

ao pē da letra

revista dos alunos da graduação em letras — 2022.1, ISSN 1984-7408



vol 24.1

Política Editorial

O Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 1998, criou a Revista Ao Pé da Letra com os seguintes objetivos:

- Estimular e valorizar a escrita acadêmica dos futuros professores e pesquisadores na área de Letras
- Legitimar a escrita acadêmica em línguas materna e estrangeira
- Divulgar as pesquisas realizadas em diferentes IES no Brasil, possibilitando o intercâmbio entre alunos e professores de graduação.

Ao Pé da Letra é uma revista semestral que se destina à divulgação de trabalhos, de cunho teórico e aplicado, realizados por alunos de graduação em Letras do país. Publica artigos, ensaios, resenhas e traduções, com acesso livre, gratuito e completo aos textos. A avaliação das submissões segue o sistema duplo cego.

Catálogo na fonte

Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

A638 Ao Pé da Letra / Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Letras. – v. 24, n. 1 (jan./jun. 2022). – Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2022.
v.: il.

Revista dos alunos da graduação em Letras.
Semestral.
ISSN 1984-7408

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Ensino de Letras. 4. Alunos de graduação. 5. Revista Ao Pé da Letra. 6. APL. I. Edição da Universidade Federal de Pernambuco. II. Departamento de Letras.

400 CDD (22. ed.)
800 CDD (22. ed.)

Expediente

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Prof. Alfredo Macedo Gomes

Vice-reitor: Prof. Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-reitoria de Graduação: Profa. Magna do Carmo Silva

Direção do Centro de Artes e Comunicação: Prof. Murilo Artur Araújo da Silveira

Chefe do Departamento de Letras: Profa. Nídia Nunes Máximo

Revista Ao Pé da Letra

Editores-chefe: Andréa Silva Moraes, Tiago Hermano Breunig

Equipe de Editoração: Amanda Félix Souza, Barbara de Almeida Mayer, Hugo Felipe Correia Alves, Layza Franciele da Costa Silva, Maria Eduarda dos Santos Silva, Maria Patrícia Lauriano de Lima, Thays Victória Verissimo do Nascimento

Revisão Técnica: Adiel Bernardo da Silva, Amana Freitas de Albuquerque, Ana Porto Vieira, Camila Geovanna Alves da Silva, Danielle Feliciano, Estefany Lima Gomes da Silva, Evelyn Lemos Pereira, Lucas Campana, Guilherme Vinicius de Moraes, Júlia Sobral, Marcela Pêpe, Marcelo Fernandes de Araujo, Raíssa Nascimento dos Santos

Equipe de Mídias Sociais: Ariadne Ferreira Luz, Breno Braz Feliciano da Silva, Fabianne Sales de Barros

Diagramação e capa: Ayssa Ellen Lima de Paula, Beatriz Farias Gomes, Nalbert Carvalho de Melo.

Capa: Camila Geovanna Alves da Silva

Conselho Editorial

Adna de Almeida Lopes (UFAL)

Alexandre Nodari (UFSC)

Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)

Anna Faedrich (UFF)

Artur de Vargas Giorgi (UFSC)

Caio Ricardo Bona Moreira (UNESPAR)

Cláudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Cléber Alves de Ataíde (UFPE)

Cristiano de Sales (UTFPR)

Félix Valentín Bugueño Miranda (UFRGS)

Francisco Eduardo Vieira da Silva (UFPB)

Helano Ribeiro (UFPB)

José Herbertt Neves Florencio (UFCG)

José Vilian Manguiera (UEPB)

Júlio Cezar Bastoni Da Silva (UFC)

Kelvin Falcão Klein (UNIRIO)

Laíse Ribas Bastos (UFRJ)

Larissa Costa da Mata (UFERSA)

Laura Cabezas (UBA)

Marco Antonio Lima do Bonfim (UFPE)

Marina Chiara Legroski (UEPG)

Paulo da Luz Moreira (Oklahoma University)

Ricardo Postal (UFPE)

Rogério Mendes Coelho (UFRN)

Sandro Brincher (Fujian Normal University)

Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)

Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

Pareceristas deste volume

Ana Maria Costa de Araújo Lima (UFPE)

Caio Ricardo Bona Moreira (UNESPAR)

Diego Grando (Capes/MRE/Università degli Studi G. D'Annunzio)

Elen Karla Sousa da Silva (UEMA)

Flaviano Maciel Vieira (UFPE)

Imara Bemfica Mineiro (UFPE)

Janaina Rodrigues Pitas (UFMT)

Janete Silva dos Santos (UFT)

Jaqueline Ferreira Borges (IFSP)

João Vicente Pereira Neto (UnB/CNPq)

Júlio Cezar Bastoni Da Silva (UFC)

Karina Zendron da Cunha (CA/UFSC)

Larissa Costa da Mata (UFERSA)

Luciana Marquesini Mongim (UFES/SEDU)

Luiz Gustavo Xavier (UFG)

Maria de Fatima Alves de Oliveira

Marcari (UNESP)

Maryllu de Oliveira Caixeta (USP)

Nara Karolina de Oliveira Silva (UERN)

Natasha Centenaro (UFPE)

Raíra Costa Maia de Vasconcelos (UFPE)

Rogério Mendes Coelho (UFRN)

Sandro Brincher (Fujian Normal University)

Silvania Nubia Chagas (UPE)

Susanna Busato (UNESP)

Talita Annunziato Rodrigues

(UNESP/Fatec)

Sumário

Escritas de mulheres: confissões de condição e emancipação da mulher em “A mulher desiludida”, de Simone de Beauvoir

Andrezza Rakell Marques dos Santos

[7]

A representação do olhar feminino em “Olhos d'água”, de Conceição Evaristo

Thalyta Vasconcelos de Siqueira

[21]

An Analysis of Racial Prejudice in The Call of Cthulhu and the Lovecraftian Lore

Ana Clara Silva de Castilho
Sarah Beatriz de Andrade Bezerra

[39]

Subjugamento da personagem Azarias no conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”, de Mia Couto: contribuições do método recepcional para a formação de leitores críticos na Educação de Jovens e Adultos (EJA)

Josivan Soares Ferreira

[51]

O grito surdo: entre Maria Judite de Carvalho e Edvard Munch

Rayane Pontes Barbalho

[67]

A hora e a vez de Sagarana, de Guimarães Rosa: entre o épico e a vontade de individuação

Lucas Branco de Araujo Motta

[80]

La compresión social y literaria del papel de la mujer en la modernidad española a través de la óptica del chivo expiatorio

Laís Doraci Soares Oliveira
Taís da Paz Soares Oliveira

[102]

Considerações sobre o eixo da produção de textos no livro didático de Português

Rosiely Caroline Goncalves Brito

[121]

O espaço romanesco em Torto Arado, de Itamar Vieira Junior: uma leitura da terra

Heloísa Pellenz Schneider

[134]

Lygia Fagundes Telles e Carmela Gross: dupla exposição de imagens em Guerra

Daniel Bandeira dos Santos

[159]

“As coisas revestidas de morte são também as coisas revestidas de vida”: resenha de Lili: novela de um luto, de Noemi Jaffe

Camila Geovanna Alves da Silva

[172]

artigo

ensaio

resenha

7

Escritas de mulheres: confissões de condição e emancipação da mulher em “A mulher desiludida”, de Simone de Beauvoir

Andrezza Rakell Marques dos Santos*

Resumo: Desde o nascimento, a mulher é exposta a imposições do patriarcado. Enquanto o homem é criado para o trabalho formal e para o espaço público, a mulher é criada para o privado, o casamento e a maternidade. Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar a questão da conquista da emancipação da mulher diante de uma sociedade patriarcal no conto “A mulher desiludida”, de Simone de Beauvoir (2015). Com fundamentos teóricos baseados na história e condição das mulheres brancas em Perrot (2006) e em Beauvoir (2016); de gêneros confessionais em Foucault (1992) e Lejeune (2008); e na escrita da mulher em Woolf (2014), Castello Branco e Brandão (2004), Rich (1982) e Showalter (1977), a análise segue para questões de opressão e de independência e emancipação da mulher, e em como é importante a construção de uma identidade feminina para a liberdade, numa pesquisa bibliográfica sob a perspectiva da crítica feminista em literatura. O conto “A mulher desiludida” vai explorar o aspecto do casamento e da maternidade, a partir das vivências de uma mulher de 44 anos, traída e totalmente dependente emocional e financeiramente do marido. A partir do sofrimento da traição, a narradora-personagem Monique revela desde a autopunição e autodepreciação à busca de emancipação. Assim, percebemos que a escrita de mulheres para mulheres pode desencadear a busca pela liberdade para outras, a partir desse compartilhar de experiências.

Palavras-chave: Escrita da mulher; Crítica feminista; Escrita de si; “A mulher desiludida”.

Abstract: From birth, women are exposed to impositions from patriarchy. While men are raised for formal work and public space, women are raised for private, marriage and motherhood. Therefore, the aim of this article is to analyze the issue of the achievement of women's emancipation in the face of a patriarchal society in the short story “A woman destroyed”, by Simone de Beauvoir (2015). With theoretical basis focused on the history and condition of white women in Perrot (2006), and in Beauvoir (2016); on confessional genres in Foucault (1992), and in Lejeune (2008); and in women's writing in Woolf (2014), Castello Branco and Brandão (2004); Rich (1982), and Showalter (1977), the analysis goes on to issues of oppression and independence and emancipation of women, and how important it is to build a female identity for freedom, in a bibliographic research from the perspective of feminist criticism in literature. The short story “A woman destroyed” will explore the aspect of marriage and motherhood, from the experiences of a 44-year-old woman, betrayed and totally emotionally and financially dependent on her husband. From the suffering of betrayal, the narrator-character Monique reveals everything from self-punishment and self-depreciation to the search for emancipation. Thus, we realize that women's writing for women can trigger the search for freedom for others, based on this sharing of experiences.

Keywords: Woman's writing; Feminist criticism; Self writing; “A Woman Destroyed”.

* Artigo produzido como requisito para a conclusão do Grupo de Estudos *Leituras de Mulheres Contemporâneas de Literaturas de Língua Inglesa 2019*, da UFAPE/UFRPE-UAG, coordenado e orientado pela Prof^a. Dr^a. Monaliza Rios Silva, do Curso de Licenciatura em Letras.

1. Introdução

A opressão da mulher na sociedade patriarcal é, ainda, motivo de luta, protestos e polêmica. O comportamento, a forma de se vestir, o trabalho, a maneira de pensar, o controle do corpo (menstruação, prazer sexual, contracepção, aborto, gravidez etc.), enfim, a existência da mulher tem sido controlada e regulamentada pela estrutura do patriarcado. Se, consensualmente, algumas mulheres são vistas, desde tempos remotos, como dependentes do homem, considerado, por sua vez, provedor e protetor, em contrapartida, Beauvoir (2016, p. 7) afirma que:

As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de ser apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais.

A educação feminina tem sido, paradigmaticamente, baseada na estrutura patriarcal, consolidada de geração em geração, sendo o comportamento moldado a um modelo feminino ideal. A recompensa? Um bom casamento. Era no seio do lar que a mulher tinha sua, digamos, liberdade. Ela podia comandar sua cozinha e seus filhos, mas diante do público, frente à sociedade, ainda era silenciada.

Michelle Perrot (2006), historiadora francesa que se empenhou nos estudos sobre a história das mulheres, percebe o quanto o papel da mulher na sociedade era invisibilizado. Essa invisibilidade decorre do fato de as mulheres serem restritas ao âmbito do privado, do lar, como esposas e mães. Desta feita, a historiadora dedicou três décadas de sua vida a pesquisas e escritas sobre/de mulheres fazendo uso da autonomia que podiam ter, atuando como escritoras de suas próprias histórias. Até o século XIX, os relatos sobre mulheres eram escritos, majoritariamente, por homens, de modo que as mulheres eram representadas como idealizações masculinas. Perrot aborda justamente essa invisibilidade, esse silêncio de relatos femininos, cujas representações eram, na maioria das vezes, escritas por homens.

O espaço público era de domínio masculino e poucas mulheres se atreviam a ocupar esse meio. Perrot também aborda o corpo, questão central da crítica feminista francesa: “os corpos femininos foram subjugados, dominados, violentados das mais diversas formas” (PERROT, 2006, p. 132). O corpo feminino era colocado como meio de satisfação sexual e reprodução. A menstruação era tida como impura, sendo motivo de segredo e vergonha. Quanto aos estupros, as leis que condenavam os abusadores eram falhas e tardias. Perrot (2006, p. 127) aborda ainda a plenitude da feminilidade: “reduz as mulheres aos deveres conjugais, à dependência sexual e à maternidade”.

A luta pelos direitos civis, sociais e políticos e suas conquistas foram consequência de acontecimentos de grande impacto social, tais como as duas guerras mundiais e os manifestos feministas de grande repercussão. Posto isso, “com a ação das guerras, caem por terra os discursos que até então privaram as mulheres da igualdade de direitos” (PERROT, 2006, p. 52). Com a ação das manifestações feministas, as mulheres ganham voz própria para lutar por seus direitos.

O objetivo deste artigo, portanto, é analisar a questão da conquista da emancipação da mulher diante de uma sociedade patriarcal no conto “A mulher desiludida”, publicado em livro homônimo, de Simone de Beauvoir, em 1967. Ao abordar o conto “A mulher desiludida”, baseamo-nos nos preceitos que Beauvoir apresenta em seu ensaio “A mulher independente”, publicado no segundo volume de seu livro, seminal para os estudos feministas do século XX, *O segundo sexo: a experiência vivida*, de 1949. Assim, intencionamos trazer reflexões sobre o tema a partir da análise de gênero da personagem Monique no referido conto.

Através de apreciações da historiadora Michelle Perrot (2006), pudemos perceber os contextos sócio-histórico, cultural, econômico e político que beneficiavam os homens na sociedade moderna e eurocêntrica. Somado a isso, percebemos em Hélène Cixous (2009), em seu ensaio fundamental para a crítica literária feminista – *O riso da Medusa*, de 1976 – que a escrita da mulher incorpora o campo do privado e revela o invisível, através da ótica da autorrepresentação feminina. Além disso, lançamos mão da crítica feminista em literatura em autoras como: Woolf (2014); Castello Branco e Brandão (2004); Rich (1982); e Showalter (1977) para fundamentar nossas apreciações do *corpus*. Sendo assim, Monique, protagonista do conto em análise, apresenta relatos, em tom confessional, das vivências e experiências de uma vida invisibilizada que, metonimicamente, representa a vida de muitas mulheres da segunda metade do século XX.

2. “A mulher desiludida” e a escrita confessional de mulher

O livro de contos *A mulher desiludida*, de Simone de Beauvoir, é composto por três histórias de mulheres diferentes, cada uma delas vivendo seus problemas e lidando com eles à sua maneira. O conto escolhido foi o último, cujo título nomeia o livro, “A mulher desiludida”. O motivo da escolha se deve ao fato de a personagem apresentar, metonimicamente, em relatos, as vivências e experiências de mulheres de sua época, fatos que condizem com o foco desta pesquisa.

A desilusão aludida no título do livro remete à tristeza, à decepção, à destruição de perspectivas que uma pessoa projeta para a própria vida e, talvez, traduz o que essas mulheres transmitem para nós nesses contos: uma realidade contada sem floreios ou representações enviesadas, visto que contada pela perspectiva de quem as vive, as

mulheres. O título original, em francês, é *La femme rompue*. *Rompue* significa quebrada, destruída, o que condiz com a tradução para o inglês: *The woman destroyed*.

“A mulher desiludida” é um conto narrado em forma de diário, em que a narradora apresenta os fatos ocorridos em seu dia a dia, seus pensamentos e emoções. Pode ser caracterizado como uma escrita de si (FOUCAULT, 1992), pelo fato de a narradora expor seus pensamentos, sob a perspectiva da confissão (LEJEUNE, 2008), ao ponto de mais à frente se envergonhar de suas declarações. Segundo Foucault (1992, p. 130), a escrita de si transmite não somente os atos, mas também os sentimentos mais íntimos, mais ocultos, pois “ela deve revelar todos os movimentos da alma”. Tal fato vai ao encontro do que a narradora-personagem Monique transmite em suas anotações diárias.

Para Philippe Lejeune (2008), em textos cujo discurso (re)vela a identidade de quem escreve, a situação do autor é estabelecida através da posição do narrador. Sendo escrito na primeira pessoa do discurso, muitas leitoras podem se identificar com as vivências de Monique, o que aproxima ainda mais a escrita de si da confissão. Assim, é conferido ao conto em questão o caráter de aproximação entre quem escreve e quem lê. Desta feita, entendemos que os pensamentos e os sentimentos de Monique narrados funcionam como uma metonímia da vida de muitas mulheres.

E é exatamente a escrita feminina que demonstra esse poder de independência. Quando a mulher pega uma caneta e coloca em um diário suas experiências, seus temores, seus anseios, suas paixões e frustrações, ela dá o poder a outras mulheres, ela estimula que outras mulheres tentem se libertar de alguma forma. No caso da escrita, a liberdade vem pela quebra de silêncio: “Ela tem de escrever a si própria, porque esta é a invenção de uma nova escrita insurgente que, quando o momento da sua libertação chegar, lhe permitirá realizar as indispensáveis rupturas e transformações em sua história” (CIXOUS, 2009, p. 412).

A escrita da mulher para mulheres e sobre mulheres é poderosa e pode ser capaz de causar reflexões. Para tanto, Virginia Woolf (2014 [1929]), em seu célebre ensaio *Um teto todo seu*, afirma que toda mulher precisa de um lugar seu e uma reserva financeira para escrever e se inscrever. Consequentemente, a escrita da mulher potencializa o discurso confessional, retirando o privado da clausura e conferindo à palavra da mulher poder e resistência para si e para outras mulheres, ou seja, a conquista da independência.

As pesquisadoras Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escrita*, de 2004, investigam a natureza da escrita da mulher como uma perspectiva feminina da realidade e põem em xeque a representação da mulher pela ótica do homem. Em uma abordagem da crítica feminista, sob viés da psicanálise, as estudiosas sugerem um revisionismo na escrita ocidental, sob a perspectiva da mulher, investigação já proposta por Adrienne Rich, em *When we dead awaken: writing as re-vision*, de 1971.

A pesquisadora Elaine Showalter, em seu *A literature of their own*, de 1977, relata que a escrita de mulheres deve ser resgatada e estudada como categoria de análise. A crítica feminista propõe a ginocrítica, em que a crítica literária deve ser centrada na questão da mulher como forma de ler a sociedade. Desta feita, ao trazer a análise do conto “A mulher desiludida”, o foco de investigação da análise é a categoria de gênero, de forma a refletir a condição de opressão da mulher e sua inscrição na história, e a crítica político-cultural, no escopo dos estudos culturais.

3. Monique: a esposa-mãe (in)dependente em “A mulher desiludida”

Monique é a narradora que escreve seu diário como forma de amenizar sua solidão. Ela passa os dias em casa, enquanto Maurice, seu esposo, trabalha. Além de esposa, Monique também é mãe de duas moças que não vivem mais com ela. Uma filha, Colette, já casada, segue todos os conselhos da mãe e, de acordo com os relatos maternos no diário, “segundo sua própria vontade” (BEAUVOIR, 2015, p. 122). A outra filha, Luciene, é considerada a “ovelha desgarrada”. A mãe, Monique, acredita que Luciene não a ama porque a filha não quer seguir os mesmos passos da irmã. Pelo contrário, parte para investir em sua carreira de estudos. Embora se sinta distante de suas filhas, Monique sempre procura saber notícias delas.

Percebemos, na comparação das duas filhas, que uma reproduz os padrões de comportamento esperado de uma mulher, seguindo os ensinamentos da mãe, e outra subverte esse sistema e rompe com o privado – não se casa – e avança no campo do público, ao investir em seus estudos. À mãe cabe se lamentar, visto que a filha quebra com o modelo preestabelecido, fato que pode questionar o sucesso da mãe em criar suas filhas, sugerindo uma suposta “falha” em cumprir com seu papel: o de mãe.

Quanto ao casamento, o relacionamento de Maurice e Monique é claramente descrito como tranquilo. Porém, Maurice demonstra mudança de comportamento, o que deixa a esposa reflexiva. Note-se que Monique retrata a si mesma nas funções de mãe e esposa, o que revela suas vivências no privado, sem nenhuma outra interação ou “função social” para além do casamento e da maternidade. A instituição casamento é abalada quando Monique revela que Maurice admite a estar traindo, embora o casamento não se dissolva. A instabilidade do sacramento cristão é metaforizada na narrativa-confissão de Monique, que admite não se controlar e voltar a ter uma vida tranquila.

Desta feita, com a “falha” na criação da filha que não segue os preceitos de mulher e com a instabilidade de seu casamento, a mulher desiludida sucumbe e revela: “quando se vive de tal maneira para os outros é um pouco difícil começar a viver para si” (BEAUVOIR, 2015, p. 97). O que fica claro é que a traição significa uma quebra de contrato, a quebra de um projeto de vida, planejado, no entanto, apenas para a mulher. Monique, então, passa a

refletir sobre onde ela poderia ter errado, uma vez que, hipocritamente, a sociedade cobra da mulher o malogro com o marido e com a filha, como se coubesse a ela agir pelos outros.

Essa sociedade é representada no conto pelo marido, já que ele a culpa de ter sido uma mãe superprotetora ou de não ter optado por ter um trabalho. Apesar disso, Monique parece resignar-se e aceitar as cobranças do marido, conforme se vê em: “Amei-o sem garantias. Renunciei a uma carreira. Não me arrependo de nada, aliás” (BEAUVOIR, 2015, p. 132). A ironia dos relatos é estabelecida quando, adiante, Monique confessa se arrepender de ter escrito o diário, o que reforça a questão da proibição da fala da mulher, numa sociedade que relega a mulher ao silêncio.

Monique se apresenta como uma mulher completamente dependente emocional e financeiramente. Podemos perceber, a partir da personagem, o quanto ela se apegava a pequenas esperanças, pequenos sinais de Maurice. Ela se agarra a qualquer possibilidade de volta, demonstrando sua dependência emocional. Consola-se com pequenas migalhas, como se ela não merecesse o amor e o respeito do homem com quem casara. E Maurice sabe bem como jogar. Ele assume a traição, mas não quer falar sobre isso. Não admite cobranças e, sempre de forma dissimulada, consegue reverter a situação ao ponto de Monique se sentir culpada. Ela mantém um relacionamento “abusivo” porque não é dada à mulher a escolha do divórcio, pois há o princípio cristão da indissolubilidade do casamento. “É a duplicidade do marido que destina a mulher a uma infelicidade de que ele se queixa em seguida de ser vítima” (BEAUVOIR, 2016, p. 272).

Maurice demonstra ser um marido manipulador. Ele brinca com os sentimentos de Monique e não decide o que quer: “– Não quero perder você. Não quero também renunciar a Noëllie. Quanto ao resto nada sei” (BEAUVOIR, 2016, p. 141). Ou seja, ele não abre mão de nenhuma delas. A Monique cabe o silêncio e a aceitação. Caso haja alguma retruca da parte da esposa, Maurice encara como “implicância” e ameaça sair de casa por considerar o fato insuportável: “Até sua gentileza, o seu silêncio me desola” (BEAUVOIR, 2016, p. 164).

Em seus relatos, Monique destaca que o marido quer que ela trabalhe, mas ela se recusa, certamente pelo fato de que o trabalho tomaria seu tempo de dedicação ao lar. A criação das filhas era para ela algo que deveria ser de total dedicação. A recusa da narradora-personagem demonstra a dupla jornada de trabalho conferida às mulheres, quando elas começam a assumir o espaço público. Do homem não é cobrado o possível “fracasso” na criação dos filhos, o que se potencializa por se tratar de duas filhas. Tal fato nos leva a refletir se é realmente dada à mulher esse poder de escolha.

A protagonista é uma mulher que tem muito conhecimento, e que abriu mão do trabalho externo para se dedicar às filhas e ao marido. Em todo o conto, pode-se perceber o quanto ela se preocupa em saber se ainda é inteligente, se os outros a veem inteligente: “De qualquer modo, perguntei-lhe se me achava inteligente. Sim, certamente” (BEAUVOIR,

2015, p. 162). Monique coloca seu marido acima de seus interesses pessoais, de modo que Maurice parecer ser parte dela. Sua ausência faz de sua vida um vazio:

Parece-me não haver mais nada a fazer. Agora, tricotar, cozinhar, ler, ouvir disco, tudo me parece vão. O amor de Maurice dava importância a cada minuto de minha vida. Ela está vazia. Tudo está vazio: os objetos, os instantes e eu (BEAUVOIR, 2015, p. 142).

Essa dedicação, esse esforço por querer enxergar a felicidade em sua vida, acaba por cegá-la em relação às mudanças que aconteciam bem debaixo do seu nariz. Com a doação de seu tempo, de seu amor, perde sua identidade, seu próprio eu. Diante disso, Monique se questiona: “Com toda objetividade, ‘quem sou eu?’” (BEAUVOIR, 2015, p. 136). Esse amor idólatra coloca o ser amado acima de todas as coisas. Quanto a isso, Beauvoir, em seu *O segundo sexo*, afirma: “o amor idólatra, o amor-abdicação é devastador: ocupa todos os pensamentos, todos os instantes, é obcecado, tirânico” (BEAUVOIR, 2016, p. 520).

O trabalho (externo) pode significar para muitas mulheres uma forma de se ocupar com atividades com que se identifiquem. Ele liberta a mulher do cárcere que pode se tornar o lar, permitindo que ela entre em contato com muitas pessoas e direcione seus pensamentos a outras coisas que não estejam voltadas ao casamento ou à criação dos filhos. Sobre o trabalho e a condição da mulher, a escritora-filósofa reflete: “quando a trabalhadora tiver na sociedade o lugar que deve ter [...] o trabalho ajudará poderosamente seu equilíbrio físico, evitando-lhe que dele se preocupe incessantemente” (BEAUVOIR, 2016, p. 526).

Questionamo-nos se tal fato colocaria a mulher em relação de igualdade com o homem, se assumir o trabalho a colocaria numa condição de liberdade e não de dependência e/ou sobrecarga. E essa dependência é a realidade de muitas mulheres. Quando as tarefas domésticas são somente responsabilidade dela, sem ajuda alguma do companheiro e ela ainda trabalha fora, o trabalho pode representar extrema fadiga e extra responsabilidade para a mulher. Isto posto, resulta que muitas mulheres acabam por desistir de suas carreiras profissionais, conforme observamos nas atitudes de Monique. E essa renúncia é feita não apenas pela exaustão, mas também por imposição do marido ou por uma “escolha” da mulher para servir ao homem.

Outro fato interessante que podemos observar nesse conto é que Monique e Noëllie, a amante, não entram em contato em momento algum, a não ser pelo fato de Monique a ter visto de mãos dadas com Maurice. A narradora, então, passa a investigar, querer saber mais, conhecer os motivos de Maurice estar preferindo a outra. Faz comparações e críticas: “Ela encarna tudo o que nos desagrada: o arrivismo, o esnobismo, o gosto pelo dinheiro, a paixão por aparecer” (BEAUVOIR, 2015, p. 95). Percebemos, nessa revelação da narradora, a crítica e o menosprezo em relação à amante, que é tida socialmente como a mulher

relegada ao pecado, a não digna, mas é a preferida pelos provedores do lar. Esse menosprezo pode ser entendido como dor disfarçada, como sentimento de injustiça. Somado a isso, entendemos que o sistema coloca a mulher contra outra mulher, mesmo sendo o homem o verdadeiro agente da traição.

Desta feita, a amante é caracterizada pela própria narradora como mais bela, mais jovem, independente, uma mulher com sua própria carreira. Além dessa autopunição, o marido ressalta o fato de a amante trabalhar fora, e critica o “não trabalho” da esposa: “as mulheres que não fazem nada não suportam as que trabalham” (BEAUVOIR, 2015, p. 106). Nessa situação específica, a naturalização da culpa feminina está escancarada. A realidade de que a mulher sempre é a culpada, seja pela amante “estragar” um relacionamento, seja pela esposa não ter seu trabalho doméstico reconhecido, ou mesmo pela culpabilização da esposa pela traição do cônjuge é bem evidente nesse trecho.

A questão da autopunição é vista por Castello Branco e Brandão (2004) como uma forma de adoecimento que o sistema do patriarcado, estruturado pela religião e pelo capitalismo, confere à mulher. A mulher se culpa e é culpada por tudo. O conto reitera essa culpa em ambas as mulheres do triângulo, de modo que o homem aparece como vítima, justamente em um relacionamento abusivo para ambas. Vale lembrar, ainda citando as críticas acima mencionadas, que a questão da traição feminina é tratada com severa punição à traidora (loucura, prisão ou morte), enquanto o amante é representado como o homem conquistador e viril, quando retratado em textos escritos por homens, a exemplo de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Ainda hoje podemos encontrar mulheres que se submetem, como Monique, a um relacionamento manipulador e repressor, justamente pelo fato de entregarem tudo de si. Abrem mão de suas prioridades, seus desejos, sua identidade, inferiorizando-se e deixando que o homem assuma suas decisões, colocando, inclusive, em suas mãos a sua estabilidade emocional. Sabemos que isso é consequência de inúmeros fatores sociais: como a criação que é imposta pela religião e pelo Estado às filhas, muitas vezes exclusivamente destinadas ao casamento, sem estímulo ao estudo ou à independência financeira e/ou emocional, e como o patriarcado, que não aceita que as mulheres trabalhem ou recebam mais que os homens. Tudo isso ainda influencia e impede que a sociedade atinja a igualdade de gênero. Beauvoir (2016, p. 544) afirma que:

A disputa durará enquanto os homens e as mulheres não se reconhecerem como semelhantes, isto é, enquanto se perpetuar a feminilidade como tal; quem, dentre eles, mais se obstina em a manter? A mulher que se liberta dessa feminilidade quer, contudo, conservar-lhe as prerrogativas; e o homem exige então que lhe assumam as limitações. [...] Em verdade, se o círculo vicioso é tão difícil de desfazer, é porque os dois sexos são vítimas ao mesmo tempo do outro e de si mesmos; entre dois adversários defrontando-

se em sua pura liberdade um acordo poderia facilmente estabelecer-se ainda mais porque essa guerra não beneficia ninguém.

Homens e mulheres têm papéis sexuais preestabelecidos pelo patriarcado. A luta feminista existe há séculos para combater a opressão sexista e de gênero. Porém, o homem não reconhece que tem privilégios e recusa abrir mão de um sistema que o beneficia, haja vista ser uma estrutura que retroalimenta o capitalismo e envolve outras questões que, pós-1970, passaram a ser incorporadas nas discussões, devido às pautas levantadas por mulheres negras que questionam e impõem enfrentamento aos privilégios de classe e de raça de homens e mulheres brancas (em contexto brasileiro, vide Gonzalez (1984)). Quanto ao problema dos privilégios dos homens, Beauvoir (2016, p. 545) comenta:

Quanto tempo e quantas forças [o homem] desperdiça para liquidar, sublimar, transferir complexos, falando das mulheres, seduzindo-as, temendo-as! Ele seria libertado libertando-as. Mas é precisamente que receia. Obstina-se nas mistificações destinada a manter a mulher acorrentada.

A luta feminista deve se manter forte e ostensiva para minimizar as grandes superestruturas que ainda beneficiam homens e oprimem mulheres. Embora pareça utópico acreditar na igualdade de gênero, o fato de mulheres terem conquistado alguns direitos já é motivo para se manter na luta. A esse respeito, Beauvoir (2016) atesta que se houvesse laços de fraternidade entre ambos os sexos, a liberdade seria possível para ambos. E juntamente com a liberdade viria a possibilidade de felicidade.

Estamos caminhando a passos curtos rumo a essa liberdade e independência da mulher. Ainda falta muito a ser desmitificado, pois ainda existe muito tabu. O poder não é entregue à mulher gratuitamente, e quando há conquista, não há garantia, pois basta uma crise econômica para os direitos das mulheres serem fragilizados, como observa Beauvoir (2016). Se, em sua educação, as meninas fossem estimuladas à autonomia, como ocorre com a educação dos meninos, elas se tornariam adultas mais seguras de si, confiantes e com pretensões outras que apenas o casamento e a maternidade.

Não queremos aqui demonizar o casamento, mas essa instituição tem sido, para muitas mulheres, motivo de frieza, depressão, diminuição e submissão (BEAUVOIR, 2016). O casamento pode ser uma união em que o homem e a mulher possam ter a liberdade de ser o que quiserem, sem hierarquização de gênero. Uma vida a dois não deveria ser uma carga de servidão, nem de perda da identidade da mulher, e sim uma troca de afeto, companheirismo, amizade etc.

Conforme Beauvoir (2016, p. 273), “antes de ser uma esposa e mãe, precisa tornar-se uma pessoa”. A construção da personalidade de um ser humano acontece gradativa e conjuntamente com o desenvolvimento da pessoa humana. E sabe-se que todos os fatores

externos e internos são de extrema importância para essa construção. Ao contrário, na subjugação da mulher no casamento, por exemplo, o direito da mulher de existir é negado e a mulher passa a ser coisificada, portanto, como pertencente a um proprietário.

O que deve ficar claro é que essa luta não é pela busca da superioridade das mulheres sobre os homens, nem pela diminuição destes, mas pela igualdade. Assim,

A mulher livre está apenas nascendo; quando se tiver conquistado, talvez justifique a profecia de Rimbaud: “Os poetas serão! Quando for abolida a servidão infinita da mulher, quando ela viver para ela e por ela, tendo-a libertado do homem – até agora abominável – ela será também poeta!” (BEAUVOIR, 2016, p. 539).

A busca, portanto, é por equidade entre homens e mulheres de acesso aos meios culturais na sociedade.

O conto de Simone de Beauvoir aqui analisado traz muitos outros aspectos a serem discutidos, além dos já expostos. Quando se chega ao fim, o momento em que Monique realmente percebe que ela pode tomar o controle de sua vida e mudar sua realidade representa uma catarse quanto ao sofrimento relatado em toda a narrativa e oferece uma oportunidade de esperança na luta pela conquista de direitos e de liberdade. Monique literalmente decide que o seu futuro está do outro lado da porta e somente ela pode decidir se vai abrir ou não a porta para um novo futuro.

Nesse momento seus escritos já não são intitulados com os dias da semana, apenas números e meses, como se os dias não importassem mais, o que remete à ideia de que a escrita liberta. As mulheres devem tomar seus postos e escrever suas histórias, como diria Hélène Cixous (2009, p. 417):

Mulheres devem escrever através de seus corpos, devem inventar a linguagem inexpugnável que destruirá divisórias, classes, retóricas, regulamentos e códigos, eles devem submergir, atravessar, ir além do máximo [...], inclusive aquele que ri da própria ideia de pronunciar a palavra “silêncio”, aquele que, visando o impossível, para pouco antes da palavra “impossível” e escreve-a como “o fim”.

Se a independência feminina depende de um impulso e esse impulso for a quebra de silêncio, pois que seja! Que elas usem suas vozes, seus corpos, sua escrita, sua alma para gritar sua emancipação.

4. Considerações finais

Consideramos importante ressaltar que abordamos aqui apenas uma perspectiva feminista, que privilegia a mulher branca, cis, heterossexual e de classe média em

detrimento de mulheres negras, lésbicas, trans e periféricas. Simone de Beauvoir foi uma mulher branca, pertencente a um grupo de intelectuais na França do século XX. Portanto, seu lugar de enunciação, a despeito da opressão das mulheres, deve ser considerado privilegiado em relação a tantas outras mulheres. De qualquer forma, resguardamos aqui a voz de Beauvoir como potente e capaz de erguer outras vozes, muitas vezes libertárias e que inspiraram e ainda inspiram muitas outras mulheres.

Ler Simone de Beauvoir (que aborda sobre inúmeros aspectos femininos, desde o nascimento, criação, desenvolvimento, relação entre mãe e filha, adolescência e descobrimento do próprio corpo, até casamento, maternidade e velhice) pode suscitar nas mulheres o sentimento de que elas não estão sozinhas, de que outras mulheres dividem experiências em comum. No caso de Monique, percebemos fases no processo de emancipação da narradora-personagem.

A primeira fase, do silenciamento e da reprodução de valores impostos pelo patriarcado, condiz com a criação das filhas e a decepção com a filha “desviante”. A segunda fase, por sua vez, condiz com a autocastração e a autopunição ao se deparar com a traição do marido, quando Monique passa do sentimento de rivalidade com a amante para a autodepreciação e autoculpabilização, reafirmada pelo marido. A terceira fase, por fim, condiz com a emancipação, quando Monique se permite, pela primeira vez, abrir as portas e encontrar seu caminho, saindo da sombra do marido e do confinamento do lar que a esvaziou. A leitura de Simone de Beauvoir, portanto, pode ser literalmente transformadora. Folhear seus livros e deparar com suas palavras, que dizem tanto a respeito da experiência das mulheres, promove, certamente, uma nova visão de mundo.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *A mulher desiludida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- CIXOUS, Hélène. The laugh of Medusa. In: WARHOL, Robyn; HERNDL, Diane. *Feminisms redux: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick: Rutgers University, 2009. p. 411-418.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p.129-160.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*. ANPOCS, São Paulo, 1984. p. 223-244.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noranha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as re-vision. In: HALL, Donald (org.). *Claims for poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982. p. 123-127.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New York: Princeton University Press, 1977.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em 19 de Abril de 2023

Aceito em 04 de Maio de 2023

A representação do olhar feminino em “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo

Thalyta Vasconcelos de Siqueira*

Resumo: Este artigo pretende analisar a representação do olhar como mecanismo da construção da identificação de uma personagem na obra *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo. Tem como base para a análise literária os estudos de Chauí (1988) acerca da representação do olhar na cultura do ocidente em diferentes épocas, os estudos de Evaristo (2005) para discutir sobre a representação da mulher negra na literatura brasileira e as contribuições de Cortázar (2006), Piglia (2004) e Gotlib (1985) para a teoria do conto, gênero em que o texto analisado se encaixa. Pretende-se discutir a criação da metáfora dos olhos d’água como identificação de uma personagem feminina, assim como mecanismo no que diz respeito à aproximação entre as mulheres representadas na narrativa e que aparecem em sua obra como sujeitos literários e objeto de representação e descrição, conforme foi estabelecido em diferentes épocas. Conclui-se que o mecanismo da protagonista do conto elabora uma caracterização de outra personagem e aproxima-se do fazer literário da própria autora, sendo essa, portanto, uma metanarrativa. Percebe-se que esse efeito é causado por meio da centralidade do olhar na caracterização dessas mulheres. O conto também se constitui como memorialístico, uma vez que é construído com base nas memórias e lembranças confusas e cheias de lacunas a serem preenchidas pela personagem principal. Também é possível concluir que, em *Olhos d’água*, Evaristo consegue configurar a maternidade às mulheres negras que a tiveram negada por anos na literatura brasileira.

Palavras-chave: Representações do olhar; Literatura de autoria feminina; Construção de personagens; *Olhos d’água*; Conceição Evaristo.

Abstract: This article wants to analyze the regard’s representation as a construction mechanism of a character identification in the book *Olhos d’água* by Conceição Evaristo. Based on Chauí’s (1988) studies about the regard’s representation in the Western culture in different eras and Evaristo’s (2005) studies, we reflect upon the representation of black women in BL.Brazilian Literature. Also, we consider Cortázar’s (2006), Piglia’s’s (2004) and Gotlib’s’s (1985) contributions to the short-story theory, which embraces the text which was analyzed in this article. In this analyze, we reflect upon the creation of the Olhos d’água metaphor as an identification of a woman character , just as a mechanism able to approach women in this narrative, who appears in this book as literary subjects and a representation and description object, like it was in different eras. Then, the mechanism of the short-story narrative is to create character’s characterization, approaching of the author’s literary creation, being a metanarrative. We realize that this effect is caused by the regard’s centrality at the characterization of these women. The short-story also can be called memorialistic, because is built based on confused memories and full of gaps, which only the main character can fill. We can also conclude that in the book *Olhos d’água*, Evaristo can give back the matherhood to black women, because it was denied for years the Brazilian Literature.

Keywords: Regard’s representation; Literature written by women; Character creation; *Olhos d’água*; Conceição Evaristo.

* Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

1. Um olhar introdutório

A imagem do olhar e sua centralidade pode ser percebida dentro do discurso cotidiano, caso o falante passe a prestar atenção nos seus diálogos na intenção de perceber esse fato. Exemplos disso são as expressões usadas frequentemente, como “Amor à primeira vista”, indicando que apenas com um olhar, alguém pode se apaixonar e identificar o amor da sua vida. Assim, mesmo sem essa finalidade, o discurso passa a atribuir uma espécie de poder à figura dos olhos, metaforicamente. Existe, também, o mito de que, ao olhar diretamente nos olhos de alguém, pode-se descobrir se aquela pessoa está mentindo ou sendo sincera, como se os olhos se transformassem em verdadeiras janelas da alma e entregassem a verdade àqueles que os encaram.

“Mau olhado” é outra expressão falada em conversas informais, que atribui o mesmo poder aos olhos, acreditando que apenas com um olhar, pode-se emitir uma espécie de energia negativa em alguém ou em algo e, assim, causar algum efeito negativo. Sabe-se que no sentido literal, os olhos não possuem esse poder, mas é como ele foi representado nessa metáfora, que se popularizou entre os falantes da língua portuguesa.

Outro exemplo disso é a expressão “Veja o que se diz”, nesse caso, fica evidente o destaque do olhar diante dos outros sentidos, tendo em vista que, usualmente, nós *escutamos* o que falamos e não vemos. Porém, a expressão popular não é “Escute o que se diz”. Assim, mais uma vez, o olhar passa a ser o centro dessa metáfora e é atribuído a ele, novamente, um poder que literalmente não existe, tendo em vista que é impossível ver um som.

Além das expressões da fala que entregam ao olhar todo o poder metafórico apresentado anteriormente, a mitologia grega, em algumas de suas histórias, faz o mesmo. Isso acontece, por exemplo, na história de Medusa, que é castigada passando a transformar em pedra todos que olham diretamente para ela, relacionando, mais uma vez, poder e olhar. Assim como acontece com Narciso, que se apaixona ao encarar o seu próprio reflexo, o mesmo poder é atribuído à visão quando Édipo, após descobrir sua origem e enfrentar o seu destino em *Édipo Rei*, tira de si mesmo o sentido da visão.

Esse tema pode ser encontrado em clássicos da literatura brasileira e não só na literatura contemporânea de Conceição Evaristo. Uma das expressões mais conhecidas da literatura brasileira foi construída em *Dom Casmurro* (2019), livro do escritor Machado de Assis. “Olhos de Ressaca” (ASSIS, 2019, p. 57) é o nome que o autor dá para dois capítulos do seu romance, assim como “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2019, p. 58), expressão usada para caracterizar a personagem Capitu, que se popularizou no ambiente literário.

Em seu texto, “Janelas da alma, espelho do mundo”, Chauí (1988, p. 39) argumenta sobre a visão quando diz que “É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade”. Dessa forma, percebe-se a forte ligação desse sentido com os conceitos de imaginação e memória, o que tem uma relação direta com o conto “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo, que abre o livro que recebe o mesmo nome, lançado em 2014 pela Editora Pallas.

2. Um olhar para a autoapresentação da mulher negra

Além de seus textos literários, Conceição Evaristo é mestra em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Sendo assim, estuda e pesquisa na área de Literatura, além de ser ensaísta. Em seu ensaio “Da representação à autoapresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira”, Conceição Evaristo (2005, p. 52) diz que “a representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor”. Para exemplificar e comprovar o seu argumento, a autora traz vários exemplos que podem ser encontrados em diferentes épocas e gêneros da Literatura Brasileira, em que se inviabiliza e ficcionaliza a mulher negra a partir de estereótipos. Esses exemplos perpassam autores como Gregório de Matos, Jorge Amado e Bernardo Guimarães.

Além de reconhecer e demonstrar a inviabilização e a ficcionalização da imagem da mulher negra na literatura brasileira, Evaristo propõe uma outra forma de escrever literatura, que seria um modo que “pretende rasurar modos consagrados de *representação* da mulher negra na literatura” (EVARISTO, 2005, p. 54, grifo da autora). Ela continua dizendo que:

as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de *auto-apresentação*. Criam, então, uma literatura em que o *corpo-mulher-negra* deixa de ser o corpo do “outro”, como objeto a ser descrito, para se impor como *sujeito-mulher-negra* que se descreve a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira (EVARISTO, 2005, p. 54, grifos da autora).

Percebe-se, então, a diferença na representação estereotipada de um grupo social que sempre esteve presente na literatura para o que a autora chama de *autoapresentação*. Diante disso, recorro ao conceito de escre(vivência) criado pela autora e mencionado no texto supracitado, para definir esse movimento, em que o lugar da escrita e o lugar da vida se encontram e se fundem. Conceição Evaristo conceitua que sua obra faz parte das suas vivências, fortalecendo mais uma vez a sua ideia de autoapresentação.

Nesse mesmo ensaio, ela problematiza a ausência de mulheres negras enquanto mães na literatura brasileira, já que esse perfil se voltou para as mulheres brancas. Assim, a autora conclui que “mata-se no discurso literário a prole da mulher negra” (EVARISTO, 2005, p. 52).

Em seu livro *Olhos d'água*, Conceição Evaristo faz outro movimento de inscrever no corpus literário brasileiro imagens de *autoapresentação*, a partir das problemáticas que observa nas representações. Dessa forma, pode-se encontrar nos contos da autora fortes e constantes imagens que ligam a mulher negra à maternidade, desfazendo a morte metafórica da prole da mulher negra dentro do discurso literário.

Ainda diante dessa perspectiva de Evaristo, tem-se o filósofo Giorgio Agamben, que em seu texto “O que é contemporâneo?” (2009), aponta que o contemporâneo, além de conseguir ver o seu próprio tempo e o presente em que está inserido, também tem a habilidade de o relacionar com outros tempos, retomando o passado. É exatamente o que Evaristo faz ao colocar sua obra em diálogo com outros tempos da história da literatura brasileira, partindo dela para construir a sua poética contemporânea.

3. Um olhar para o conto

O conto, assim como o romance e a novela, encontra-se no gênero narrativo. Por se tratarem de produções que apresentam ao leitor uma narrativa, há uma confusão enquanto a diferenciação dessas formas. Para Cortázar, citado por Gotlib (1985, p. 7):

um conto, em última análise, move-se nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha [...] e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada.

É comum diferenciar o conto do romance pelo seu tamanho e pela diferença da duração dos aspectos narrados, mas seria essa diferenciação formal e estética suficiente para separar conto e romance? É o que Cortázar e Gotlib discutem em seus estudos que envolvem a teoria do conto. Cortázar (2006) cria metáforas e imagens para associar o conto e o romance. Para o escritor argentino, o conto estaria para a fotografia enquanto o romance estaria para o cinema. Assim, é notável a repetição da ideia de que enquanto o romance seria mais longo e teria meios de abranger complexidades da vida humana com detalhes e divagações, o conto estaria para a fotografia, ou seja, seria relacionado a um fragmento da realidade e não uma totalidade como o romance.

Porém, o pensamento de Cortázar de que o conto seria uma síntese viva e, também, uma vida sintetizada confirma a diferença básica e formal entre conto e romance. Ao mesmo tempo, o autor reflete que, por ser uma vida, o conto traz todas as complexidades

possíveis diante de seus meios, logo, não seria definido como uma forma simplista mesmo que breve.

Poe (apud GOTLIB, 1985), um contista e teórico sobre o conto, traz um debate pertinente à nossa análise. O autor reflete sobre a relação entre a extensão do conto e o efeito que sua leitura deve causar no leitor. Por ser uma forma breve, subentende a economia de meios e o reducionismo ao qual o autor está submetido ao se propor a escrever um conto. Dessa forma, deve trabalhar em cativar o leitor e fazê-lo sentir os efeitos que o conto propõe diante das limitações do gênero. De acordo com Gotlib (1985, p. 20), “trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos”, pensamento esse que dialoga com o de Poe (apud GOTLIB, 1985) quando ele diz que “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”.

Assim, tem-se o modelo tradicional de narrativa, constituído pela ordem natural de começo, meio e fim, fazendo com que o enredo siga uma lógica cronológica e a ordem da vida, que é representada pela criação artística. Porém, a literatura, ao longo dos anos, se afastou e se aproximou da realidade em momentos históricos diferentes e sabe-se que há tendências de se afastar do que já está estabelecido e criar novos paradigmas de escrita literária. Logo, percebe-se que alguns contos, para causar um efeito no seu leitor, assim como fora proposto por Gotlib e Poe, rompe com a ordem natural da vida e representa uma ordem diferente da cronológica e conhecida por seu leitor. É o que acontece em alguns contos de *Olhos d'água*.

Além de seu caráter breve, para Tchekhov (apud GOTLIB, 1985, p. 25), o conto necessita causar um efeito ou uma impressão total no leitor, “que deve sempre ser mantido em suspense”). Além disso, ele diz que o conto:

deve ser forte – e ter capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação [...] E deve ser compacto – deve haver condensação dos elementos. Tudo isto, com objetividade (TCHEKHOV apud GOTLIB, 1985, p. 24).

Logo, percebe-se que além de ser considerado uma forma breve, o conto não se caracteriza apenas pelo número de caracteres apresentados no papel, mas também pela sua intenção de causar um efeito em seu leitor e de prender a sua atenção, considerando a economia de meios na qual o gênero se constitui. Essa atenção se estabelece pelos laços unidos e nunca frouxos que o contista apresenta na sua narrativa.

Ainda sobre o gênero literário e narrativo conto, tem-se Ricardo Piglia, que, em seu ensaio “Teses sobre o conto” (2004), aponta uma questão sobre a escrita desse gênero, uma vez que afirma que o conto conta duas histórias. A primeira história seria o que o leitor pode acessar numa primeira leitura, trata-se do enredo explícito e em primeiro plano.

Enquanto isso, a segunda história está intrínseca ao conto, implícita e imersa na primeira história.

Diante dessa formulação de Piglia e da análise do conto “Olhos d’água”, percebe-se que o enredo e a primeira história podem ser associados à protagonista que, num momento de desespero, não consegue recordar o nome de sua mãe diante de suas memórias turbulentas. Agora, pensando na história que está implícita na primeira, somos levados à história dos homens e mulheres negros que, por meio de processos históricos como a escravidão e a colonização, foram negados à sua própria memória e história.

O trajeto de rememorar algo que não consegue acessar com facilidade, que faz a protagonista do conto, também pode se relacionar com processos históricos que ela e sua mãe, como mulheres negras, também viveram, partindo de um plano específico e entrando num plano geral e coletivo.

4. Um olhar para as janelas da alma

Na obra *Olhos d’água* (2014), de Conceição Evaristo, desde o seu título e da ilustração presente na capa, os olhos estão próximos da água. Assim como outros estudiosos, a contista tenta explicar o olhar com uma metáfora.

A autora escreve textos que pertencem a três gêneros literários: romance, conto e poesia. Tem três romances publicados, sendo eles *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006) e *Canção para ninar menino grande* (2018), um livro de poemas chamado *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017) e seus livros que reúnem contos são: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d’água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016). Além dessas publicações, a escritora já participou de diversas antologias e já teve sua obra traduzida para outras línguas.

O livro *Olhos d’água*, publicado pela Editora Pallas em 2014, conta com quinze contos. O primeiro e o penúltimo são os únicos narrados na primeira pessoa do singular, além disso, o último é narrado na primeira pessoa do plural, sendo os demais textos narrados em terceira pessoa do singular. Essa obra contém uma vasta variedade de temas trabalhados dentro das curtas narrativas, como a violência, o estupro, as relações familiares, a morte e a sexualidade.

O conto que será analisado é o primeiro da sua coletânea de contos e recebe o mesmo título que o livro, *Olhos d’água*. O foco dessa análise é a representação do olhar nessa narrativa diante de todas as significações que o sentido da visão já recebeu ao longo dos anos, relativo à construção da personagem feminina.

“Olhos d’água” segue a ideia de brevidade existente no que se espera de um conto, por ser uma forma breve. Ele é constituído por cinco páginas e diante da economia de meios

na qual se estabelece, faz-se necessário que Evaristo cause efeitos no leitor desde o primeiro parágrafo, afinal, não há espaço para informações que não contribuam para que o conto siga a sua trajetória.

Esse conto é narrado por uma voz feminina que não se identifica e não se caracteriza com um aspecto básico em relação à personagem de ficção: a narradora-personagem não recebe um nome, fazendo com que suas informações e características sejam fruto de seus pensamentos e de seu monólogo interior.

No primeiro parágrafo, a narradora relata:

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoadas, custei a reconhecer o quarto da nova casa em que eu estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali (EVARISTO, 2014, p. 15).

Nesse primeiro parágrafo, temos uma apresentação de aspectos significativos ao leitor. Isso acontece porque, geralmente, no conto não há espaço para detalhes que não vão contribuir efetivamente com a mobilidade da vida que está sendo sintetizada na construção literária.

Pode-se destacar alguns trechos para facilitar a análise. “Há anos” e “Não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali” (EVARISTO, 2014, p. 15) são expressões que se relacionam com o passado e com a noção de memória, assim como os verbos que estão conjugados nesse mesmo tempo verbal. Logo, o leitor entende que está em contato com as memórias e lembranças da protagonista e narradora. Dessa forma, é de conhecimento geral que as memórias se constituem como um espaço nebuloso na mente humana. Enquanto a memória de um acontecimento real sendo narrada ou descrita anos depois tem uma tendência a sofrer alterações por causa do tempo que separa o acontecimento em si da lembrança dele dentro da mente humana. Esse aspecto pode ser notado na própria produção literária, que tende a representar o real, porém, ao passar pelo meio da arte literária que é a palavra, pode sofrer alterações, se tornando, assim, uma representação do real e não uma imitação fiel.

Sobre a memória, o historiador Jacques Le Goff (2013, p. 435) diz que “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 44), em seu ensaio “Verdade e memória do passado”, afirma que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”. Dessa forma, pode-se associar o seu pensamento acerca da memória e da relação entre passado e

presente com a narrativa criada por Conceição Evaristo, que permeia sempre os limites da memória.

Percebe-se também como estão as emoções da narradora em relação às suas memórias turbulentas: “Atordoada” é como ela se classifica nesse primeiro trecho. Essas informações são o suficiente para prender o leitor diante do primeiro parágrafo, no qual a narradora apresenta lembranças turbulentas e emoções confusas.

Ainda seguindo a concepção acerca do pensamento de Gagnebin (2006, p. 51) sobre memória, tem-se a noção de que, na narração tradicional, é impossível assimilar um choque ou um trauma, já que ele cortaria o acesso entre o sujeito e o simbólico. Logo, também se percebe essa presença do não acesso à linguagem e ao passado na narrativa da protagonista do conto “Olhos d’água”.

Existe um fio que liga todos os parágrafos do conto e que em nenhum momento se afrouxa. Esse fio é a indagação por parte da narradora-personagem sobre a cor dos olhos de sua mãe. Essa pergunta, que aparece nas primeiras frases do conto, retorna no decorrer da narrativa incansavelmente, deixando a narradora cada vez mais atordoada e podendo despertar uma sensação de curiosidade no leitor.

A pergunta simples e aleatória que bagunçou os pensamentos da protagonista deixa de ser uma questão básica e se torna um motivo de culpa. Ela para de se perguntar “qual era a cor dos olhos de minha mãe?” e passa a se questionar “então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe?”. O tom interrogativo é substituído pelo acusativo, fazendo com que o leitor conheça um pouco mais sobre si e sobre como se sente a respeito de suas memórias.

Ao longo do conto, o sentimento de culpa continua perseguindo-a. A narradora decide, então, mostrar ao leitor que conhece diversos detalhes de sua mãe, talvez como um modo de livrá-la de sua autoculpa causada por não recordar a cor de seus olhos ou, então, como forma de mapear o corpo de sua mãe e suas características para, no final, encontrar a cor exata de seus olhos. Dentre as características citadas pela narradora, tem-se a unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo e da verruga que se perdia no meio de uma cabeleira crespa e bela. Todos esses detalhes eram lembranças nítidas e detalhadas da narradora que, em vez de contribuir com seu consolo, aumenta a sua culpa.

Segundo o escritor Paul Ricoeur, numa conferência que aconteceu em 2003, a memória possui um caráter seletivo, como consequência, os mesmos acontecimentos não são memorizados da mesma forma em períodos diferentes. O autor acrescenta que as memórias perdidas, embora tornadas indisponíveis, não são realmente desaparecidas. A explicação para isso seriam os conflitos inconscientes. Nesse caso, os conflitos

inconscientes da narradora-personagem a impedem de acessar uma memória específica, que passa a ser considerada perdida e indisponível.

A primeira aproximação entre os olhos de sua mãe e a água é quando ela estava narrando um momento engraçado que partilhou com a mãe e com as irmãs, em que “a mãe riu tanto, das lágrimas escorrerem” (EVARISTO, 2014, p. 16). Assim, percebe-se que a água citada por Evaristo nos títulos é, nesse contexto, associada às lágrimas da mãe da narradora que, nessa passagem, são de felicidade ao rir junto às filhas.

Virginia Woolf (2015, p. 23) afirma, em seu ensaio “O valor do riso”, que “O que é superficialmente cômico é fundamentalmente trágico e, enquanto houvesse nos lábios o sorriso, em nossos olhos haveriam lágrimas”, o que também se relaciona com a narrativa da Conceição Evaristo. A narradora-personagem anuncia a sua tragédia ao não recordar a cor dos olhos de sua mãe e fica atormentada a partir disso. Logo após, elenca lembranças e detalhes de sua mãe, nos quais o riso e as lágrimas se encontram. Essa mesma ligação entre choro e alegria é estabelecida no segundo conto, “Ana Davenga”, em que a autora relaciona o prazer ao choro: “Tinha o prazer banhado em lágrimas” (EVARISTO, 2014, p. 23), assim como no quinto conto, “Quanto filhos Natalina teve?”, em que há a ligação entre o choro e o riso no trecho: “Quando acabou a falação e olhou para Tonho, o moço chorava e ria” (EVARISTO, 2014, p. 46).

A imagem criada nesse momento é a dos olhos marejados, em que as próprias lágrimas servem como um manto que cobrem e escondem a cor dos olhos da mãe. Mesmo tendo em sua memória e em suas lembranças mais confusas e não lineares a imagem dos olhos lacrimejantes de sua mãe, a narradora não consegue se desvencilhar do véu das lágrimas e da água que insiste em distraí-la e impedi-la de afirmar, com certeza, qual era a cor dos olhos de sua mãe. Sendo assim, a dúvida e a agonia seguem a narrativa.

Nesse ponto, destaco a aproximação entre a criação literária de Conceição Evaristo, situada na literatura contemporânea, ao fazer literário do romantismo, estilo literário que marcou o século XIX, por se caracterizar dessa mesma forma. Os escritores românticos narravam a realidade como se houvesse uma espécie de véu separando-os dela. Apesar do real ser retratado nessas obras, algo sempre estava encarregado de encobrir a nitidez. Enquanto os olhos estão para o romântico, que estavam cobertos por um manto que impedia a narradora de ver com clareza, a sua unha encravada do dedo mindinho do pé esquerdo e a sua verruga que se perdia no meio de sua cabeleira crespa são imagens puramente relacionadas ao realismo literário, estilo também vigente no século XIX. Nada impede a narradora de resgatar tais imagens do seu imaginário, em que estão guardadas as memórias de sua mãe.

Outro aspecto importante pode ser exemplificado com o seguinte trecho da obra de Evaristo: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as histórias

da minha própria infância” (2014, p. 16), que sugere uma narradora não confiável, o que pode ser relacionado com um dos narradores mais estudados da literatura brasileira: Bento Santiago.

Enquanto Bentinho se identifica como um narrador não confiável por narrar de um ponto de vista único e por seus pontos nunca terem sido provados durante toda a narrativa de *Dom Casmurro* (1899), a narradora-personagem de “Olhos d’água” (2014) ganha o título e a caracterização de não confiável por admitir ao seu leitor que suas memórias estão concentradas num território confuso, em que as memórias de sua mãe e de sua própria infância se perdem e se confundem entre si.

No decorrer da narrativa, percebe-se que a mãe, apesar de não ser nomeada, assim como a narradora, recebe mais caracterizações que ela. Isso acontece porque o olhar da narradora-personagem está voltado para a mãe e não para si mesma, e todas as caracterizações atribuídas a ela são concedidas pela filha, ou seja, o que está sendo narrado e exposto é a visão da filha sobre a mãe. As características que partem de suas memórias confusas e distantes.

Há uma inversão de papéis sociais no meio do conto durante esse processo de tentativa de caracterizar uma personagem que é proposta pela narradora. Em um trecho é relatado: “Era como se cozinhasse ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio no nosso estômago” (EVARISTO, 2014, p. 16). Assim, percebe-se a situação social em que a narradora e sua família estavam inseridas. A panela em que cozinham estava cheia de fome e parecia debochar do estômago vazio delas, que possuía um desejo desesperado de alimento. Logo após essa caracterização, ela afirma que nessas ocasiões, em que estavam com fome e havia a escassez de alimentos, a brincadeira favorita era a que a mãe era “a Senhora, a Rainha”:

ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorríamos (EVARISTO, 2014, p. 17).

Assim, há uma relação de inversão dos papéis sociais e culturais estabelecida a partir da imaginação da narradora-personagem e das mulheres de sua família. As mulheres que passavam fome nessa narrativa, diante do desespero, eram transportadas para uma espécie de ficção em que se tornavam Senhoras, Rainhas e Princesas. Sentavam em tronos, distribuíam flores e faziam reverências. Cantavam, dançavam e sorriam. Tudo isso parece transportá-las da própria realidade e é, novamente, uma lembrança nítida na memória da

narradora. Essa brincadeira feita pelas personagens no momento de tensão funciona, assim como a água nos olhos, como um véu, sendo mais uma forma de enganar, encobrir e distrair o real.

Essa inversão de papéis sociais propiciada pela narrativa de *Olhos d'água* passa a ser frequente a partir da metade do conto, em que a pergunta que é responsável por guiar o fio narrativo continua sendo central e sendo retomada durante os parágrafos, mas, agora, nessa segunda metade do conto, a realidade dura da narradora-personagem é encoberta por sua imaginação.

Gagnebin (2006, p. 95), em seu texto “O que significa elaborar o passado?”, afirma que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma [...]”. Dessa forma, novamente, estabelecemos uma relação entre a protagonista de *Olhos d'água* e os estudos da memória. A narradora-personagem de Conceição Evaristo está impossibilitada de esquecer o seu próprio esquecimento. A partir disso, busca, por meio da repetição, dizer o indizível que, nesse caso, seria a cor dos olhos de sua mãe, numa tentativa de elaboração simbólica dos seus traumas.

O conto traz outra passagem que faz referência à água quando a narradora lembra dos dias de chuva na época em que morava com a sua mãe:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós (EVARISTO, 2014, p. 17).

Diante desse trecho, percebe-se que aqui há uma retomada dos elementos apresentados anteriormente. A água, que servia de véu para encobrir a realidade representada nos olhos de sua mãe, agora era capaz de fazer o frágil barraco desabar sobre elas, causando temor e prantos. Novamente, a narradora utiliza-se da metáfora dos olhos d'água para construir a identidade ficcional de sua mãe: “e com os olhos alagados de prantos [...]” (EVARISTO, 2014, p. 17), porém, aqui, eles possuem uma conotação diferente da do trecho anterior.

Antes, os olhos estavam associados à água pela felicidade da mãe ao compartilhar com as filhas um momento engraçado, agora, a narradora apresenta os olhos alagados como uma consequência do pranto da mãe. É a mesma metáfora, criada com mecanismos textuais e linguísticos distintos e situada em contextos diferentes, porém ambas criadas com o mesmo intuito: dar à mãe uma caracterização que parte da imagem dos seus olhos.

Sendo assim, a narradora continua o seu relato associado à sua memória familiar: “nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! Então, por que eu não conseguia lembrar a cor dos olhos dela?” (EVARISTO, 2014, p. 18). Nesse trecho, há uma relação entre o ser humano e os elementos naturais, que é estabelecida através de uma confusão. Segundo a narradora, os olhos de sua mãe se confundiam com os olhos da natureza.

Essa relação já havia sido criada anteriormente, já que a água é tida como um elemento da natureza, sendo assim, agora, a narradora repete esse movimento de forma direta e explícita. Transformando a sua mãe na natureza e vice-versa, o que é possível por meio da linguagem. Essa relação se concretiza, além da confusão criada por ela, no que vem a seguir: “Chovia, chorava! Chorava, chovia!” (EVARISTO, 2014, p. 18). Tal confusão é repetida de forma linguística diante de um paralelismo sintático e de aliterações. No que diz respeito ao discurso, um verbo está relacionado a uma ação humana (já praticada pela mãe em outras passagens do conto) e o outro verbo destaca um fenômeno da natureza. É importante notar que há uma aproximação entre os dois, que fortifica a ligação entre os olhos da mãe da narradora e os olhos da natureza.

O que seriam tais olhos comparados com a própria natureza e não com um único elemento em si? Anteriormente, fomos apresentados aos olhos alagados e aos olhos lacrimejantes, nisso a narradora expõe a imagem dos olhos humanos que se confundem (assim como as suas outras memórias relacionadas ao olhar) com os olhos da natureza. O que estava sendo representado como um único elemento da natureza, chega ao meio do conto sendo uma totalidade e se transformando em algo completo.

Depois de criar essa imagem que segue como um fio durante toda construção da narrativa, a narradora-personagem continua o seu relato como um panorama de lembranças e memórias, todas voltadas a uma única personagem, sua mãe:

Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2014, p. 18).

Nesse trecho, o conto já se encaminha para o final e o laço estabelecido na narrativa continua firme. A narradora é capaz de lembrar de suas ancestrais, mas ainda não reconhece a cor dos olhos de sua mãe. Nessa mesma passagem, Conceição Evaristo reforça a ideia de escre(vivência), em que ela parte de um lugar social específico, ao citar a trajetória das ancestrais da família da personagem, mulheres negras, donas de tantas

sabedorias, que são tratadas como “Senhoras”, assim como a mãe da narradora nas brincadeiras que costumavam fazer nos dias de desespero. Aqui, é como se a sua brincadeira de criança, originada a partir da imaginação, se tornasse realidade.

Além disso, percebe-se como a mulher, nesse conto, é tratada como sujeito de sua própria narrativa e domina as suas histórias, tal como está contando-a de forma a reverenciar as mulheres que vieram antes dela. É o que tende a acontecer diante das produções literárias e artísticas de autoria feminina, em que há o trabalho da crítica literária em retomar mulheres escritoras que foram apagadas no passado e, ao mesmo tempo, acompanhar a continuidade da produção literária contemporânea.

Apesar de descrever com admiração as suas ancestrais, desde a África até as mulheres de sua família, como a própria mãe e as tias, a narradora ainda se sente angustiada por não conseguir recordar a cor dos olhos da mãe. Diante de sua trajetória por sua memória, ela encontra elementos que distorcem a sua visão e roubam a nitidez das suas lembranças, fazendo com que mantos sejam estabelecidos entre o seu olhar e os olhos de sua mãe, que estão sendo sempre encobertos, seja pela água ou pela totalidade da natureza.

Em decorrência do sentimento de frustração, a narradora volta à sua cidade natal para poder ver os olhos de sua mãe sem nenhum véu nebuloso a separando da realidade. Seria como um leitor indo até um lugar factual após ler um conto que o representa. Agora, estaria em frente à realidade sem a interferência da palavra, que nem a narradora estaria encarando a cor dos olhos da sua mãe, deixando de lado os olhos alagados e os olhos que se confundem com a própria natureza.

No momento de revelação, no qual a narradora vai romper com o suspense proposto por Tchekhov (apud GOTLIB, 1985) ao situar o conto como um gênero narrativo que propõe um suspense ao seu leitor, o que acontece é o oposto do esperado:

Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. [...] A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície (EVARISTO, 2014, p. 19).

Esse parágrafo deveria esclarecer a tensão narrativa criada ao longo do conto, mas causa um efeito de aprofundamento do suspense e quebra as expectativas que estavam sendo plantadas no leitor no decorrer da criação literária de Evaristo. Ela retoma a primeira metáfora, dizendo que viu apenas lágrimas nos olhos de sua mãe, mas, logo após, quebra novamente as expectativas do leitor com a conjunção adversativa “entretanto”, causando

uma relação de oposição. O que estava vendo eram lágrimas, mas não significavam nada além de felicidade, o oposto do que se espera de lágrimas, estabelecendo novamente a relação entre o choro e a alegria.

Além disso, a narradora questiona se sua mãe possuía rios caudalosos sobre a face, fazendo novamente uma associação entre os olhos, parte do corpo mais utilizada pela narradora para caracterizar a sua mãe e a natureza. Sabe-se também que ser caudaloso significa que o rio possui uma intensa corrente ou fluxo, logo, relaciona-se com os prantos de sua mãe. Essa personagem não é caracterizada pelo choro calmo. Seu choro é caudaloso do mesmo modo que o rio que é aproximado do seu olhar por meio de uma metáfora construída pela autora.

Há, ainda nesse trecho, um momento de epifania. Caracterizada por James Joyce (apud GOTLIB, 1985), tem-se a epifania como:

uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade [...] epifania é uma manifestação espiritual súbita em que o objeto se desvenda ao sujeito. Trata-se, em última instância, do modo de se ajustar um foco ao objeto, pelo sujeito (GOTLIB, 1985, p. 38).

Logo, compreende-se, a partir dessa reflexão, que é no parágrafo destacado que ocorre a epifania da personagem principal. Nele, depois de viajar até a sua cidade natal, ela encontra os olhos de sua mãe e pode encará-los sem nenhuma confusão causada por suas memórias turbulentas. É quando o foco do seu olhar é ajustado e ela (enquanto sujeito) pode observar com nitidez o seu objeto (os olhos de sua mãe). Trata-se, também, do momento em que o objetivo do conto é atingido, todo o fio dessa breve narrativa mantém-se firme para a chegada desse momento em que a personagem, aliviada, afirma ter compreendido o seu dilema inicial.

Seguindo a narrativa, a personagem principal abraça a sua mãe e sente suas lágrimas se juntarem às dela. Agora, as duas possuem olhos d'água. É essa a maior caracterização da mãe e é esse o aspecto que une as duas personagens do conto, que tem uma característica cíclica, tendo em vista que o último parágrafo retoma o início. É quando a narradora, agora ciente da certeza da cor dos olhos de sua mãe, quer saber qual é a cor dos olhos de sua filha: "Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra" (EVARISTO, 2014, p. 19). Aqui, tem-se a ideia dos olhos como a janela da alma e espelhos do mundo, presente no estudo de Marilena Chauí (1988). Os olhos estão colocados como objeto de reflexão, comparado a um espelho. Esse olhar se torna, também, uma conexão entre mãe e filha mais uma vez, recuperando a maternidade da mulher negra que havia sido perdida no discurso literário.

A última frase do conto é a única que possui um travessão marcando uma fala e a única que quebra a forma de monólogo estabelecida ao longo do conto: “— Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?” (EVARISTO, 2014, p. 19), agora, a narradora está recebendo a mesma pergunta que foi a causadora da sua angústia durante toda a narrativa. E parece ser esse fio da criação literária, o fio que une todas as mulheres desse conto. Seja a narradora com a sua mãe, com a sua filha, com as suas ancestrais e com as suas tias. Todas as mulheres possuem olhos d’água, que são olhos alagados, olhos de rios caudalosos e olhos da natureza. Olhos sujeitos, olhos ativos, olhos que já não se contentam com a calmaria e com a posição de objeto.

5. Um olhar conclusivo

Percebe-se que o conto se trata de uma metanarrativa, tendo em vista que a narradora, ao longo das cinco páginas, tende a reproduzir um momento da construção literária: a criação de uma personagem, a escolha das suas características e a recuperação de ideias antigas para resultar num ser fictício.

Além disso, é notável que esse olhar tão recorrente no conto é o fio que liga toda a narrativa, e esse questionamento repetitivo por parte da narradora sem nome é o que mantém a tensão narrativa e o que causa efeitos do início ao fim. O olhar como luz, como fonte de conhecimento e como janelas da alma está presente nas metáforas usadas por Evaristo para classificar a personagem que é alvo dessas atribuições, a mãe da narradora. Tais ligações entre os olhos e os elementos da natureza são responsáveis pela criação de uma identidade ficcional para uma personagem que nem mesmo tem um nome. Tendo em vista que o conto é uma economia de meios e uma forma breve, a contista escolhe as suas prioridades tendo em vista a criação de um efeito que vai causar interesse no leitor. Talvez, tenha sido mais atraente e interessante a ideia de atribuir todos esses significados à mãe da narradora, que nenhum nome seria capaz de refletir.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Brasília: Edições Câmara, 2019.
- CHAUI, Marilena de Souza. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- EVARISTO, Conceição. *Da representação à auto-representação da Mulher Negra na Literatura Brasileira*. Brasília: Revista Palmares, n. 2, p. 52-57. 2005. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf> Acesso em: 18/02/2023.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 39-49.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 49-59.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 95-105.
- GOTLIB, Nádia Battella. *A teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- WOOLF, Virginia. O valor do riso. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 8-9.

Recebido em 19 de Abril de 2023

Aceito em 04 de Maio de 2023

An Analysis of Racial Prejudice in *The Call of Cthulhu* and the Lovecraftian Lore

Ana Clara Silva de Castilho
Sarah Beatriz de Andrade Bezerra*

Abstract: When it comes to weird fiction literature, the name H.P. Lovecraft is the most important that comes to mind. His genius and contributions to the field of horror fiction are undeniable, like the creation of the “Cosmic Horror” subgenre and his influence on the works of other authors to this day. However, a deep reading of Lovecraft’s writing can reveal an author whose prejudiced opinions constructed a lore that made racialised people and beings the enemies of his stories. The villains in Lovecraft’s stories oftentimes are described as horrific creatures, not humans; monsters that are, in the case of *The Call of Cthulhu* (2016), not only perceived as strange but also worshipped by people that are not of the protagonist’s race. Hence, this study contemplates traces of prejudice and racism in Lovecraft’s depiction of evil. By separating five quotes of what can be considered Lovecraft’s most famous creation — *The Call of Cthulhu* (2016) —, the main objective of this article consists on making documentary research analysing the possible presence of racism in the short story. The studies of Ellis (2010) about Lovecraft’s racism and Frye (2006) on eugenics, besides the one of Joshi (2003) on the concept of Weird Fiction are relevant to this present article, as well as the excerpts and words of Lovecraft (2009; 2013; 2014; 2016) himself.

Keywords: Weird Fiction; Lovecraft; Racism; Evil.

Resumo: Quando se trata de Literatura de Ficção do Bizarro¹, o nome H.P. Lovecraft é o primeiro que vem à mente. Sua genialidade e contribuições para o campo da Ficção de Horror não podem ser negadas, como a criação do subgênero “Horror Cósmico” e a sua influência nas obras de outros autores até os dias de hoje. Entretanto, uma leitura cuidadosa da escrita de Lovecraft pode revelar um autor cujas opiniões preconceituosas construíram um universo que caracterizou pessoas e seres racializados como os inimigos de suas histórias. Os vilões nas histórias de Lovecraft frequentemente são descritos como criaturas horripilantes, inumanas; monstros que são, no caso de *O Chamado de Cthulhu* (2016), não apenas vistos como estranhos, mas também são adorados por pessoas que não são da mesma raça que a do protagonista. Portanto, este estudo é conduzido referente a traços de preconceito e racismo na representação lovecraftiana da maldade. Separando cinco citações do que seria considerada a criação mais famosa de Lovecraft - *O Chamado de Cthulhu* (2016) - o objetivo principal deste artigo consiste em fazer uma pesquisa documental analisando a possível presença do racismo no conto. Os textos de Ellis (2010) sobre o racismo de Lovecraft e de Frye (2016) sobre eugenia, além do trabalho de Joshi (2003) sobre o conceito de Ficção do Bizarro são relevantes para o presente artigo, assim como os trechos e palavras do próprio Lovecraft (2009; 2013; 2014; 2006).

Palavras-chave: Ficção do Bizarro; Lovecraft; Racismo; Maldade.

¹This article was written in the discipline of LE810 - Inglês VIII – Escrita da Língua Inglesa under the supervision of the professor PhD. Fatiha Dechicha Parahyba of the Language Studies Department of UFPE.

²The term “Weird Fiction literature” was translated to Portuguese by the authors of this article.

1. Introduction

H. P. Lovecraft was a relevant horror and fiction writer from the 20th century who wrote novels and short stories within what can be called “Weird Fiction”. One of the main characteristics that may be highlighted in Lovecraftian horror is how the author’s beliefs might have been expressed in his stories, that is, how his words are translating his fears and insecurities. In his works, Lovecraft portrayed the insignificance of humanity in comparison to the greatness of the universe; the decline of human beings within the universe and the possibility of extinction through what the writer described as “cosmic horrors” — unimaginable, fantastic creatures that could wipe out humanity without much effort. Lovecraft (2014, p. 1) justified this concept in his writing by saying: “The oldest and strongest emotion in mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown”.

It is possible to see, through the Lovecraftian horror, many of the phobias that the author could have had. The previously mentioned “cosmic horror” could be a sign of cosmophobia. Also, a fear of the sea is shown by the presence of *Cthulhu*, a monster living in the depths of the sea and, most of all, xenophobia, which could be seen as a sign of his fear of the unknown. Due to his traditional and conservative opinions, and an intolerance for what he did not accept, traces of racism can be found in Lovecraft’s works, especially against Afro-Americans, Native Americans, mixed-race people and immigrants.

Thus, recognizing the presence of the author’s phobias in his literature, this article intends to describe *how* Lovecraft’s perception of the world and racialised people in it influenced his “Weird Fiction” and was used to build the image of the villains and evil itself. In other words: how the things he feared or disliked were explicitly expressed in the antagonists of his tales. In this sense, this article proposes to contextualise Lovecraft’s fiction in his historical period and precepts, for his beliefs influenced his writing heavily.

To do so, Lovecraft’s chef-d’oeuvre, the short story *The Call of Cthulhu* (2016), has been chosen as this work’s corpus. In this text, Lovecraft shows the pinnacle of horror so grand that cannot be tamed or even described, and the races that seek to unleash the creature play an important part in the story. Hence, the main objective of this work is to point out traces of racism and prejudice in how evil is depicted by analysing five selected excerpts of this short story through documentary research of a qualitative nature.

2. Weird fiction, cosmic horror and prejudice in the Lovecraftian horror

As previously mentioned, H.P. Lovecraft was a horror author who wrote stories within the literary genre “Weird Fiction”, which is a fiction subgenre that encompasses elements of fantasy, horror and supernatural fiction. In the words of Neuharth (p. 1, 2019), when interviewed by James Machin, weird fiction is: “Fiction that provokes and involves a

more conceptual fear than that precipitated by threats to physical safety or straightforward revulsion". Originating in the 19th century with Edgar Allan Poe as its pioneer, weird fiction inspires fear and awe, serving as a form of expression of psychological and philosophical institutions within society, such as the cultural, religious and even political ones (JOSHI, 2003). Thus, the sole meaning of weird fiction indicates the usage of the unknown — mythical, alien, supernatural forces — as a tool to reach its goal: a fear so genuine that it is paralysing, for there is nothing you can do to fight it.

The subgenre led to the creation of Lovecraft's most famous concept. This concept would, later on, serve as an inspiration for many authors (Ramsey Campbell, Lin Carter, Stephen King, T.E.D. Klein, Brian Lumley, Colin Wilson, etc); it is the idea of "Cosmic Horror". Lovecraft once wrote in his essay *Supernatural Horror in Literature*:

[Cosmic horror is] that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space (LOVECRAFT, 2014, p. 3)

Cosmic Horror is a result of one of humanity's deepest fears: the fear of men's insignificance against the greatness of the universe. Acknowledging such fears, Lovecraft used this concept to conceive most of the monsters that would terrorise his tales, each one big and nearly impossible to defeat; highlighting along these lines the impotence of the human race, as opposed to writing the human race as in charge of their reality. The *Cthulhu*, for instance, is a great example of a cosmic monster whose defeat is not possible; humanity can only wait for its inevitable return.

The fear of the unknown does not exist only within the context of literary fiction. Humanity has always let this sort of fear influence their social and political lives. Fearing or feeling a repulsion for what one does not know (or does not live with) is one of the reasons used to justify any type of prejudice. England — and Europe, in general — have a history of cultural racism and the belief in white and Christian supremacy. Lovecraft (2013) was known for his traditionalist and conservative political opinions; even though he was not British, his praise for the glory of Britain can be seen in many of his poems like "An American to Mother England" (2013) and "Britannia Victura" (2013). He also was, as a matter of fact, a eugenicist (FRYE, 2006). In the 19th century, Eugenics was a strong movement that opened space to racist and Eurocentric supremacist thoughts with the belief in the improvement of the human race through selective breeding. This line of thought was the very same one that motivated, in the late 19th century and 20th century, eugenic policies including the Nazi ones. Hence, Lovecraft used his conceptions of race and his knowledge of science to inspire the creation of horror in his fiction.

Many authors, although admiring Lovecraft's writing abilities and exceptional creativity, acknowledge that the author has certain ideologies that cannot be stimulated. These ideologies are oftentimes inserted in his writings, although some might not believe and recognise them. An author's worldview, ideals and prejudice are always part of their texts, explicitly or implicitly. Lovecraft's prejudice in terms of race is not and cannot be separated from his works, and analysing them in detail means keeping an eye open to his problematic opinions as a human being. In this sense, the connection between the Lovecraft human and the writer is identified: his poems, letters and short stories show how discourses of prejudice can be related to the concept of fear and voiced through language and literature. On this issue, Frye (2006, p. 239) comments: "I feel, however, that Lovecraft's role as eugenicist is virtually inextricable from his role as writer of weird fiction [...] Lovecraft's fear of genetic unknowns parallels the general existential concerns he voices in letters and stories".

Considering such notions, the present article analyses how the author might have used his preconceived notions as a source of inspiration for his novels and short stories, in particular his *magnum opus*: *The Call of Cthulhu* (2016). In this short story, Lovecraft shows the pinnacle of cosmic horror that inspires weird fiction writers until today. Also, — intentionally or not — the main villain of the story is a "racial other" (FRYE, 2006, p. 240): something distinct from us. Hence, it can be seen how Lovecraft's phobias and prejudices might have influenced his plots when it comes to the characterization of evil.

3. Racial prejudice in *The Call of Cthulhu*

The horrors described in *The Call of Cthulhu* (2016), and mainly, its great ancient creature, the *Cthulhu*, have inspired many authors and have also been the object of several adaptations. However, what makes this short story so compelling? One would argue that the relevance of the story lies in Lovecraft's uncanny ability to create horror through his invented universe and develop situations that bring out the discomfiting feeling of despair and helplessness.

The cosmic horror, as developed by the author and broadly present in the short story, tackles the intrinsic human fear of being defenceless against forces that cannot be dealt with. Such fear is translated by the author's creation of enemies that could not even be described, as their own existence defies human comprehension. The existence of *Cthulhu* by itself already represents the human race's demise, and there is no action that could possibly be taken in a form of defence, as the monster is not only immortal and invincible but cannot even be understood.

Through the *Cthulhu* itself, or scenarios that are carefully described and evoke incomprehensible fear (the whole concept of the city of R'lyeh for example); the unnatural aspect of everything that is related to the *Cthulhu* or the other ancients is enough to cause

discomfort and of course, the unexplainable fear. Such a unique form of producing horror makes the Lovecraftian lore stand out in the midst of many works of the horror genre of the author's time period as well as current works.

"Men [...] will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars, or press hideously upon our own globe in unholy dimensions which only the dead and the moonstruck can glimpse" (LOVECRAFT, 2014, p. 3). The very conception of weird fiction and cosmic horror helped Lovecraft to construct villains based on his fear of the unknown. In many of his stories, evil is recognised in the peculiar, alien face of "the other", which can be explained as a general concept of discrimination against other races — human or not. In *The Shadow Over Innsmouth* (2009), Lovecraft makes us fear the sea and its hybrid creatures, the *Deep Ones*: half human and half amphibious, these creatures cause repulsion in the reader since the author first mentions them. Lovecraft uses his creativity to conceive genetically impossible beings, always described in a fog of mystery and horror, coming to subdue humans through their promises and secretive cults. Cosmic horror, racism and/or xenophobia meet when Lovecraft, most of the time, portrays evil as something genetically and racially distinct from the protagonists of his stories: the white, English man (FRYE, 2006).

Such doing is not a minority in his writing. The first quote analysed in this article is the first time *Cthulhu* makes its appearance through the description of a clay figure found on Angell's belongings. In the words of the author:

It seemed to be a sort of monster, or symbol representing a monster, of a form which only a diseased fancy could conceive. If I say that my somewhat extravagant imagination yielded simultaneous pictures of an octopus, a dragon, and a human caricature, I shall not be unfaithful to the spirit of the thing. A pulpy, tentacled head surmounted a grotesque and scaly body with rudimentary wings (LOVECRAFT, 2016, p. 3).

Lovecraft imagines a grand horror resulting from the mixing of unrelated animals. The *Cthulhu*, although not from our dimension, takes its grotesque form of "an octopus, a dragon, and a human caricature" (LOVECRAFT, 2016, p. 3). In just the first three pages of the short story, Lovecraft presents us with the great evil: the racial other, a cosmic stranger. It is also interesting how he describes the type of people that are involved with it, that is, knowing this evil in such an intricate manner that they are capable of making a sculpture of it. If "only a diseased fancy could conceive" (LOVECRAFT, 2016, p. 3) such a being, it can only mean that the people involved in the *Cthulhu* cult are sick, wicked ones as well. And, as this work will discuss further on, the ones involved in the rising of *Cthulhu* are Black people, Native Americans and mixed people; this fact shows the Lovecraftian desire for villainizing those that are from a different race than his.

The more the short story develops, the more the racism held by Lovecraft can be seen as an influence on his writing. His aversion to people he was not acquainted with and who were treated as villains inside the environment of his stories can be seen in many forms, through various situations and often unveiled. Although the actual monster, the *Cthulhu*, only makes an appearance at the end of the short story, a lot about it is mentioned especially when descriptions of the cults that worshipped the ancient creature are made. The following quote, continuing the events of the previous one, describes Professor Angell's first contact with a *Cthulhu* cult; when inspector Legrasse comments that, during a rainy night in New Orleans:

The statuette, idol, fetish, or whatever it was, had been captured some months before in the wooded swamps south of New Orleans during a raid on a supposed voodoo meeting; and so singular and hideous were the rites connected with it, that the police could not but realise that they had stumbled on a dark cult totally unknown to them, and infinitely more diabolic than even the blackest of the African voodoo circles (LOVECRAFT, 2016, p. 7).

As made clear in the excerpt, the raided cult happened somewhere that inspector Legrasse and the other scholars were simply unfamiliar with. The reasons that led to the raid in the swamps of New Orleans were not inspired by a desire to contain the *Cthulhu*, after all, at the time the monster was still unfamiliar to them; the creed was stopped simply for practising what the author described as “the blackest of the African voodoo circles” (LOVECRAFT, 2016, p. 7). This demonstrates not only racism towards African Americans, but also religious intolerance with religions of African origin. The text proceeds to later affirm that “The region now entered by the police was one of traditionally evil repute, substantially unknown and untraversed by white men.” (LOVECRAFT, 2006, p. 3). Once again, this implies that places uninhabited by white men are filled with evil and immorality; the white men being reasonable and correct, unlike people the author might consider inferior or simply irrational. This characteristic in the excerpt reveals what Ellis (2010) calls binary opposition in the Lovecraftian lore and poetry: a system in which language is used to oppose two distinct groups, in this case, good and evil, the correct and the corrupt.

The unveiled — yet subtle — attacks on racial minorities in Europe and the USA continue throughout the entire short story. On this matter, it is important to comment on how Lovecraft used language to characterise the races he talked about in his writings. Ellis (2010) remarks how, in his poetry, Lovecraft used several literary and linguistic tools to characterise races and construct the opinion of the readers about them; sarcasm, projection and irony are just some of the strategies used by the author in his early poetry. Ellis (2010) explains that utilising these strategies does not mean automatically being racist, but employing language in certain patterns to construct a derogatory view of race is inappropriate and suspicious, at least. Also, Lovecraft dehumanises the races he opposes

through language; he takes their civilisation out by using derogatory adjectives and expressions like “savage” and “ape-resembling beast” in *De Triumpho Naturae* (LOVECRAFT, 1905, p. 14, l. 19 apud ELLIS, 2010, p. 128-131).

When it comes to *The Call of Cthulhu* (2016), though, Lovecraft utilises the strategy of binary opposition and references to colour and offensive adjectives (ELLIS, 2010, p. 133) to display how the protagonist sees the antagonists. The binary opposition is used by Lovecraft in the sense of elevation and debasement; speaking highly of some and poorly of others, inducing the judgement of readers to construct some characters as victims and others as accomplices in the greater plan of The Great Old Ones (the group from which the entity *Cthulhu* is from). The internalised racism of his time is also shown in the distinct description of the white folk and minorities in the short story. Whereas the white folk are distinguished, good men with high-ranked professions — police officers, researchers and professors —, the other races are described as cult participants, prisoners and seamen. All of them “proved to be men of a very low, mixed-blooded, and mentally aberrant type [...] [with] a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands” (LOVECRAFT, 2016, p. 12). Hence, the Lovecraftian ability to downgrade characters through degrading adjectives and unabashed usage of colour, constructing racialised people as naive and mischievous, thus, more susceptible to the evil influence and control of *Cthulhu*.

Horror tales often are not built to have happy endings. The Lovecraftian lore is filled with feelings of despair and hopelessness; the idea that men are simply unprotected against the great dangers of the cosmos. *The Call of Cthulhu* (2016) is not different at all; binary opposition appears as the central literary design of the short story in yet another example as the main character spends a lot of time unveiling secrets that most of the population is completely oblivious to and at the end of the story finds himself in unavoidable danger. Here, Lovecraft separates the protagonist from the ignorant rest of the world. The apocalyptic crisis that the unleashing of *Cthulhu* announces is ignored or simply unheard of by the majority of the population, having only the people involved with the cult and the protagonist investigating the situation, having to bare the great suffering that knowing it all brings. Such defencelessness is present in the following excerpt:

One thing I began to suspect, and which I now fear I *know*², is that my uncle's death was far from natural. He fell on a narrow hill street leading up from an ancient waterfront swarming with foreign mongrels, after a careless push from a negro sailor. I did not forget the mixed blood and marine pursuits of the cult-members in Louisiana, and would not be surprised to learn of secret methods and poison needles as ruthless and as anciently known as the cryptic rites and beliefs (LOVECRAFT, 2016, p. 16).

² Emphasis made by Lovecraft.

After discovering so much about *Cthulhu*, Thurston fears that he might have the same ending as his uncle: pushed to his death by the hands of a black man. Once again, there is a focus on skin colour and it is possible to see the villainization of this man in the eyes of the character; a servant of the evil monster that not only terrorised so many people but also will be responsible for, at some point, putting an end to humanity. Thurston, fearing a fate the same as his uncle's, shows a position from the author who chose to place a black person as untrustworthy; the same posture is constantly seen by prejudiced people who see Black people, Indigenous people, or immigrants as the enemy. It is possible to see that what the man fears are those people; the hate is never directed to the actual foe.

4. Conclusion

In the conception of Lovecraft (2014), uncertainty and danger are powerful allies when writing weird tales. Every unknown object, place, person and world has an infinite capacity for bearing evil. Hence, in *The Call of Cthulhu* (2016) the author is attentive to portray unknown people, communities, cultures and beings as vessels for corruption and disaster. His writings portray the fantasies of a man about "evil possibilities" coming from unknown places but mostly coming from people he cannot relate with (FRYE, 2006, p. 240). Analysing the works of a long-gone author brings out many doubts as to what could have motivated the plots, characters, and situations described in the stories. It is not possible to affirm with certainty the reasons for the choices made by H. P. Lovecraft when establishing his concept of what is evil. However, it can be assumed that Lovecraft's careful racial description when talking about each one of his characters does not seem incidental.

Concerning the question this article aimed to answer and the quotes analysed it is possible to argue that the ideas and principles of a writer can be seen in their text; in this sense, Lovecraft let every side of him — good or bad — show through his lore. Taking not only *The Call of Cthulhu* (2016) as an example but also other short stories and poems cited in this article, it can be seen that throughout these writings each person's skin tone or birth country are carefully placed. This placement always happens with the minorities on the evil, belittled side. In *The Call of Cthulhu* (2016) we see the main character, his uncle and every noble, heroic and trustworthy person being white and educated. However, George Angell's murderer, as well as every single one of the *Cthulhu*'s worshipers are either Black, Indigenous, or simply mixed-race.

Finally, it can be established that the greatest fear of Lovecraft (2016) is not only the monsters which hide in the depths of the sea or the abyss of the cosmos. His character, Francis Wayland Thruston spent all his life seeing his demise in the face of every man and woman different from him. This reveals a much more human and tangible fear: of reality, facts of existence that can potentially hurt you. Thus, it can be argued that the real possibility of something going extremely wrong is one of the things that led Lovecraft to

write frightful tales. In his world, Lovecraft teaches that every corner can hide the evil and unthinkable, therefore, one must always be alert — and alert others of this menace. Perhaps, this was what he was trying to express with his lore.

References

- ELLIS, Phillip. The Construction of Race in the Early Poetry of H.P Lovecraft. *Lovecraft Annual*, New York, v. 1, n. 4, p. 124-135, aug. 2010. Available on: <https://www.jstor.org/stable/26868414>. Accessed in: 10 Oct. 2022.
- FRYE, Mitch. The Refinement of “Crude Allegory”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Orlando, v. 17, n. 3, p. 237-254. 2006. Available on: <https://www.jstor.org/stable/26390171>. Accessed in: 10 Oct. 2022.
- JOSHI, Sunand. Establishing the Canon of Weird Fiction. *Journal of the Fantastic in the Arts*, Orlando, v. 14, n. 3, p. 333-341. 2003. Available on: <https://www.jstor.org/stable/43308642>. Accessed in: 10 Oct. 2022.
- LOVECRAFT, Howard; JOSHI, Sunand (Org.). *The Ancient Track: The Complete Poetical Works of H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2013.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *The Call of Cthulhu*. Santa Catarina: Repositório Institucional UFSC, 2016. Available on: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/163732/H.%20P.%20Lovecraft%20-%20The%20Call%20of%20Cthulhu.pdf?sequence=1>. Accessed in: 10 Oct. 2022.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Freeditorial. 2014, 58 p. Available on: <https://www.freeditorial.com/en/books/supernatural-horror-in-literature>. Accessed in: 10 Oct. 2022.
- MACHIN, James. *Weird Fiction*. Interview conceded to Jared Neuharth. *Ransom Center Magazine*. Austin: 1 Apr. 2019. Available on: <https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2019/04/01/weird-fiction/#:~:text=Weird%20function%20is%20a%20subgenre,is%20often%20considered%20a%20pioneer>. Accessed in: 10 Oct. 2022.

Recebido em 19 de Abril de 2023

Aceito em 04 de Maio de 2023

Subjugamento da personagem Azarias no conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”, de Mia Couto: contribuições do método recepcional para a formação de leitores críticos na Educação de Jovens e Adultos (EJA)

Josivan Soares Ferreira*

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma proposta para trabalhar com as Literaturas Africanas nas turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), a partir da leitura do conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”, de Mia Couto. Assim, toma-se como norte de análise o estudo da personagem Azarias e o subjugamento ao qual é submetido na narrativa. Para contribuir na formação de leitores críticos do texto literário, utilizou-se o Método Recepcional, de Aguiar; Bordini (1993). A proposta nasceu a partir da problemática em refletir como as Literaturas Africanas são discutidas nas aulas de Língua Portuguesa das turmas da EJA. A metodologia utilizada foi a revisão bibliográfica e a pesquisa documental a partir da análise da Proposta Curricular do Ensino Médio da Rede Estadual da Paraíba (2021). Utilizou-se como aporte teórico as reflexões sobre os estudos de cultura desenvolvidas pelo teórico Raymond Williams discutidos por Cevasco (2001), a importância do letramento literário na perspectiva de Cosson (2009), o estudo da personagem segundo Brait (1985) e a aplicação do método recepcional nas palavras de Anzolin (2018). Como principais resultados, buscou-se ampliar o repertório e o contato dos educandos das turmas da EJA com as Literaturas Africanas a partir do estudo do gênero conto e os estudos de cultura a fim de descortinar e desnudar as relações sociais e disputas de poder que subjaz ao texto literário.

Palavras-chave: Estudo da personagem; Método recepcional. Literatura africana; Mia Couto; Educação de Jovens e Adultos (EJA).

Abstract: This article aims to present a proposal to work with African Literatures in Educação de Jovens e Adultos-EJA (Youth and Adult Education) classes based on the reading of the short story “The day in which exploded Mabata-bata”, by Mia Couto. Thus, the study of the character Azarias and the subjugation to which he is submitted in the narrative is taken as the north of analysis. To contribute to the formation of critical readers of the literary text, it was used the Receptional Method by Aguiar and Bordini (1993). The proposal was born from the problem of reflecting on how African Literatures are discussed in the Portuguese Language classes of the EJA. The methodology used was a bibliographical review and documental research based on the analysis of the Proposta Curricular do Ensino Médio da Rede Estadual da Paraíba (Curriculum Proposal for Secondary Education of the State Network of Paraíba) (2021). As a theoretical contribution, the reflections on the studies of culture developed by the theorist Raymond Williams discussed by Cevasco (2001), the importance of literary literacy from the perspective of Cosson (2009), the study of the character according to Brait (1985) and the application of the reception method in the words of Anzolin (2018). As main results, we sought to expand the repertoire and contact of students in EJA classes with African literature, from the study of the short story genre and cultural studies in order to uncover and lay bare the social relations and power disputes that underlie to the literary text.

Keywords: Character study; Reception method; African literature; Mia Couto; Youth and Adult Education (EJA).

*Pesquisa desenvolvida no componente curricular TCC2, semestre 2022.2, resultante do Estágio Supervisionado Obrigatório III e IV, na Educação de Jovens e Adultos (EJA), na Rede Estadual de Ensino da Paraíba, do curso de Licenciatura em Letras Português a distância, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), apresentada na Semana de Produções Acadêmica (SPA), no período de 30/11 a 02/12/2022, orientada pelo professor Victor Cavalcanti Mariano, docente do Curso de Licenciatura em Letras Português IFPB.

1. Introdução

De acordo com Klein (2015, p. 508), *subjugar* significa: “1 v.t.d: submeter pela força, por ameaças ou por habilidade; dominar; sujeitar; 2. v.bi e pronominal: (sentido figurado) reduzir ou render-se à obediência, às ordens ou à vontade de; sujeitar-se”. Ou seja, perceber o outro não como um sujeito social, com sua subjetividade, intersubjetividade e individualidade num contexto social e cidadão, mas como um outro de menor valor, menos importância e até, em muitos casos, menos humano, quase coisificado. É essa ideia de outro que percebemos ao refletirmos sobre a condição social e humana de Azarias no conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”, de Mia Couto, um dos mais significativos autores da Literatura Moçambicana.

Dessa forma, faz-se necessário nos debruçarmos sobre os estudos de cultura discutidos por Cevalco (2001), à luz do corrente teórica-metodológica de Raymond Williams, com o objetivo de descortinar e desnudar as construções sociais empreendidas nas disputas de poder que subjazem ao texto literário, a partir do estudo da personagem Azarias. Assim, ao refletirmos sobre ela, somos tomados por uma condição social específica: a das crianças que perdem seus pais e são criados por jagunços e empregados de poder nas fazendas, estabelecendo uma relação de subserviência em que essa criança cresce na propriedade como um “afilhado”, mas não têm os mesmos direitos e privilégios dos filhos legítimos dos funcionários das propriedades.

A partir dessas problemáticas e das prerrogativas do letramento literário segundo Cosson (2009) e do método recepcional segundo Aguiar e Bordini (1993), é válido refletir sobre como as Literaturas Africanas são percorridas e abordadas nas turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Inferimos que tal proposta encontra terreno fértil ao referenciar a Proposta Curricular do Ensino Médio da Paraíba (2021), que ressalta a importância em trabalhar com as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa em sala de aula.

2. Estudos de cultura à luz de Raymond Williams: um farol sobre as construções sociais e as disputas de poder

Para entendermos a proposta desta pesquisa, que é perceber a inferiorização e a exclusão social à qual a personagem Azarias é submetida, através do subjugamento por seu tio Raul, discutiremos sobre os estudos de cultura que explicam como são construídos e disseminados os modelos excludentes de pessoas e grupos sociais encontrados às margens da sociedade. Em primeiro lugar, vale reconhecer que a cultura de dominação e racialização, reflexos da colonização, é marcada nas narrativas moçambicanas, em especial na obra de Mia Couto.

Sobre o conceito de cultura em um viés histórico e contextualizado, Cevalco (2001, p. 45), baseando-se em Raymond Williams, postula que:

“Cultura” vem do latim, onde *colere* significava “habitar” (daí colono), “adorar” (daí cultura) e também “cultivar”, no sentido de cuidar aplicado à colheita quanto a animais. [...] *Culture* começa a ser usada extensivamente como abstração de um processo ou como o produto de um processo de desenvolvimento mental ou espiritual a partir do século XIX. [...]. Tanto do ponto de vista conservador quanto progressista, “cultura” é usado para aferir a qualidade de um tempo, ou até mesmo para ser levada a outros povos, como o bônus de uma invasão, seguida de uma ocupação onde os valores da “cultura” dos vencedores são “ensinados” aos invadidos.

Assim, de acordo com Cevalco (2001), a cultura é um sistema simbólico construído historicamente e socialmente, que determina e orienta formas de agir na sociedade, de pensar sobre o outro, bem como quais condutas sociais são admiráveis e incentivadas e, por outro lado, quais são reprováveis e punidas.

A partir da cultura, ocorre a valorização/legitimação ou exclusão/marginalização de determinados sujeitos e grupos sociais. Portanto, quando nos deparamos com discursos deturpados, fundados na separação do diferente, mediante narrativas que distorcem a realidade em ideologias discriminatórias (misóginas, racistas, homofóbicas, transfóbicas, eurocêntricas, entre outras), há de se analisar os sujeitos que as proliferam, pois

o olho humano não é uma câmera neutra que registra o que está diante do sujeito. Somente ‘vemos’ a realidade quando aprendemos a descrevê-la através de esquemas perceptíveis que são sociais, localizados no tempo e no espaço (CEVASCO, 2001, p. 53).

Essa perspectiva de dominação e perpetuação à custa da identidade nacional dos povos nativos colonizados por Portugal, como é o caso de Brasil e Moçambique, é materializada nas literaturas desses países.

No que diz respeito à relação de poder expresso no conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”, trazemos as reflexões de Ferreira, Oliveira, Rocha e Castro (2016, p. 385):

As relações de poder são bem claras no conto e apontam a construção da identidade moçambicana que está passando por mais uma luta de identidade e liberdade. Um país marcado de violência e que Mia Couto expõe de forma explícita as marcas dessas relações e da sua participação social dentro da literatura.

O pano de fundo da narrativa de Couto é a guerra civil vivida em Moçambique. No ato da criação literária, o autor empreende um espírito nacionalista para retratar o sonho de paz, as lendas, a mística, a cultura e o viver moçambicanos. Tudo isso se faz relevante estudar à luz das atuais diretrizes da política de educação brasileira.

3. Letramento literário e literaturas africanas para a Educação de Jovens e Adultos (EJA): perspectivas e caminhos a partir do currículo para o ensino médio na rede estadual de ensino da Paraíba

Em relação à instrumentalização legal, o sistema educacional brasileiro sofreu várias mudanças significativas desde a promulgação da Carta Magna de 1988, principalmente no tocante a objetivos, metas e componentes curriculares para a educação básica. O reestabelecimento da democracia exigia adequações das legislações e órgãos do Estado.

Já sob a égide da nova Constituição, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), em 1996 (e suas respectivas alterações ao longo dos mais de 25 anos), trouxe uma reorganização completa do sistema de ensino brasileiro. Dentre as várias mudanças, houve a inserção de História e Cultura Afro-Brasileira, Africana e Indígena, sobretudo a partir da Lei Federal nº. 10.639/2003, que alterou um dos artigos da LDB e foi modificada novamente pela Lei Federal nº. 11.645/2008, instituindo a obrigatoriedade de tais matérias.

Esses aparatos legais contribuíram para trazer à baila a importância em estudar, em âmbito da educação básica, a história de um povo que fora escravizado e arrancado de sua terra e que contribuiu significativamente para a construção social, histórica, cultural e linguística do Brasil. Dessa forma, as literaturas africanas em sala de aula têm como objetivo principal e fio condutor, a formação do leitor proficiente e crítico, consciente dos processos históricos. Para tanto, é necessário o letramento literário dos alunos, ao passo que proporciona a eles metodologias e abordagens do texto literário.

Para Cosson (2009, p. 12), “o processo de letramento que se faz via texto literário compreende não apenas uma dimensão diferenciada do uso social da escrita, mas também, e, sobretudo, uma forma de assegurar seu efetivo domínio”. Com isso, cabe ao educador analisar, a partir das escolhas dos textos e gêneros literários que serão trabalhados em sala de aula, o método que melhor se adeque aos seus objetivos de leitura dos textos ou obras, a saber: 1) método científico; 2) método criativo; 3) método recepcional; 4) método comunicacional e 5) método semiológico. (AGUIAR; BORDINI, 1993).

Cada método possui suas peculiaridades e aplicações, além da possibilidade de serem combinados. A escolha do método dentre os mais variados dependerá tanto da abordagem do professor, quanto das expectativas e experiências dos educandos. Nesse processo, deve-se sempre privilegiar a leitura dos textos e obras de forma criativa e prazerosa. Vislumbra-se que os alunos tenham experiências leitoras, contextuais e linguísticas específicas que possam contribuir para o trabalho em sala de aula, em prol do desenvolvimento de suas competências e habilidades e de sua formação social, cognitiva, intelectual, emocional e cidadã.

Com efeito, cabe às escolas estimularem a leitura literária enquanto prática social e construírem seus projetos pedagógicos alicerçados em ações que conduza à formação de leitores. No estado da Paraíba, seguindo os sistemas educacionais nacionais, tem-se como principal instrumento político-didático que norteia a construção do ensino na rede estadual, a Proposta Curricular do Ensino Médio na Paraíba (PCEMPB), de 2021. Em relação ao letramento literário, o documento destaca que:

é necessário desenvolver competência para analisá-los e interpretá-los, dada a sua condição artística, plurissignificativa, nas múltiplas dimensões responsáveis pela construção de sentidos: recursos de expressão, estrutura, relações entre forma e conteúdo, aspectos do estilo pessoal, contextualização histórico-cultural, tradição literária (PARAÍBA, 2021, p. 66).

A PCEMPB (2021, p. 107) destaca também a importância em trabalhar com a “Literatura diversa” em sala de aula, a saber: 1) Literatura paraibana/regional; 2) Literatura de autoria feminina paraibana/regional/nacional; 3) Literatura de cordel paraibana/regional; 4) Literatura indígena; 5) Literatura afro-brasileira; 6) Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (LALP); 7) Literatura da Mulher Negra; 8) Poéticas Visuais e; 9) Dramaturgia paraibana/regional. Ou seja, há um esforço de valorização do local e do específico, em toda a sua amplitude e diversidade, em detrimento de uma leitura genérica, de mera análise dos gêneros literários.

Além da orientação em trabalhar com as literaturas diversas, o PCEMPB (2021), destaca autores/as para o trabalho com as Literaturas africanas de Língua Portuguesa (poesia e prosa). Em consonância com a presente pesquisa, dentre as sugestões, há o moçambicano Mia Couto.

Através da leitura do autor de modo contextualizado, será possibilitado ao aluno da Educação Básica na modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA) entrar em contato com a história e a contribuição cultural e linguística dos países africanos, reconhecer as nações irmãs que compartilham a Língua Portuguesa e o nosso passado colonial e se sentir pertencente ao caldeirão étnico que forma a nação brasileira.

4. Literaturas africanas: como o processo de colonização influenciou a produção literária moçambicana

As narrativas que compõem as literaturas africanas, sejam em verso ou prosa, frequentemente, têm como pano de fundo o contexto histórico atrelado aos processos de colonização e descolonização em África. Para os autores Ferreira, Oliveira, Rocha e Castro (2016, p. 378):

Moçambique foi colônia porque, como toda colônia, sofreu com as vontades impostas pelos seus colonizadores. Portugal explorou suas riquezas naturais

e impôs a sua cultura aos moçambicanos. Moçambique se tornou independente em 1975 e em 1977 teve início a guerra civil.

Assim, a história de luta pela terra e pelo povo de Moçambique se assemelha com a brasileira, pois as duas nações foram colonizadas, tiveram os povos originários da terra escravizados e suas culturas marginalizadas. O foco da metrópole era a exploração dos recursos naturais da Colônia, pois, “No final do século XV, Portugal inicia a penetração, por conta de ouro e das especiarias asiáticas” (FERREIRA, OLIVEIRA, ROCHA, CASTRO, 2016, p. 379). Foram ciclos exploratórios que passaram por ouro, marfim e escravos, não sem enfrentarem resistência dos locais. Esse enfrentamento se deu, também, através das trincheiras culturais, por meio de uma apropriação da Língua Portuguesa que, paradoxalmente, colonizou e deu voz à luta anticolonial, conforme Evangelista (2011).

Cabe destacar que o conto estudado foi escrito durante o período da guerra civil em Moçambique (1975-1992). Dessa forma, ele pretende representar o espírito nacionalista, de esperança e paz, pois Mia Couto buscou “uma narrativa comprometida em trazer nos aspectos culturais do povo moçambicano uma identidade nacional” (FERREIRA, OLIVEIRA, ROCHA, CASTRO, 2016, p. 378). Azarias, enquanto personagem, encarna essa sociedade que, herdeira de um passado colonial, resiste à guerra e à morte. Em sua trajetória, cruzam com ele elementos tradicionais, como o trabalho de pastoreio de bois e a lenda do pássaro do relâmpago, Ndlati.

4.1 O conto “O dia em que explodiu Mabata-bata”

O conto para ser trabalhado em sala de aula, nas turmas da Educação Básica, da modalidade de ensino Educação de Jovens e Adultos (EJA), foi escolhido em função de como a leitura literária, nessa modalidade de ensino, precisa estabelecer um diálogo entre a realidade dos educandos e a mensagem que subjaz ao texto literário. Ou seja, o conto oferece ao aluno um convite para pensar nos valores históricos e sociais implícitos na narrativa, representantes e contribuintes da formação de uma nação que é próxima daquela na qual vive.

Assim, a narrativa descreve a história do pequeno pastor de gados, Azarias, o personagem principal, que ficou órfão e foi criado por seu tio Raul, que o maltratava e não o deixava frequentar a escola. Tendo como espaço ficcional a fazenda e um cenário de guerra civil, em Moçambique, Azarias decide fugir após um dos principais bois da fazenda, Mabata-bata, explodir ao pisar em uma mina. *O dia em que explodiu Mabata-bata*, faz parte do primeiro livro de contos de Mia Couto, *Vozes anoitecidas*, publicado em 1986.

Nas palavras de Evangelista (2011, p. 44), “neste conto, o real e o fantástico perfazem um caminho paralelo até se fundirem definitivamente na morte trágica da personagem tão

humanamente construída e que, não obstante, tem o mesmo fatídico fim destinado ao boi Mabata-bata”. E é com a atenção voltada ao protagonista que propomos o estudo da obra.

4.1.1 A personagem Azarias: subjugamento para explicar a condição social

Pensar na personagem é refletir sobre o olhar que o autor lança sobre as possibilidades de construir e reconstruir a realidade através da arte literária, no intuito de personificar em verso ou prosa uma possibilidade de *Ser-Estar*, no mundo real, ideal, possível ou imaginário. Para Brait (1985, p. 31), em relação ao conceito de personagem a partir dos estudos de Aristóteles, temos que:

parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.

Já em relação às espécies de personagem – planas ou redondas –, Azarias é classificado como uma personagem plana, pois, segundo Brait (1985, p. 41):

As *personagens planas* são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor.

A personagem plana, por sua vez, pode ser subdividida em tipo e caricatura. O pequeno pastor enquadra-se em um tipo, pois “são classificadas como tipo aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (Brait, 1985, p. 41).

A maneira que o autor encontra de aproximar o leitor dessa personagem plana-tipo é pelo seu narrador onipresente. Evangelista (2011, p. 46) analisa que “o narrador onipresente põe-se a esmiuçar a subjetividade do garoto, revelando-a nos pormenores ao leitor, e, uma vez, matiza as condições de precariedade vivenciadas pelo garoto, sempre à mercê das sanções de outrem”.

A condição social de Azarias, portanto, é determinante para a sua definição, que já começa a ser traçada no primeiro parágrafo do conto: “Azarias trabalhava para ele (tio Raul) desde que ficara órfão. Despegava antes da luz para que os bois comessem o cacimbo das primeiras horas” (Couto, 1987, p. 21). Logo, uma criança órfã e, além de tudo, obrigada a trabalhar, numa condição de submissão que se contrapõe à realidade de outras crianças: “Os filhos dos outros tinham direito da escola. Ele não, não era filho. O serviço arrancava-o cedo da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância” (Couto, 1987, p. 21). Quando destacamos essa fala, nos vem à mente a passagem de Brait

(1985, p. 7), sobre a impossibilidade de não se emocionar e trazer para o dia a dia a angústia e a dor que vivia Azarias, pois “não há distanciamento leitor-texto que possa refrear a emoção sentida”.

Em relação à vida longe do acesso à escola enquanto violência simbólica, Evangelista (2011, p. 45) enfatiza que:

Aqui, o escritor aponta cômico e artisticamente mais uma mazela política vigente em muitos países africanos e latino-americanos de modo bastante acentuado, a negação sistemática de direitos a grande parcela populacionais, [...] Vitimados, muitas vezes, pela violência simbólica, psicológica ou física.

Uma infância perdida onde a única brincadeira é no lombo do Mabata-bata, sem perspectiva: “Brincar era só com os animais: nadar o rio na boleia do rabo do Mabata-bata, apostar nas brigas dos mais fortes. Em casa, o tio adivinhava-lhe o futuro: - Este, da maneira que vive misturado com a criação há de casar com uma vaca” (COUTO, 1987, p. 21).

Outro trecho, em que o autor destaca como Azarias era subserviente ao tio Raul encontra-se na descrição de suas vestimentas, no momento em que Azarias decide fugir do tio em função da morte do principal boi do rebanho que cuidava:

“Fugir é morrer de um lugar, e ele, com os seus calções rotos, um saco a tiracolo, que saudades deixava? Maus tratos, atrás de bois (...) E todos se riam, sem querer saber da sua alma pequenina, dos seus sonhos maltratados. Partiu na direção do rio. Sentia que não fugia: estava apenas a começar o seu caminho” (COUTO, 1987, p. 21-22).

As ameaças do tio Raul também dialogam com a premissa da submissão e desumanização sofrida por Azarias: “- Não apareças sem um boi, Azarias. Só digo: é melhor nem apareceres. A ameaça do tio soprava-lhe ouvidos. Aquela angústia comia-lhe o ar. Que podia fazer? Os pensamentos corriam-lhe como sombras mas não encontram saída” (COUTO, 1987, p. 21).

Por fim, o personagem principal escolhe o único destino que achava plausível ao se deparar com seu algoz, tio Raul, e a ave do relâmpago, Ndlati. O pequeno pastorzinho repensa sua vida e o que deixaria para trás e, em uma construção narrativa que mistura misticismo, uma lenda moçambicana e uma poética fantástica, Azarias se entrega à morte:

O pequeno pastor saiu da sombra e correu o areal onde o rio dava passagem. De súbito, deflagrou um clarão, parecia o meio-dia da noite. O pequeno pastor engoliu aquele todo vermelho. Era o grito do fogo estourando. Nas migalhas da noite viu descer o ndlati, a ave do relâmpago. [...] — Vens pousar a avó, coitada, tão boa? Ou preferes no tio, afinal das contas, arrependido e prometente como o pai verdadeiro que morreu-me? E antes que a ave do

fogo se decidisse, Azarias correu e abraçou-a na viagem da sua chama (COUTO, 1987, p. 24).

5. Proposta de aula: a literatura africana na Turma da EJA Ciclo VI a partir do Método Recepcional

Optou-se em trabalhar a leitura integral do conto de Couto, a fim de proporcionar o contato dos alunos com a literatura africana por meio de um dos mais notáveis expoentes autores da literatura moçambicana, Mia Couto, tendo como embasamento o Método Recepcional, de Aguiar; Bordini (1993). Tal método encontra-se presente no livro “Literatura: a formação do leitor - alternativas metodológicas” (1993), e aborda a leitura literária mediante uma sequência de cinco etapas. Com isso, o professor tem um norte para desenvolver a sua didática, pois

O método recepcional provoca a formação de alunos que não temem a ruptura com o estabelecido, questionadores constantes e flexíveis em termos de ajustamentos sociais. Ao romper com as estruturas vigentes, pode acontecer que venham a minimizar o passado ou reproduzi-lo em termos de clichês culturais (AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 154).

As etapas que compõem o método recepcional são: 1) Determinação do horizonte de expectativas; 2) Atendimento aos horizontes de expectativas; 3) Ruptura dos horizontes de expectativas; 4) Questionamento dos horizontes de expectativas; e 5) Ampliação dos horizontes de expectativas.

5.1 Determinação do horizonte de expectativa

Nesta primeira aula, buscou-se sondar o conhecimento e determinar os horizontes de expectativas dos alunos em relação à importância de se tecer um diálogo entre pontos convergentes/dialogáveis entre Brasil e África.

Tal atividade reflexiva tem como objetivo apresentar as semelhanças entre Brasil e África a partir de processos comuns de colonização, escravização e aculturação dos povos nativos da terra. A diversidade cultural e linguística e as várias e particulares literaturas de cada país africano falante de Língua Portuguesa – Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe – foram abordados, de maneira mais geral, a fim de instigar o interesse pelas narrativas que compõem as literaturas africanas.

Assim, de acordo com Anzolin (2018, p. 52), “o horizonte de expectativas dos alunos está relacionado aos seus valores, crenças, estilos de vida, preferências pessoais, preconceitos e interesses particulares de leitura”. Para complementar as referências individuais dos alunos, nessa etapa foi apresentado um pequeno resumo sobre as literaturas

africanas e como se compõem os países constituintes do continente africano, ajudando a ilustrar o cenário e o contexto histórico do conto.

5.2 Atendimento ao horizonte de expectativa

Após analisarmos as expectativas que os alunos têm quanto às Literaturas Africanas, apresentando um breve resumo histórico sobre os processos de colonização ocorridos em África e Brasil, determinou-se a leitura integral do conto “O dia em que explodiu Mabatabata” de Mia Couto.

Como o gênero já havia sido discutido em sala de aula, em semestres anteriores, optou-se em trazê-lo para essa proposta de leitura literária em função do conto ser uma narrativa curta e de fácil interação entre os educandos. Sobre essa etapa, Anzolin (2018, p. 53) salienta que “nesta etapa, deverá ser trabalhado com textos literários que satisfaçam as necessidades dos alunos, ou seja, aqueles que correspondam ao já conhecido deles”.

Assim, após a leitura do conto pelo professor regente, foram levantados os seguintes questionamentos junto à turma:

1. O que acharam do conto?
2. Qual a temática abordada?
3. O conto fez refletir sobre quais assuntos?

Estes três questionamentos possibilitaram ao professor mapear como foi a receptividade do conto juntos aos educandos.

5.3 Ruptura do horizonte de expectativas

Nesta etapa, segundo Anzolin (2018, p. 53), “serão introduzidas propostas de leitura que devem provocar um abalo sobre a visão de mundo dos alunos, tanto no que diz respeito às suas vivências culturais como a suas experiências literárias”. A partir dessa perspectiva, foi utilizado o estudo de uma das categorias da narrativa: a personagem. Assim, a partir de uma revisão sobre a categoria, foi realizada uma atividade de interpretação de texto. A atividade visa uma segunda leitura mais detalhada dos educandos, destacando os pontos que descrevem a personagem Azarias. Para a atividade foram propostas as seguintes perguntas:

1. O boi Mabatabata diferencia-se dos demais no rebanho. O que o boi tinha de diferente dos demais bois e qual a sua importância?
2. Azarias, nosso pastorzinho, pensou que os bois poderiam ter sido relampejados, mas logo descartou essa hipótese. Que outra hipótese ele formulou?

3. Azarias foi tomado pelo medo do tio, pois havia dito que ele não poderia perder nenhum boi. Neste momento da narrativa, ficamos conhecendo sobre a vida e o dia a dia do pequeno pastor. Como o narrador descreve a vida de Azarias?
4. O que Azarias decide fazer para não ser castigado pelo tio?
5. Com a chegada dos soldados à casa do tio Raul, ficamos sabendo o que tinha acontecido com o boi. Que informação os soldados trouxeram?

5.4 Questionamento do horizonte de expectativas

Nessa etapa, buscou-se realizar uma reflexão sobre as etapas anteriores, avaliando os conhecimentos alcançados sobre a temática do conto. Pensou-se também sobre a intertextualidade do conto com textos de outros gêneros discursivos e literários.

Para Anzolin (2018, p. 54),

A classe vai refletir sobre os textos literários lidos até aqui e, por meio dessa análise, decidirá quais deles exigiram um nível maior de reflexão e um maior grau de satisfação. Esse é um momento para que os alunos avaliem suas reações e atitudes frente aos textos.

Para a consecução desta etapa, realizamos um debate a partir dos seguintes pontos norteadores:

1. Por que Azarias não tinha direito de frequentar a escola?
2. Como você vê a relação de Azarias com o tio Raul?
3. Por que Azarias tomou a decisão de abraçar-se com o Ndlati?

5.5 Ampliação do horizonte de expectativas

Nessa última etapa, espera-se que os alunos “tomem consciência de suas alterações e aquisições obtidas pelas experiências de leitura literária que tiveram nesse percurso ao confrontarem os seus horizontes de expectativas iniciais com os de agora” (ANZOLIN, 2018, p. 55). Ou seja, espera-se que os educandos tomem consciência sobre as reflexões mais profundas a partir da provocação do professor, através da solicitação de um texto oral ou escrito sobre a temática do conto e a tese que subjaz à narrativa ao dialogar com outras áreas do conhecimento como história, filosofia, entre outras.

6. Considerações finais

Valendo-se das ferramentas dos estudos de cultura, a partir de uma perspectiva moderna, os educandos da educação de Jovens e Adultos (EJA) podem perceber, guiados

pelo professor, como os discursos de opressão e inferiorização sobre o outro são denunciados não apenas nos textos discursivos, mas também na literatura, e em especial, nas literaturas africanas.

Por sinal, o diálogo entre Brasil e África, através das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, é, mais do que possível, necessário, uma vez que dividimos tanto, desde o passado colonial até a diversidade étnica e cultural. Esse entrelace de narrativas do *além-mar* é nada menos do que enriquecedor.

No entanto, para conseguir realizar essa leitura histórica e transnacional da realidade e da literatura, precisa-se de um tipo especial de letramento. Através do letramento literário e da exposição dos alunos aos textos de literatura africana, com a devida contextualização, cria-se uma ponte entre as culturas e um entendimento mais profundo acerca de nossas próprias raízes. Tal ideia precípua encontra-se nas orientações dos instrumentos didáticos-pedagógicos contidos nos documentos que orienta o ensino médio, tanto nacional quanto da rede estadual de educação da Paraíba.

Dessa forma, propor uma prática de letramento literário com o gênero conto e o estudo da personagem nesse conto específico de Mia Couto, que tem como pano de fundo a guerra civil em Moçambique, possibilita recriar a história do povo moçambicano, além de apresentar aos estudantes vivências próprias de um povo que busca sua identidade cultural. No estudo dessas peculiaridades todas de um outro, faz-se possível ao aluno se (re)conhecer no que há de semelhante.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ANZOLIN, Carlos Eduardo Krebs. *Leitura do texto literário pelo método recepcional: uma experiência no ensino fundamental II*. Universidade Federal de Santa Catarina Dissertação (Mestrado Profissional em Letras). Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/192106/PPLE0020-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 19 set. 2022.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

COUTO, Mia. *O dia em que explodiu Mabata-bata*. In: Vozes anoitecidas: doze contos. Editorial Caminho, Lisboa, 1987.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

EVANGELISTA, Edson Gomes. O dia em que explodiu Mabata-bata: o simbólico, o lírico e o fatídico no conto de Mia Couto. *Revista Saberes em Rede CEFRAPO*, Cuiabá, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011, p. 41-54. Disponível em: <https://silo.tips/download/o-dia-em-que-explodiu-mabata-bata-o-simbolico-o-lirico-e-o-fatidico-no-conto-de> . Acesso em: 07 março 2023.

FERREIRA, Paula Helena Nacif Pereira Pimentel; OLIVEIRA, Joaquim Humberto Coelho de; ROCHA, José Geraldo da; CASTRO, Adriana da Silva. O dia em que explodiu Mabata-bata: a identidade cultural na literatura moçambicana de Mia Couto. *Cadernos do CNLF/ CiFEEFiL*, Rio de Janeiro, v. XX, n. 8, 2016, p. 377-387. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_08/028.pdf. Acesso em: 02 out. 2022.

KLEIN, Cristina. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Rideel, 2015.

MICHELETTI, Everton Fernando. Mia Couto: uma estética engajada. *Criação & Crítica*, São Paulo, n. 21, nov. 2018, p. 77-90. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 02 out. 2022.

PARAÍBA (Estado). Secretaria de Estado da Educação e da Ciência e Tecnologia. *Proposta curricular do ensino médio*. João Pessoa: Secretaria de Estado da Educação e da Ciência e Tecnologia, 2021, 867 p. Disponível em: <https://pbeduca.see.pb.gov.br/p%C3%A1gina-inicial/propostas-curriculares-da-para%C3%ADba> . Acesso em: 06 de set. 2022.

ZEOLI, Jéssica de Jesus Sousa; SHUMISKI, Tamar Naline. A inserção da literatura africana na grade curricular de língua portuguesa: análise do conto “o dia em que explodiu Mabata-bata”, de Mia Couto. *Revista REUNI*, São Paulo, ed. 8, 2017, p. 28-42. Disponível em: <https://docplayer.com.br/81043177-A-insercao-da-literatura-africana-na-grade->

curricular-de-lingua-portuguesa-analise-do-conto-o-dia-em-que-explodiu-mabata-bata-de-mia-couto.html . Acesso em: 07 março 2023.

Recebido em 19 de Abril de 2023

Aceito em 04 de Maio de 2023

O grito surdo: entre Maria Judite de Carvalho e Edvard Munch

Rayane Pontes Barbalho*

Resumo: Baseado na noção de intermedialidade como uma relação entre mídias, presente nas configurações em que há o cruzamento entre as fronteiras das mídias (RAJEWSKY, 2012), este artigo pretende analisar a referência intermediária presente no conto “O grito”, escrito pela autora portuguesa Maria Judite de Carvalho, ao quadro expressionista *O Grito* (1893), do pintor norueguês Edvard Munch. A aproximação das obras objetiva reavaliar os sentidos da narrativa levando em conta a relação intermediária entre a mídia, pintura e a literatura, a fim de compreender a motivação dessa referência intermediária e a sua contribuição à unidade narrativa e a significação do conto. Nesse sentido, os métodos à construção desta investigação foram a análise do conto e a interpretação da pintura de Munch, baseada no contexto da corrente vanguardista expressionista.

Palavras-chave: Maria Judite de Carvalho; Edvard Munch; Referência intermediária; Intermedialidade.

Abstract: Based on the notion of intermediality as a relationship among media, present in configurations in which there is a crossing among media borders (RAJEWSKY, 2012), this article intends to analyze the intermedial reference present in the short story “O grito”, written by the portuguese author Maria Judite de Carvalho, to the expressionist painting *The Scream* (1893), by the norwegian painter Edvard Munch. The approximation of the works aims to reassess the meanings of the narrative, taking into account the intermedial relationship among painting and literature, in order to understand the motivation of this intermedial reference and its contribution to the narrative unit and the meaning of the story. In this sense, the methods for building this investigation were the analysis of the short story and also the interpretation of Munch's painting, based on the context of the avant-garde expressionist current.

Keywords: Maria Judite de Carvalho; Edvard Munch; Intermedial reference; Intermediality.

* Acadêmica do curso de Letras com habilitação em língua portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Este artigo foi produzido para a disciplina de Estudos em Literatura Comparada de Língua Portuguesa.

1. Introdução

A relação entre literatura e pintura pode ser entendida como um vínculo de irmandade, tendo em conta que elas se relacionam desde as primeiras manifestações culturais do homem, que representava seus mitos religiosos em imagens, fato observável das pinturas egípcias aos vitrais de templos católicos do período medieval. O elo de fraternidade entre arte literária e visual é destacado também na famosa máxima do poeta latino Horácio, que afirmou que a poesia é como uma pintura com palavras: “*ut pictura poesis*” (apud MOSER, 2006, p. 40). Apesar das mudanças por que passou essa relação, a literatura e a pintura ainda se fazem em uma constante interação, principalmente no contexto da prosa contemporânea.

No que diz respeito à prosa escrita por mulheres portuguesas, Maria Judite de Carvalho é considerada como uma grande expoente. Com as coletâneas de contos *Seta Despedida* (1995) e *Tanta Gente, Mariana* (1959), a prosista moderna abordou em suas narrativas os sentimentos de perda, desespero e melancolia, trazendo a mulher como entidade central dessas experiências. O ato de manipular narrativas com protagonistas femininas, sendo a própria escritora uma mulher, torna-se ainda mais relevante quando se leva em conta que a autora o faz a partir de personagens que estão ou passam por um processo de marginalização social, cultural, política, etária ou mesmo existencial-sentimental. A sua abordagem da figura da mulher se dá de modo a fazer justiça aos esquecidos, como aponta Lélia Parreira Duarte (2022), baseada na noção de esquecidos do filósofo Giorgio Agamben (1999). Nesse caso, a mulher, que vive como o outro nas relações sociais dominadas pelo androcentrismo: “Fazer justiça ao esquecido será, portanto, falar de seres desprovidos de importância e mesmo de existência, marcados pelo vazio e pela falta, mergulhados no desespero de suas vidas nuas, como são as personagens de Maria Judite de Carvalho” (DUARTE, 2022, p. 217).

Aberta essa pequena janela à importância da perspectiva de um paradigma feminino presente na obra de Maria Judite, voltando à questão da relação entre literatura e pintura. Esse elo é algo que traz às obras de arte, visuais e literárias, uma riqueza cultural, elevando as criações que exploram tal vínculo a um *status* de reconhecimento e valorização. Um exemplo disso é que a grande parte dos pintores renomados representaram cenas da literatura — como as diversas pinturas inspiradas no Inferno da trilogia *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, produzidas por nomes como Sandro Botticelli, William-Adolphe Bouguereau e Hieronymus Bosch —, mas também, grandes escritores referenciaram famosas obras de arte. Outro ponto é que entender e destacar as referências da pintura dentro de um texto literário é uma ação essencial à produção de sentido, tendo em vista que se pode construir um olhar mais profundo sobre o texto ao questionar o motivo da alusão a uma outra obra.

Considerando a importância das referências visuais da pintura dentro do contexto da literatura, especificamente na prosa de Maria Judite de Carvalho, é relevante investigá-las no quadro da criação dessa escritora tanto para a contribuição dos sentidos do texto quanto para a valorização da escrita de mulheres. Pois ao destacar a profundidade da escrita da autora em questão, existe uma contribuição ao combate do entendimento da literatura de autoria feminina como uma literatura menor. Ademais, o estudo do ponto de vista feminino desenvolvido em Maria Judite também é valioso pois foge à perspectiva tradicional de colocar a entidade masculina como única fonte de representação e olhar universal.

Posto aqui tudo quanto foi levantado, o artigo em questão pretende investigar a relação de referência intermediária do quadro *O Grito* (1893) do pintor norueguês Edvard Munch no conto “O Grito”, de Maria Judite de Carvalho, motivado pela aproximação entre os títulos de ambas as obras, pela dimensão artística explorada no enredo do conto, presente por meio do personagem pintor Salvador Pontes, e, sobretudo, pela temática melancólica e desesperadora presente em ambas as obras. Sabendo que a pintura de Munch é um grande símbolo da melancolia moderna, considerada uma das mais famosas obras do século XIX, sendo admirada ainda hoje no século XXI, tanto por críticos de arte quanto pelo grande público, a sua aproximação com o conto da escritora portuguesa é significativa à interpretação dessa narrativa.

2. O Grito surdo: entre Maria Judite de Carvalho e Edvard Munch

O conto “O Grito”, escrito por Maria Judite de Carvalho e publicado na coletânea *Seta Despedida*, gira em torno do breve encontro da protagonista, Camila, com o pintor Salvador Pontes, e o posterior suicídio da protagonista. Professora de português em uma turma de jovens pelos quais ela nutre uma espécie de frieza e até um sentimento de contrariedade: “Os alunos eram jovens, embora ela detestasse a palavra jovem, exibida a torto e a direito pelos governantes e por eles próprios, moços e moças, como se se tratasse de um partido político importante, com voz na Assembleia” (CARVALHO, 1995, p. 112-113); sem filhos, devido à sua esterilidade, e companheira de José, com o qual ela nunca se casou devido à falta de interesse dele e pela sua acomodação, Camila mostra uma espécie de inércia total em todas as suas relações interpessoais como também intrapessoais, atitude diretamente ligada ao sentimento de melancolia, o qual atravessa o leitor após o fim da leitura.

Para Sigmund Freud (2013), a melancolia pode ser entendida em paralelo ao luto, pois em ambos os sentimentos há a existência de uma sensação de vazio e tristeza motivada pela perda. No entanto, enquanto no luto realmente existe algo que foi perdido, na melancolia não se sabe o que foi perdido, na verdade, nem mesmo se realmente há a perda de algo. Dominado por uma prostração para a qual não consegue encontrar razão ou justificativa, o melancólico se deixa ficar paralisado e quieto na situação em que está, seja

ela qual for: “A melancolia [...] passa a ser entendida como reflexo do caos moderno, um caos mental de um ser perplexo e inerte. Nesse estado o indivíduo perde sua energia, o sentido das coisas e se vê paralisado, incapaz de qualquer ação para reverter essa prostração” (FREITAS, 2011, p. 104). Esse é o caso da protagonista, que enfrenta uma espécie de dificuldade em se conectar com o outro, sendo bastante custoso a ela iniciar ou manter conversas, demonstrando, ainda que veladamente, um certo desconforto sobre o fato de não ter se casado com o seu parceiro:

Camila era professora, não tinha casado porque casar não fora urgente, até se tornara nesse tempo um pouco *demodé*, só (quase só) os pirosos, os novos e os velhos ricos é que festejavam assim de branco e com flores a sua presença neste mundo. Tinha sido, pelo menos, a opinião do José, e também a sua, naturalmente. Companheiros, dizia-se. Ainda o seriam? (CARVALHO, 1995, p. 111).

Sobre o nunca concretizado casamento, no trecho acima a série de justificações do porquê não se casou funciona como uma tentativa de justificar o fato não somente ao leitor, mas para a própria personagem central, dado que essas justificativas nem mesmo são inteiramente de Camila, mas de José. O fragmento também levanta uma dúvida acerca da autonomia das próprias opiniões da protagonista, isso por causa do modo como a professora “naturalmente” concorda com o companheiro, em uma espécie de subordinação tão recorrente que se torna da ordem do natural.

Ocupando um lugar passivo, a protagonista se conserva em um constante estado de inação frente a situações desconfortáveis, como no caso de uma conversa em que ela finge compreender sua amiga Flávia, e em relações que não a fazem feliz, no caso do seu relacionamento amoroso. Os laços sociais que mantém são inconsistentes e sem profundidade, de maneira que Camila vive uma solidão acompanhada, reforçada pela apatia das outras personagens, que também não se importam com ela. Um exemplo disso é convivência com o próprio companheiro, que dos pouquíssimos diálogos travados com Camila todos estão mergulhados em uma atmosfera de desinteresse, em uma espécie de obrigação sem afeto: “À tarde, em casa, o marido perguntou por perguntar se a reunião tinha sido agradável” (CARVALHO, 1995, p. 115).

Além das relações interpessoais, no que tange à esfera intrapessoal, dominada pela melancolia, Camila penetra em uma profunda perda da autoestima, justificando a apatia e a desvinculação dos outros a partir de uma espécie de essência sua: “Sabia que havia pessoas baças e pessoas luminosas, e que ela pertencia à primeira dessas categorias. Passava despercebida, os outros não a reconheciam logo, tinham que pensar duas vezes, era fácil de perceber. Também esqueciam facilmente o que dizia” (CARVALHO, 1995, p. 112). Tal situação vai ao encontro do que aponta Freud (2013, p. 30) sobre a baixa autoestima

do melancólico: “No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve o seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado”. Dominada pela baixa autoestima, a professora aparenta não saber lidar com os seus sentimentos, de forma que os diminui ou ignora, tal como faz com a exclusão que sofre por parte dos outros. Assim, ao falar sobre as situações frustrantes e desagradáveis de sua vida o faz tão desinteressadamente que o seu pensamento e voz se misturam às palavras do narrador a partir do uso de um discurso indireto-livre, de forma que a sua voz some, fica inaudível, diluída:

Tudo aquilo não teria tido a menor importância se não viesse juntar-se a outros passos que ela tentara dar ao longo da vida e que nunca tinham encontrado terra firme. Um livro que não fora aceite pelo editor (mas também, pensava, se o tivesse publicado os leitores eventuais iriam pensar o que é que eu tenho a ver com tudo isto), uma transferência de liceu que não conseguira, uma paixão que não tivera eco, um filho que nunca nasceria porque era estéril. Tanta coisa mais. Às vezes pensava que, se metade das mulheres deste mundo fossem estéreis, não haveria tanta fome nem tanta guerra nem tanta poluição. Mas não adiantava pensar assim. E foi-se tornando cada vez mais vazia e mais só. E um dia ao acordar sentiu que tinha que ser. Porquê não sabia bem, só tinha que ser, que não havia outra saída (CARVALHO, 1995, p. 116-117).

Em relação ao enredo, é possível notar que a monotonia da personagem principal e o desinteresse recíproco entre ela e as outras figuras do conto é refletido na própria estrutura narrativa, pois o conto não apresenta clímax. Todo o enredo caminha em uma calmaria indiferente e morna, na qual os acontecimentos mais desesperadores e importantes para Camila não recebem destaque, sendo tratados trivialmente. Um exemplo é o caso do breve encontro entre Camila e o pintor Salvador Pontes, que compartilha o primeiro nome com o famoso pintor Salvador Dalí, em que esses personagens do conto estabelecem uma conversa breve e fria, muito significativa para a protagonista, mas pouco importante para o pintor. Nesse diálogo, o pintor parece ilustrar o que seria uma pessoa luminosa, ao dominar toda a conversa e atrair a atenção para si. Já a professora uma pessoa baça, reflexão levantada pela protagonista a respeito do contraste entre os indivíduos.

Outro ponto é que o suicídio da personagem central não aparece em cena, nem mesmo descrito pelo narrador, mas em um breve diálogo banal entre Salvador Pontes e Flávia, de forma que o ato mais desesperador da vida da protagonista é insignificante ao narrador, aos conhecidos e até ao próprio conto. Isso põe em xeque o lugar de protagonista de Camila, que não é ouvida pelos outros, percebida pelo narrador ou mesmo quem protagoniza as ações de sua própria história.

A falta de relevância que tudo ganha no nível do discurso desperta uma agonia que é constantemente coberta por um véu de indiferença. O desespero latente torna difícil ao leitor explicar a melancolia que atravessa a leitura, assim como é difícil para o melancólico entender o sentimento de perda sem explicação. Considerando isso, a protagonista vive em uma espécie de banimento e exclusão nas relações interpessoais em que está inserida, nas quais os que a cercam não conseguem ou não querem enxergar o caos em que ela está imersa, ninguém consegue escutar o seu grito, nem mesmo o narrador, que dirige a narração de um lugar distanciando e monótono. Tudo no conto é regido por um completo desinteresse que aproxima o leitor do desinteresse que o melancólico sente pela vida.

Em contraposição a essa completa apatia, o título do conto chama atenção por se distinguir totalmente do que é desenvolvido na narrativa, convergindo com o nome do famoso quadro do pintor norueguês Edvard Munch: *O Grito*. É possível entender a existência de uma referência intermediária a partir da correspondência entre os títulos das duas obras, também ao levar em conta a importância do personagem Salvador Pontes ao desenvolvimento da narrativa, o interesse que a protagonista tem pelas obras de arte de Salvador e o sonho frustrado de Camila de tornar-se pintora: “É certo que não percebia o que tinha a ver com tudo aquilo Salvador Pontes. Porque sonhara em tempos ser pintora e descobrira que era totalmente incapaz de pintar fosse o que fosse, incapaz até de fazer um risco direito” (CARVALHO, 1995, p. 117). Além da importância e reconhecimento de *O Grito* de Munch no cenário da arte moderna e contemporânea, considerado como grande expoente da vanguarda expressionista, tendo se tornado um ícone explorado pela cultura de massa.

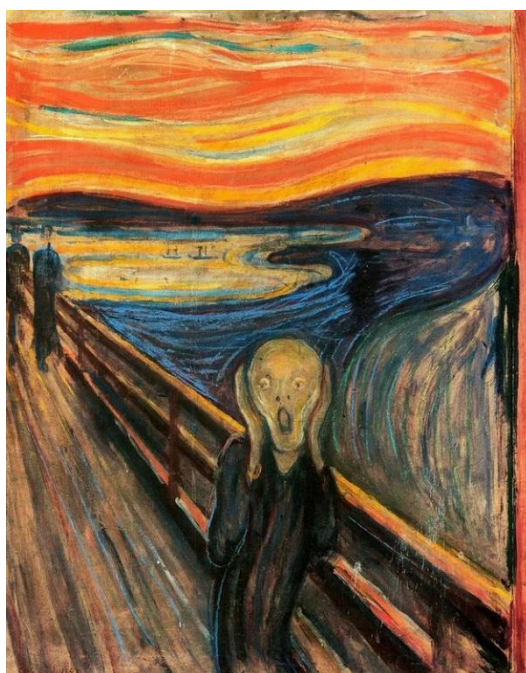
Segundo Irina Rajewsky (2012), a referência intermediária é uma relação entre diferentes gêneros de mídia, marcada pela presença física de apenas uma dessas, que cita, reproduz ou mesmo evoca técnicas de um outro sistema ou configuração midiática específica. Esse tipo de relação, uma das mais usuais e recorrentes entre mídias, explorada em razão de seu potencial enriquecedor de significados, que ao interligar diferentes expressões midiáticas, dentro do conto em questão a literatura e a pintura, consideradas dentro da longa tradição clássica como artes irmãs (MOSER, 2006, p. 47), faz o receptor da obra acionar os conhecimentos da outra composição referenciada, o que contribui, altera ou aprofunda a interpretação que se pode fazer de uma criação. Desse modo, a referência intermediária vai além de uma simples alusão estilística, podendo servir como um alargador de possibilidades criativas:

As referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama Einzelreferenz, “referência individual”), seja para se referir a um

subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Considerando as percepções colocadas acima — embora no conto não exista uma menção explícita ao quadro ou ao nome de Edvard Munch, nem ao expressionismo — a alusão à pintura, mesmo feita de forma não aparente, funciona como modo de escancarar o desespero velado e escondido nas entrelinhas da história de Camila. N’*O Grito* de Munch, diferentemente do sentimento sublime e purificador da *kátharsis*, espécie de prazer contemplativo, o espectador é atingido por um desespero causado pelas cores, formas e técnicas do pintor, além do próprio título, fazendo com que, mesmo surdo, o grito da figura seja sentido.

Figura 1- O grito de Edvard Munch



Fonte: Google Art Project, 2004.¹

Na tela, centralizada em primeiro plano, há uma figura humana, que não é possível distinguir se é feminina ou masculina, de aspecto debilitado, magra, calva, de roupas escuras, com as mãos levadas à cabeça para tapar os ouvidos, no que parece ser uma tentativa de não ouvir o som do grito que ecoa de sua própria boca. Sobre uma ponte ao pôr do sol no fim da tarde, o grito do sujeito debilitado não afeta as duas outras personagens que estão afastadas ao fundo, que parecem impassíveis ao berro da outra. Panorama semelhante se dá com a protagonista do conto, que mesmo se arrastando por uma

¹Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito#/media/Ficheiro:Edvard_Munch_-_The_Scream_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 24 jun de 2022.

existência melancólica e desinteressada, que culmina em um suicídio, não tem o seu estado identificado e nem assistido por nenhuma das pessoas com as quais se relaciona, não encontrando ouvido ao seu grito, assim como a figura humana da pintura de Munch.

Se as outras personagens não ouvem o urro da espécie de protagonista do quadro, o cenário parece o absorver, ser atingido e moldado por ele: com formas e linhas sinuosas e arredondadas de um céu de cores quentes e luminosas — laranja, vermelho e amarelo — e um curso azul e preto escuro, fluindo do canto inferior direito, como uma espécie de mar, há a impressão de movimento, o que provoca a sensação de que os elementos do cenário estão sendo pressionados e empurrados pelo grito da figura central. Em relação às cores utilizadas, a exploração do contraste entre tons quentes e frios causam um incômodo visual, reforçando e intensificando a agonia do ser que grita. Essa contraposição de cores do quadro pode ser associada à oposição que a protagonista Camila faz dos tipos de pessoas: luminosas, como Salvador Pontes, e baças, como ela.

No que se refere ao semelhante título do conto e do quadro, enquanto na pintura esse atua para completar e direcionar o sentido da imagem, na narrativa ele funciona como um indicador explícito do desespero latente no conto, de forma a ser o ponto escancaradamente mais tenso da obra, quase uma espécie de clímax da narrativa. Nesse sentido, tendo o leitor da história de Camila um contato anterior com a tela de Munch — como em toda referência, é preciso que o receptor tenha uma certa bagagem com o que está sendo referenciado para uma interpretação mais íntegra —, a imagem é trazida à mente e o grito do título ganha uma conotação mais profunda de desespero e solidão da figura feminina no mundo contemporâneo, quando pensada paralelamente à agonia moderna representada na tela expressionista.

O *Grito* enquanto obra de arte plástica visual, ainda que não lide com uma representação realista, estabelece uma relação de analogia com os referentes: às figuras humanas, ponte, pôr do sol, contudo, além de uma mera imitação, os elementos do quadro simbolizam algo além do que está na superfície da imagem. Conforme Roland Barthes (1990), há a existência de mensagens denotativas e conotativas dentro das imagens, sendo denotativo tudo aquilo que poderia ser percebido visualmente pelo observador, e conotativo o compreendido, interligado ou interpretado pelo espectador a partir dessas. É preciso ter em conta que os apreciadores da obra conotam algo tendo como base um determinado contexto histórico-político-social.

Em outras palavras, o contraste de cores e a deformação da paisagem e formas afetam a leitura da imagem, ultrapassando a interpretação de uma pessoa gritando ao pôr do sol, tornando-se a representação do próprio desespero, que, contextualizado na modernidade e contemporaneidade, atua como um símbolo da agonia, melancolia e isolamento do ser humano moderno em uma sociedade onde, mesmo envoltos por diversas

relações, os sujeitos sentem-se incomunicáveis. Tal incomunicabilidade é ainda mais acentuada quando se trata das mulheres, que têm seus sentimentos, necessidades e opiniões constantemente marginalizados e invalidados em função da manutenção da estrutura patriarcal androcêntrica nas relações amorosas, familiares e fraternais.

Ao mobilizar uma leitura conotativa da pintura ao conto de Maria Judite, o título assume um sentido novo, que ultrapassa a ideia de um mero grito, conferindo à narrativa um caráter de símbolo do que seria o desespero, mas aplicado à história de uma mulher — considerando que o sujeito agênero da pintura de Munch normalmente é tomado como uma entidade masculina, dado que o masculino é geralmente posto como ponto de vista neutro para qualquer representação. A escritora vai de encontro a essa perspectiva e representa o sentimento universal da melancolia a partir de uma vivência feminina.

Ademais, o título desmascara o desespero recoberto pela linguagem impassível do narrador, sendo uma espécie de denúncia do que se encontra escondido na narrativa: a situação de solidão e desafeto vivenciada por Camila, mas também por tantas outras pessoas, que assim como a protagonista são ignoradas e apagadas. Desse modo, para quem já teve contato com o famoso quadro, o retrato mental da pintura surge a partir da leitura do título e estabelece o que Mitchell (2006) aponta como uma relação de imagem a favor da palavra, devido à contribuição do quadro ao aprofundamento dos sentidos do conto: “‘palavra contra imagem’ denota a tensão, a diferença e a oposição entre os termos; ‘palavra como imagem’ designa a tendência à união, à dissolução ou à mudança de lugares” (MITCHELL, 2006, p.57).

Todavia, mesmo com a colaboração ao sentido global da narrativa a imagem também estabelece em alguma dimensão uma conexão de contraste com o texto, pois se de um lado o quadro é um símbolo do desespero, retrato gritante da agonia da humanidade moderna, do outro, o conto, com o uso de uma linguagem monótona e ponto de vista afastado e desinteressado do narrador, atua de forma a abafar o grito da personagem central. Essa articulação favorável e, ao mesmo tempo, contrastante entre imagem e texto, permitem uma leitura que desautomatiza e tira o leitor da inércia em que a palavra banhada de frieza o põe. Ao entender esse pequeno choque causado entre a pintura e o conto como uma forma de chamar atenção à absurda forma com que é descrita ali, sem empatia, uma existência desesperadora, Maria Judite denuncia o banimento da mulher enquanto figura esquecida que enfrenta um processo de marginalização social, econômico e emocional, este último o caso da personagem da narrativa.

3. Considerações finais

Em uma narrativa silenciosa, Camila nunca grita a dor e o desespero que sente. Tudo é cercado por uma inércia sonora, a imagem *d'O Grito* expressionista, entretanto, escancara o que a palavra sem ênfase tenta encobrir. A articulação do título do conto à

pintura de Munch confere visibilidade ao grito entalado na garganta da personagem central, manifestado na imagem muda trazida à mente do leitor, combinada à própria incapacidade de se expressar da personagem. Colaborando com isso, atuam a importância do personagem Salvador Pontes e o desejo não alcançado da protagonista de tornar-se pintora, de forma a fortalecer mais ainda a dimensão artístico-visual do conto e a noção de referência intermediária.

Pensando nas questões midiáticas, mesmo que não seja explícito a conexão da narrativa com *O Grito* de Edvard Munch, nem haja uma alusão a algo que deixe clara uma relação mais estreita entre as duas configurações midiáticas, quando pensamos na colaboração de sentido, frisada por Rajewsky (2012), é evidente que a imagem ecoa o grito escondido nas entrelinhas da narrativa, de forma a se ganhar um significado mais profundo para a espécie de silêncio em que a protagonista se encontra presa. Em outras palavras, Camila, assim como a personagem central da tela, parece invisível aos que estão a sua volta e tem suas dores incompreendidas e transformadas em um grito imperceptível, que se une a outros tantos gritos que não alcançam nenhum outro ouvido.

Além disso, o quadro tornou-se alvo da apreciação tanto dos mais letrados no cenário da arte, quanto do público mais afastado do letramento histórico-artístico, transformando-se em um grande símbolo da cultura ocidental. A admiração acabou inspirando diversas outras obras, sendo inegável que essa é uma das telas mais parodiadas e referenciadas do mundo artístico, isso nas mais diversas configurações midiáticas, sendo levada ao nível de produto da indústria cultural de massa, uma vez que foi transportada para telas de cinema, seriados de televisão, capas de livros, charges e utensílios do cotidiano.

Tomando esse aspecto em consideração, é possível destacar mais ainda a ideia de uma referência intermediária à pintura expressionista em questão, tendo em vista que na literatura nada é arbitrário, mas pensado para, como destaca Eugénio Lisboa (1986, p. 19) a respeito da arte moderna, ir além dos limites da palavra para dizer o indizível. Maria Judite, assim como muitos outros artistas, reutiliza esse grande símbolo da arte moderna numa tentativa de denunciar em imagem o que a palavra não consegue ou, nesse caso, não quer denunciar, compondo uma obra que, quase veladamente no nível da palavra, revela o desespero do ser feminino esquecido em uma melancolia devastadora. Esse descortinamento existe, sobretudo, pela associação do título a *O Grito* de Munch, de modo que a referência intermediária serve como ponte a um novo sentido, um que ultrapassa a pele da palavra e chega à imagem psíquica, construindo uma produção dotada de profundidade caótica, que pressentida pelo leitor no texto, faz-se revelada através do ver na tela expressionista.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland (Org.). *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEZERRA, Alessandro Paciello de Castro. O Grito e o Mundo Contemporâneo: de Munch aos Emos. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul*, Blumenau, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0649-1.pdf>. Acesso em: 20 de jun, 2022

CARVALHO, Maria Judite. O grito. In: CARVALHO, Maria Judite (Org.). *Seta Despedida*. Mem Martins: Publicações Europa, 1995, p. 111-118.

DUARTE, Lélia Parreira. Maria Judite de Carvalho e a Justiça dos Esquecidos. *Revista do NEPA*, Niterói, v.14, n. 28, 2022, p. 217-230. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/5248>. Acesso em: 20 de jun, 2022.

FERREIRA, Mariana Rodrigues Festucci. *Melancolia, capitalismo e laço social: uma leitura de Edvard Munch*. 2016. Tese (Mestrado) – Curso de Psicologia, Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac, 2013.

MUNCH, Edvard. *O Grito*. 1893. Óleo sobre tela, 91 x 73,5 cm. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>. Acesso em: 28 de junho, 2022.

MITCHELL, William John Thomas. Word and image. In: ____ (Org.). *What do pictures want?: The lives and lives of images*. Chicago: University of Chicago press, 2006.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermidialidade. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 28, 2006, p. 42-65. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18070>. Acesso em: 20 de jun, 2022.

LISBOA, Eugénio. Orpheu Breve. In: LISBOA, Eugénio (Org.). *Poesia portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1986.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextual e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

Recebido em 10 de janeiro de 2023

Aceito em 14 de fevereiro de 2023

A hora e a vez de *Sagarana*, de Guimarães Rosa: entre o épico e a vontade de individuação

Lucas Branco de Araujo Motta*

Resumo: O aspecto ímpar da obra de João Guimarães Rosa é apontado desde o lançamento de seu primeiro livro, *Sagarana* (1946). Desde então, seu estilo se sobrepõe e salta aos olhos dos críticos. Dono de uma prosa atada à arte da contação de histórias, é constantemente relacionado ao incomum adjetivo de “épico”. Porém, esse processo de adjetivação parece se ressaltar entre os críticos somente quanto ao seu romance *Grande Sertão: Veredas* (1956). Pois, se isso é válido para este último, sendo resultado do efeito estético da forma literária no texto de Guimarães Rosa, deve ser válido para *Sagarana* também. Afinal, os modos de subjetividade que circundam a possibilidade do círculo épico são distintos dos modos de subjetividade que caracterizam o mundo moderno e, consequentemente, pós-moderno. Assim, em nosso estudo, lançamos mão de novos conceitos como “emulação do épico” e “vontade de individuação”, procurando compreender como os efeitos de um Sertão figurado como uma realidade totalizante defrontam-se com personagens problemáticas que buscam incessantemente individualizar-se perante tal realidade. Para isso, o presente trabalho utiliza-se de uma leitura do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” para propor conceitualmente a “emulação do épico”.

Palavras-chave: *Sagarana*; *Grande Sertão: Veredas*; Épico; Individuação; Subjetividade.

Abstract: The singular aspect of João Guimarães Rosa’s literary work is pointed out since his first publication, *Sagarana* (1946). Since then, Rosa’s style overlaps the critics. Owner of a prose attached to the art of storytelling, it is constantly related to the unusual adjective “epic”. Although this adjective process seems to stand out among the critics only about his novel *Grande Sertão: Veredas* (1956). Therefore, if this is valid, being the result of the aesthetic effects of literary form on Guimarães Rosa’s text, it must be valid to *Sagarana* also. After all, the modes of subjectivity which surround the possibility of an epic circle are distinguished from the modes of subjectivity that characterizes the modern world and, consecutively, the post-modern world. Thereby, in our research, we made use of new concepts like “epic emulation” and “will to individuation”, seeking to comprehend how the effects of a Sertão configured as a totalizing reality defronts with problematic characters that incessantly search to individualize towards it. To that, this article resorts to an analysis of the short story “A hora e a vez de Augusto Matraga” to conceptually propose the “epic emulation”.

Keywords: *Sagarana*; *Grande Sertão: Veredas*; Epic; Individuation; Subjectivity.

*Graduando em Letras – Português (Bacharelado) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista CNPq na modalidade Iniciação Científica (IC). Este artigo, orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Melo França, foi realizado com o incentivo da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação (PROPESQI/UFPE), através do Programa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal de Pernambuco.

1. Nas travessias de *Sagarana*: primeiras recepções e apontamento do “épico”

À época do lançamento de *Sagarana* (1946), a obra de João Guimarães Rosa tornou-se alvo de comparação com a tendência regionalista que se apossara da literatura entre as décadas de 1930 e 1940. Essa direção da crítica só acontece após os artigos de Antonio Candido (1946) e Paulo Rónai (1946), que afirma a favor de Rosa e problematiza sua cristalização sob tal classificação. Se “para muitos escritores fracos, o regionalismo é uma espécie de tábua de salvação [...] o regionalismo envolve antes um obstáculo e uma limitação do que um recurso [...] J. Guimarães Rosa afronta todos esses empecilhos” (RÓNAI, 1946, p. 1). *Sagarana* apresenta uma riqueza universal, remontando sempre às antigas artes de narrar e com vivacidade no estilo poético. Por mais que as defesas do volume de contos ganhem novas dimensões após o artigo de Rónai, o corte fatal vem com o artigo de Antonio Candido.

Para o crítico paulista, “*Sagarana* não vale apenas na medida em que nos traz certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região” (CANDIDO, 1946, p. 1). Candido parece respeitar a ideia de que o regional é usado enquanto contingência, não como gênero a ser defendido – “a província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”. A representação tão profunda (nomes, espécies, floras, objetos, lugares) de uma realidade espaço-geográfica era o que amparava o argumento da crítica que subjugará *Sagarana* e Rosa à égide do regionalismo. De acordo com Candido (1946, p. 1), Rosa “construiu um regionalismo muito mais autêntico e duradouro”, pois em seus contos “o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência”.

No mesmo dia em que Antonio Candido publicou seu artigo em *O Jornal* (RJ), João Guimarães Rosa se pronunciou pela terceira vez em uma “confissão” feita a pedido de José Condé. O texto, que hoje figura como espécie de prefácio nas reimpressões, traz diversas revelações sobre o processo de composição do livro. Nessa confissão, somos levados novamente à intersecção entre o trato do regional e a questão entre homem e destino. Guimarães Rosa (1946, p. 1, grifo nosso) afirma:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias [...] o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: *lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino*: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.

Como dissemos anteriormente, parece-nos que as críticas anteriores aos artigos de Paulo Rónai e Antonio Candido não cessaram de tentar a todo custo enquadrar *Sagarana* ao regionalismo enquanto gênero com determinados artifícios e convenções literárias. É com Rónai e Candido que esta univocidade na recepção é deliberadamente rompida. Candido, ao associar a relação entre realidade objetiva e realidade estético-literária como uma “região da arte”, libertou *Sagarana* dos vilipêndios do romance regionalista de caráter neo-realista e possibilitou novas interpretações. Rónai (1946, p. 1), acentua essa distância ao dizer que:

A arte de contar [...] que evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga, está se tornando rara. [...] As nove peças que formam o volume *Sagarana* continuam a grande tradição da arte de narrar.

Destaca-se, em *Sagarana*, seu caráter de diferença. E, mesmo que longínquo, atribui-se um aspecto de “épico” ao estilo de Rosa. Tal como Antonio Candido (1946, p. 1) afirma ao acentuar a qualidade de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, que é “onde o autor, deixando de certo modo a objetividade da arte-pela-arte, entra na região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos de nossa literatura”. As qualidades da estreia de João Guimarães Rosa estavam definitivamente reconhecidas.

As afirmações de Antonio Candido acerca desta representação da realidade em *Sagarana* levanta um ponto fulcral: o distanciamento entre *Sagarana* e a produção regionalista conhecida até então. Se Minas Gerais é uma região antes da arte do que do mundo em *Sagarana*, vemos o desprendimento de Guimarães Rosa quanto às amarras de um realismo literário atrelado necessariamente a alicerces históricos/historiográficos. Não é dizer que a história esteja ausente em totalidade da prosa de *Sagarana*, mas sim que o trato desta dimensão é feito através da tradição de raiz oral das artes narrativas, com o objetivo de uma criação estética distinta da mera representação, sem com isso eliminar as suas relações com o real.

Lembre-mos de Roland Barthes (2004, p. 188): “Desde a Antiguidade, o ‘real’ estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou ‘poesia’)”. Assim, quando Rónai salienta que na dimensão narrativa de Guimarães Rosa vemos a fruição da vida, evidencia-se a distância do autor mineiro da voga neorrealista que assolara o regionalismo conhecido até então. Rosa retoma, em sua obra, esse deslocamento entre poesia e história, entre a realidade ficcional e a realidade objetiva, concreta (histórica e factual). Essa relação se manifesta na matéria linguística, na forma literária e no objeto estético em si. O uso do regional enquanto contingência é também uma noção das próprias limitações da linguagem para com o real, não obstante a necessidade incessante da criação neológica e do trato estilizado da sintaxe. É preciso, mais do que trabalhar com o estilo, questionar como pode dar uma

inflexão a essa matéria. Se uma tendência fora observada, é porque é viciosa em seus recursos de representação da realidade, uma *via crucis* da *poiesis*. É um problema das próprias especificidades do discurso literário entendido enquanto *mimesis*.

Não escaparam a *Sagarana* os questionamentos em relação à linguagem, seus artifícios de representação da realidade, e, logicamente, sobre os (des)limites da própria linguagem enquanto estruturação de criação em si mesma. Assim, o abismo entre o realismo e a linguagem se dá como afirmara o filósofo Richard Rorty (1994, p. 25): “O mundo está diante de nós, mas as descrições do mundo não. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas; o mundo por si próprio – sem auxílio das atividades descritivas dos seres humanos – não”. Desse modo, a própria especificidade do discurso literário se baseia nisto: não tem uma relação estrita à realidade, e sim, aos seus modos de representação. Por isso, Tristão de Ataíde (1963, p. 6) falou sobre um “transrealismo”:

É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos. E nessa transrealidade é que permite aos temas mais locais, às personagens tipicamente sertanejas, à linguagem mais aparentemente recolhida “da boca de um bárbaro”, como dizia Antônio Vieira, – assumirem um sentido nitidamente universal.

Essa “aura transrealista” é a marca decisiva do estilo rosiano. E ela só pode ser uma inflexão ao ponto que tensiona os modos de representação e as convenções literárias conhecidas até ali. Como bem pontuou o crítico Erwin Rosenthal (1975, p. 40-41):

Guimarães Rosa não pretende, de fato, dar continuidade a uma técnica narrativa tradicional, transmitida sem reexame crítico de uma geração para a outra; sabe o romancista que um assunto, por mais palpitante, somente adquire realmente interesse quando conquistado através de recursos expressivos adequados. Seu modelo da nova realidade contrapõe-se a toda e qualquer afirmação categórica, a toda e qualquer certeza estabelecida.

Luiz Costa Lima, em *Mimesis e modernidade: formas das sombras* (2003), acerca da distinção dos processos miméticos entre “*mimesis* de representação” e “*mimesis* de produção”, menciona Guimarães Rosa. Costa Lima (2003, p. 181) define a primeira como “a maneira como a sociedade concebe a realidade”; logo, seus modos de apreensão e representação do real e da realidade – nos quais “o produto de arte, por definição, apresenta um relacionamento apenas indireto com o real, não pode adquirir um significado pela utilidade que promova”. Ser e real são relacionais, e na obra de arte o ser é colocado em xeque, pois serve enquanto acordo entre locutor e receptor. Quando o ser e o real deixam de servir como lastro e o processo mimético tende a se libertar da pura representação, tende à produção, afinal “próprio da mimesis da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu déficit anterior” (LIMA, 2003, p. 182).

A utilidade da obra de arte para o real vem da possibilidade de expansão dos modos de apreensão do real por meio da expansão das dimensões de representação do mesmo, pois, mesmo neste alargamento do real, ainda se constitui um processo mimético, porque “o produto rebelde às representações, à aplicação da ideia de ser, continua a ser um produto mimético se só é capaz de funcionar pela participação ativa do receptor” (LIMA, 2003, p. 183). Pois é próprio do discurso literário o uso e amplificação do ser.

Como, em matéria estética, a obra de Guimarães Rosa trabalha uma ampliação dos modos de representação da realidade, ao passo que trabalha com uma matéria referencial específica? Através do uso do regional não enquanto gênero, mas sim como contingência. Essa contingência é a matéria que lhe serve para a amplificação de representação da realidade que a literatura propõe. Assim, é antes Minas Gerais uma região da arte em *Sagarana* do que uma localidade geográfica necessariamente objetiva. Por isso, Guimarães Rosa (2001, p. 25) justifica sua escolha pela paisagem do interior do centro do Brasil: “Porque o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino”.

Se o Sertão é colocado na dimensão de uma região da arte, o sertanejo também é deslocado de sua precisão histórico-geográfica causal. É elevado às dimensões “épicas da humanidade” (CANDIDO, 1946, p. 1), ao mesmo passo que têm a dimensão de indivíduos problemáticos que tanto marca a modernidade literária, como pensou Lukács (2009). Porém, pensemos no que propôs José Carlos Carbuglio (1968, p. 79):

Assim como nos grandes épicos, também em Guimarães Rosa está o depuramento da realidade ideal, criada pelo espírito popular. Com a propensão em dar aos fatos e acontecimentos uma importância que lhe convém e de acordo com sua própria índole, o inconsciente popular converte essa realidade numa imagem idealizada onde se torna difícil separar o acontecido do inventado. Deste modo, suprimidas as limitações humanas e perdidas as noções espaciais e temporais, entramos para a esfera do perfeito ou do mitologicamente completo.

Precisamos levantar algumas questões: quais são essas implicações de “épico” e de antigo contador de histórias na forma dos contos de *Sagarana*? O que implica, formalmente, esse aspecto “épico”? O que é e como se apresenta a contenda entre homem e destino? Como uma obra literária do século XX pode conjurar para si tal característica, comumente associada ao romance *Grande Sertão: Veredas*?

Acreditamos que, se é válido caracterizar o romance como “épico” em termos de recursos e procedimentos literários, esse aspecto deve ser cotejado desde a estreia do autor com o volume de contos, que se torna um ponto fulcral no projeto literário de Guimarães Rosa. Lembremo-nos do que dissera Mário Cavalcanti Proença (1957, p. 166-167

– grifos nossos): “os próprios contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de episódios, *são épicos em grande número [...] todos em Sagarana...*”. Mas por quê?

2. “De Saga a Sagarana”

Sabe-se que o neologismo constituído da junção de “saga” (forma simples conhecida através de povos nórdicos) e “rana” (sufixação do *nheengatu*, que indica semelhança) faz menção a “algo que se parece com uma saga”. Mas a que se destinaria semelhar as narrativas a sagas? E como isso tornaria possível o tema central da luta entre o homem e o destino? As ações do destino, como dito por Rosa, a que se designam? Não é mais uma ideia do fatalismo determinista, mas sim uma concepção mais abrangente da possibilidade do mutável, do movente e do possível – afinal, “lá se vê um rio cair na cachoeira ou contornar montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo de capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar na seca” (ROSA, 2001, p. 25). As coisas não são dadas no destino dos homens, estão sempre por se perfazer. É a contingência em que o regional opera como meio e não como gênero.

Mas para que possamos avançar, é preciso refletir sobre a escolha do neologismo que nomeia o volume. O que significaria uma passagem de “saga” para *Sagarana*? Ou, de outro modo: quais as implicações de formas orais e pré-literárias à totalidade estético-literária dos contos indicadas pelo neologismo que dá título ao volume? É isso que poderia aproximar o autor dos antigos contadores de histórias? Como poderiam conviver, no bojo do objeto estético, modos de subjetividade conflitantes?

Para que possamos pensar nas respostas das perguntas elencadas acima, é preciso que tomemos alguns determinados passos teóricos. O primeiro tem de ser com relação ao uso da ideia de “saga”. Dessarte, recorreremos ao trabalho de Andre Jolles, *Formas Simples* (1976). Essas formas são da linguagem de caráter oral, expressando determinadas disposições mentais que são aparentemente impossíveis de recuperar:

[...] não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia [...] Formas que se produzem na linguagem e que promanam da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta (JOLLES, 1976, p. 20).

Essas formas estão presentes enquanto comportamento linguístico nas personagens de *Sagarana*. Por meio de uma intervenção artificial e literária, Guimarães Rosa conjura a raiz de formas simples como as do caso, do enigma, do mito, da lenda. As formas simples são, essencialmente, formas pré-literárias, que demarcam determinados comportamentos e disposições mentais perante a tentativa de reflexão sobre experiências. Suzi Frankl

Sperber (1996, p. 99, grifos da autora), que as percebe na obra de Guimarães Rosa, define-as como:

[...] blocos de sentido e forma encontráveis em variantes e sequências da ação relatada *ficcional e historicamente*. *Correspondem a uma experiência pré-literária caracterizada fundamentalmente pelo esforço em atribuir um sentido global, de totalidade, a um fenômeno ou um conjunto deles*. Reúne eventos que tematizam a realidade interna e externa do ser humano, porém de modo a superar o limite do instante e do fragmento [...] permitem inclusões e mudanças, sempre a partir de referências que facilitam a recepção e produção e que servem tanto para confirmar uma forma, como para negá-la. A positividade e a negatividade são agenciadas pela linguagem, assim como as formas simples se constituem na própria linguagem.

Vemos, então, que esse compartilhamento de experiências e atribuição, por meio da forma, de um sentido totalizante à vida é um elemento constitutivo do imaginário, logo, constitutivo tanto do sujeito como do mundo circundante. As formas simples são, como pensou Jolles, formas de trato com a linguagem. São como processos quase agrários e manufaturados; e que se encadeariam em cultivo, fabricação e interpretação:

O homem intervém na confusão do universo; [...] Pelo desenvolvimento da explicação e o cerceamento da classificação, chega-se, pois, às formas fundamentais. [...] os elementos acumulados na confusão do universo não possuem, de início, uma forma própria (JOLLES, 1976, p. 29).

É na travessia e na expedição do homem junto ao universo (que não se reduz a um mundo meramente passivo, objeto) que o infinito das experiências se detém na profundidade de uma forma da e na linguagem, fazendo com que se elidam caos e cosmos. Estas formas são relacionadas aos modos como a disposição mental de apreender, apresentar e representar experiências por meio da linguagem se fixa em estruturas que funcionem tanto para produção como para recepção.

Se pensarmos no salto da condição da linguagem pré-literária à linguagem intervencionada pelo ímpeto individual que levará ao objeto estético-literário, as formas simples e seus mecanismos são partes intrínsecas da especificidade do discurso literário, pois representam também a possibilidade de ampliação de um Ser, um modo de representar e apresentar a realidade a partir de uma determinada cultura. Logo, diretamente relacionada à possibilidade do produto mimético.

A passagem de “saga” a *Sagarana* parece exemplificar exatamente esse caso. A consciência autoirônica de saber-se impossível o objeto literário vir a ser de fato uma retomada dessa forma de disposição mental oral e pré-literária, afinal, “o universo de uma forma simples só é válido e coerente em seu próprio interior” (JOLLES, 1976, p. 60). A forma simples da “saga” é, na disposição das formas, tão válida quanto a forma da “história” (que

também configura uma disposição mental), e assim segue na obra de Rosa. Os contos de *Sagarana* levam à emulação dessa disposição.

A forma “saga”, como fora conhecida pelos manuscritos islandeses, retrata (comumente) a formação de um povo, a ocupação de um determinado território, a hereditariedade de determinados *genos*. A forma da “saga” é costumeiramente vilipendiada pela forma da “história”, que tenta apropriar-se do real de uma maneira coercitiva, como uma disposição mental normativa. A *Sagarana* rosiana trata da construção deste Sertão, habitado por seus homens e mulheres em contenda constante com o destino, semelhandos os à personagens de parábolas, distanciando-os das temporalidades da forma da história.

Essa inflexão, que consagrará Rosa junto à galeria dos artistas da narrativa (como quis Rónai), lembra-nos das colocações de Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador* (1987). Para o filósofo, estamos vivendo uma época em que os contadores de história, os narradores, estão distantes. Evidenciando uma deficiência em intercambiar experiências, que marca o dispêndio que a era dos meios de informação nos causa.

O narrador, na visão do filósofo, “é um homem que sabe dar conselhos”, e se ele está a desaparecer, é porque “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”, e com elas, a forma de saber que o narrador possui e que dela o mesmo advém, a sabedoria, “o lado épico da verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 200-201). E a sabedoria, a forma de enformar as experiências, está desaparecendo. A narrativa trata de um conhecimento útil e duradouro ao homem. E para Benjamin este conhecimento está cada vez mais em extinção entre nós. Um dos marcos desse processo é o desenvolvimento da forma do romance, gênero distante e dissemelhante da tradição oral que o precedeu nas formas épicas. Afinal, reside no âmbito do romance a figura do leitor isolado, que não consegue receber ou formular conselhos, pois se vê distante de um sentido dado da vida.

Assim, para entendermos essa ruptura entre indivíduo e sentido totalizado da vida, da sua essência, precisaremos recorrer a Gyorg Lukács e sua *Teoria do romance* (2009). O aspecto que distingue o caráter épico da Antiguidade e do Medievo para a modernidade literária se apresenta como conflito de um circuito metafísico aberto, e não mais fechado e totalizante como teriam os antigos (LUKÁCS, 2009, p. 25-36).

Quando comparados, a Epopeia antiga e o Romance, o crítico Lukács afirma que, em discrepância, acontece que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). E esta mudança se dá formalmente, *a priori*, na contenda entre Epopeia e Tragédia, o que faz com que o filósofo húngaro assuma que é na prosa em que pode estar a possibilidade da expressão desse peso e leveza dados ao mundo, “que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto” (LUKÁCS, 2009, p. 58). A epopeia tem em si

uma totalidade fechada da vida, enquanto no romance, por via da forma, essa perfaz-se numa “totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60), o que faz com que o autor afirme adiante:

A intenção fundamental da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou éticas, mas só um fato psicológico sem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas (LUKÁCS, 2009, p. 60).

O mundo do romance é um mundo problemático, impossível de totalidade e de intercâmbio de experiências. Não é possível uma saída unívoca às aplicações de sentidos para a vida. É um caminho, na figura do herói, que não mais se volta ao mundo enquanto sua medida. Caminha soturno e sorrateiro à interioridade, à fragmentação, ao descentramento. Se na épica clássica não se tratava de indivíduos, o romance é a sagração desses. Assim, é compreensível a tese de que: “O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, [...] rumo ao claro autoconhecimento” (LUKÁCS, 2009, p. 82). Se a sabedoria oriunda das antigas narrativas se entrelaçava entre períodos distintos, a forma do romance, que tem seu vício na delimitação de um fim, “encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 84). É a do indivíduo problemático a forma assumida pelo romance para, no ciclo biográfico em que é centrado, “revelar uma determinada problemática do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 85).

Se pensarmos nessa perda da dimensão fechada que sustentou o mundo épico, tal como a perda da disposição mental da forma simples pura da “saga”, não a subjacente da escrita, Guimarães Rosa parece tentar emular este mundo e esta disposição aos contos de *Sagarana* – como pontuado por Rónai (1946) e Candido (1946). Como disse Guimarães Rosa (1946, p. 1), o intento de fazer “parábolas” com os personagens tirados de um Brasil profundo está intrinsecamente ligado ao tema do destino. Para concebermos como a ideia de ‘saga’ se adapta ao *Sagarana* precisamos assumir um *a priori*: Guimarães Rosa tem uma autoconsciência irônica que o permite, a partir do trato do regional enquanto contingência, a perspicácia de dizer que o volume enforma algo semelhante a uma “saga”, pois o seu trato com aquela matéria estaria remetendo a uma busca anterior, uma busca essencial que tem consciência de sua limitação pela totalização.

Ao dizer-nos que nos defrontaremos com as reações humanas e o destino, Guimarães Rosa evoca para si a imagem de um “narrador”, como quis Walter Benjamin enxergar em Leskov. A sabedoria, que só pode ser alcançada por um trato outro com a linguagem e a narrativa, está colocada novamente. Afinal, a parábola é uma forma de linguagem que visa à edificação, à educação, mas esta educação está intrinsecamente

ligada ao processo de mudança de uma “autopercepção”, um modo de subjetividade. E, inevitavelmente, as personagens de Guimarães Rosa recaem na fragmentariedade. Não lhes é dada a completude harmônica, que os aproximaria de uma totalidade desvelada e nítida do sentido da vida. As personagens caminham para um processo de autoconhecimento e, por conseguinte, para o de interioridade e individualização. Porém, vivem circundadas pela imagem do Sertão, que mais se assemelha a *physis* grega, logo, totalizante.

A passagem de “saga” para *Sagarana* parece indicar a noção de que o entremeio, causado pela condição do indivíduo fragmentado deslocado transcendentemente e a tentativa de “emulação” de uma linguagem narrativa há muito distante, é o espaço criador onde reside a obra literária. É o espaço de uma expressão amaneirada, que pode ser fonte de reformação de formatação. Por isso, percebemos o uso de formas simples imbricadas no corpo textual, a realização de uma oralidade ficta (GALVÃO, 1972), calcada em neologismos que buscam sempre a expansão de uma totalização que se sabe falha, que fazem com que a ideia de uma transrealidade se faça possível dentro do escopo do regional, que busca iluminar o sentido da vida por meio de sua confrontação com o destino. Desse modo, partindo desta compreensão, podemos observar melhor os processos narrativos e os procedimentos literários empreendidos pelo autor em seus contos de *Sagarana*.

O procedimento inventivo de Guimarães Rosa (seja na estrutura formal das obras, no léxico ou nos aspectos morfosintáticos) se dá através de uma tensão entre uma tradição épica e totalizante, e os modos formais da subjetividade moderna, que se vê deslocada de uma compreensão completa da essência da vida. O sujeito fragmentado e individualizado se vê defrontado a um processo de autoconhecimento através de sua relação com um mundo de aspecto movente e totalizante, que se dá na imagem de um sertão reinventado e criado. E essa criação funciona na interação entre as tensões e resistência presentes no Sertão épico emulado e o desenvolvimento do autoconhecimento destas personagens.

Embora a sagração desta tentativa seja encontrada em *Grande Sertão: Veredas*, o processo criativo de Guimarães Rosa começa nitidamente em *Sagarana*. As relações explícitas entre o volume de contos e o romance são evidentes, principalmente na figura do personagem Joãozinho Bem-Bem, que atua como antagonista em “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Sua presença é decisiva para a formulação do *ethos* de personagens centrais do romance, em especial Riobaldo, Zé Bebelo e Diadorim.

Somos levados a crer que a obra de Guimarães Rosa parece contrapor, através dessa tensão, os meios de expressão de linguagem que levam ao que chamamos de “senso de épico” com a expressão de uma subjetividade complexa e individualizada, que não consegue mais se colocar sem desajustes no mundo – tornando-se as personagens em personagens problemáticas, que tanto marcam os modos modernos de literatura. Este

“senso de épico” se desenvolve com o magma do projeto literário do autor em suas constantes alusões às dimensões universais da condição humana e sua alocação ao cenário sertanejo. O enfoque dado pelo autor na metáfora entre Homem e Destino atravessa a figura do sertanejo e seus modos de vida, como a realidade e suas possibilidades de enformar o ficcional e o mimético.

Para firmarmos a análise de *Sagarana* e apontar as relações diretas entre o volume de contos e o romance de Guimarães Rosa, nos deteremos em tecer breves comentários sobre a aura “épica” do volume de contos e analisar o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a fim de demonstrar como essa tensão entre uma realidade épica emulada faz surgir, como resistência, a “vontade de individuação”. Pois é nesse confronto entre um jogo de subjetividades distintas que o resultado da produção literária dos sertanejos rosianos se faz variado em relação ao trato que o regionalismo lhe dera. É na inserção de indivíduos problemáticos em tempos ainda que emulados e lendários que, na saga do Sertão dos campos gerais, emulado à realidade épica, veremos que o indivíduo surge como resistência ao “senso de épico”.

3. Sagas e lendas de homens e destinos: meios de emulação do épico

Como afirmou Jacques Rancière (2021a, p. 25): “[...] podemos pensar também nos longos contos de *Sagarana* ou de *Corpo de Baile* que transformara, em episódios fantásticos ou épicos os acontecimentos normais da vida do sertão. Refiro-me, por exemplo, ao ‘Burrinho Pedrês’”. Rancière reafirma o que José Carlos Garbuglio (1968, p. 82-83) havia exposto: “*Sagarana*, onde aparecem elementos lendários e atos heroicos, ao compor a vida sertaneja como uma sequência de sagas dos sertões. O próprio nome já é indicativo nesse sentido e denota tal ordem de preocupações e a visão épica da realidade”. É nesta visão épica da realidade que Guimarães Rosa irá entrelaçar suas personagens com a contenda contínua do destino e da travessia pela vereda do autoconhecimento.

O que lhes acomete é o véu da ficção, que se afirma ao elevar a vida à tonalidade épica, à sua emulação por meio da apreensão, apresentação e representação por meio da linguagem literária. É assim que surgem, como nomeou Oswaldino Marques (1957, p. 21), os “prosopoemas”. Os gêneros estão sempre tensionados em Guimarães Rosa. Não seria uma oposição entre grandes e insignificantes acontecimentos, antes “trata-se de identificar o desvio por meio do qual há histórias, por meio do qual a história se escreve como diferente da vida mesmo fazendo parte desta e sendo feita de seus materiais” (RANCIÈRE, 2021b, p. 158). Rosa trata, como maestria, dos pequenos instantes, acontecimentos antes insignificantes do que majestosos (como os da história), das margens da ficção sobre as quais escreve Rancière.

Guimarães Rosa sabe que seu estilo, tão famigerado pelas construções sintático-morfológicas astuciosas, é antes de mais nada um processo contínuo de invenção. Não age

nos gêneros em que escreve seguindo os modos tradicionais ou as conhecidas convenções literárias. Age sempre inventivo e crítico. Além de reafirmar uma ironia romântica de inflexão metalinguística à narratividade por meio do narrador, como em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: “Esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor” (ROSA, 2001, p. 383).

3.1 Os três nomes de Matraga

“Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonso Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou *Nhô Augusto – o homem – nessa noitinha de novena*” (ROSA, 2001, p. 363, grifos nossos). Assim começa o conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, que encerra *Sagarana*. A personagem Matraga, essencialmente, nos revelará um dos maiores preceitos da “vontade de individuação” que alicerça o *ethos* de Riobaldo e sua travessia de autoconhecimento em *Grande Sertão: Veredas*, já que o homem do romance é o “homem a ‘N’ dimensões” e o do conto é como “uma linha, evoluindo num gráfico” (LEITE, 1946, p. 3). Já que esse homem do conto tem suas oscilações num gráfico, mas ainda é preso inteiramente à dimensão unívoca que o teleguia, Augusto Matraga demonstra as dimensões vividas no destino-sertão.

As metamorfoses de Matraga, que veremos como as alternâncias entre sorte e azar, vida e morte, são as inflexões primas para o entendimento das ações do destino e das dimensões da ação e reação do homem. Adentrando, assim como dissera Candido (1946, p. 1), na “região quase épica de humanidade”. Pois essa é a história de uma sagração, ainda que forçosa e ironicamente. Pensemos no que Jolles (1976, p. 32) afirmou no que diz respeito à forma simples da “lenda” e à vida dos santos:

O que é um santo? [...] Podemos considerá-los pessoas dotadas de existência própria e independente, mas eles também formam uma comunidade baseada na solidariedade recíproca e no fato de o conjunto deles representar o ano litúrgico. A santidade está, pois, vinculada à instituição eclesiástica, e a pergunta “O que é um santo?” só faz sentido a partir desse vínculo, o que nos leva a uma segunda pergunta [...] como é que uma pessoa se torna santo? Neste caso, já não se parte do indivíduo, mas da instituição que proclama a santidade.

O processo de beatificação é institucionalizado, um processo na burocracia eclesiástica, sendo que a beatificação e a vida dos santos são processos de aceitabilidade quase discursiva. Pois o santo é o extraordinariamente virtuoso, e é, segundo Jolles (1976, p. 34-36, grifos do autor):

Apreciado a partir e por intermédio de uma forma processual, o que nos permite entrever desde já o significado desta forma que é o *processo* (...) Para que isso aconteça é preciso que o processo seja testemunhal, que confirme o caso de “virtude ativa” num servo de Deus”, além de ser

imperiosa a existência de “uma norma superior” (...) concebê-la como desvinculada não só da pessoa viva mas também da própria vida; se o indivíduo morre, ela torna-se independente, é realmente o fundamento em si mesma.

Por isso é valiosa a associação que fez Walnice Nogueira Galvão (2008) sobre Matraga e as hagiografias de São Francisco de Assis em seu ensaio sobre o conto.

Se, dentro de *Sagarana*, o conto de Matraga é “quanto à forma, [...] vitória íntima” (ROSA, 2001, p. 28), é porque melhor expressa o caráter de parábola das narrativas do volume, o processo que levará à derrocada do desmedido e endividado Nhô Augusto Estêves, inicialmente um valentão à moda de Turíbio Todo de “Duelo” e Targino de “Corpo Fechado”. No início da narrativa, somos apresentados aos instantes iniciais dos processos de alteração de fortuna em infortúnio. É no leilão de uma igreja, em meio à algazarra geral, que estoura a confusão pelo arremate de duas “mulheres-à-toa”. Nhô Augusto arremata Sariema (nome maldoso que associa a esguia moça à ave seriema), que tenta ser resgatada por um rapazola apaixonado, “porque para ele ela não era a Sariema” (ROSA, 2001, p. 365). Logo, é impedido por Nhô Augusto, que ordena que seus quatro capangas o assaltem. Assaz rápido transpuseram a confusão, indo a um prostíbulo, onde Nhô Augusto, soberbo, dispensa a prostituta aos berros: “Você tem perna de manuel-fonseca, uma fina e outra seca! [...] Vá-se embora, frango-d’água!” (ROSA, 2001, p. 367). É a *hybris* característica deste primeiro *ethos* de Nhô Augusto. “Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio”, e após sua morte, “mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto” (ROSA, 2001, p. 369, grifos nossos).

Atentemo-nos novamente ao uso do adjetivo escolhido por Guimarães Rosa. Tal qual o adjetivo “beócio” usado em “O Burrinho Pedrês”, pancrácio é utilizado aqui com tom depreciativo. Denota “o pateta; idiota; simplório; pascácio”, é também um modo de luta comum entre os gregos antigos e romanos, cujas origens são costumeiramente associados aos heróis Hércules e Teseu, visto que é um modo de luta que amalgama em si mais de uma modalidade. Tal como anteriormente, por detrás destes adjetivos pejorativos, permanecem como resíduos os aspectos de apresentação do caráter épico das personagens. E como tais heróis, tivera uma infância conturbada e de figuras parentais ausentes: “mãe do Nhô Augusto morreu, com ele ainda pequeno... Um tio criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido [...] Quem criou Nhô Augusto foi a avó... Queria o menino p’ra padre... rezar, rezar, o tempo todo” (ROSA, 2001, p. 370).

Ao decorrer da noite, e como nas tragédias antigas que traziam a derrocada dos heróis épicos, a desordem se instaura. Dona Dionóra e Mimita, sua esposa e filha, fogem na madrugada com Ovídio Moura. Seu mais leal servente, Quim Recadeiro, traz-lhe as notícias: “quando chega o dia da casa cair, que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, o dono pode estar: de dentro, ou de fora” (ROSA, 2001, p. 371). Pois até seus

homens, seus capangas, o abandonaram, vão para o mando de Major Consilva, inimigo de seu falecido pai. Quim o alerta: “Mal em mim não veja, meu patrão Nhô Augusto, mas todos no lugar estão falando que o senhor não possui mais nada, que perdeu suas fazendas e riquezas, e que vai ficar pobre no, no já-já...” (ROSA, 2001, p. 372).

Em definitivo, a primeira grande desordem de Nhô Augusto está definida: é a ruptura total de seu *oikos*, de seu acomodamento social. Abandonado e traído, Nhô Augusto, desmedidamente, parte só para a propriedade do Major, a modo passional e em tom de desonrado. Lá, é atacado pelos homens do Major, que, entre eles, figuram os antigos capatazes e “no meio deles, o capiauzinho mongó que amava a mulher-à-toa Sariema” (ROSA, 2001, p. 374). É espancado insaciavelmente, retirado da fazenda, marcado a ferro com “a marca do gado do Major – que soia ser um triângulo inscrito numa circunferência...” (ROSA, 2001, p. 376). Assim, um mísero farrapo humano, é atirado do cimo de um monte, consagrando o deboche do Major Consilva em perguntar: “Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas, minha gente?”, e o coro em resposta: “Não tem não! Tem mais não!” (ROSA, 2001, p. 375).

Entretanto, Nhô Augusto sobrevive à queda. É encontrado pelo preto Serapião, que vivia na boca do brejo. Ele, junto da preta Quitéria, leva Nhô Augusto para sua morada, protegendo-o dos homens do Major, e cuidam de seus ferimentos. Nhô Augusto ficará meses deitado na esteira do chão, recuperando e sarando. Mas não estava, de todo, abandonado no mundo. Tinha o casal, que virão a ser “pai preto” e “mãe preta”.

Para José Carlos Garbuglio (1996, p. 69), o conto se dá em três momentos, “como se fossem três momentos a serem vencidos para a implantação da consciência de um homem que consegue ultrapassar-se para afirmar sua grandeza e unidade”. A perda do *oikos* e da humanidade é seu primeiro momento no processo de sagração. Assim, neste primeiro momento, “natureza e Matraga são duas forças distantes e inconciliáveis” (GARBUGLIO, 1996, p. 71).

Desde o começo do conto, junto ao leilão da igreja, vemos que há aspectos múltiplos de sinais de reverência na fala de Nhô Augusto. É um homem, em essência, religioso. De repente, “trouxeram, uma noite, muito às escondidas, o padre, que o confessou e conversou com ele, muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar” (ROSA, 2001, p. 379). É nesta conversa com o padre que sairá o centro-motriz do conto. O padre recomenda a Nhô Augusto, que está em vias de sua recuperação, que reze e trabalhe, e eis então o mote que guiará Nhô Augusto ao encontro das causalidades de seu destino, “cada um tem sua hora e sua vez: você há de ter a sua” (ROSA, 2001, p. 380). Essas palavras tornam-se uma verdade unívoca para Nhô Augusto.

Desse modo, a inusitada família se põe a migrar. Vão se estabelecer no povoado do Tombador. E lá, o povo logo se demonstrou favorável ao ímpeto de Nhô Augusto, que dera

para viver “querendo ajudar os outros” (ROSA, 2001, p. 382). Lá, entre credo e labuta, esperando e vivendo por sua hora e sua vez, “se passaram pelo menos seis ou sete anos e meio” (ROSA, 2001, p. 383). É o que caracteriza o segundo momento do conto, o “etapa de purgação ou ascética” (GARBUGLIO, 1996, p. 71).

Tudo corre bem, até que, por causalidade inusitada (por ordem de um destino), Nhô Augusto reencontra um conhecido – Tião da Thereza (que talvez seja o mesmo Tião do leilão da igreja) – que o informa sobre o trágico destino de Quim Recadeiro, que em coragem desmedida, ao saber de seu assassinato, fora vingá-lo e acabou trucidado; informa-o sobre o destino de suas terras e de sua família. O protagonista, atônito, interrompe o conhecido e reafirma para si a frase de Major Consilva: “Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaibas, Tião...” (ROSA, 2001, p. 384). Antes desse encontro, o personagem já estava seguindo o caminho da interioridade. Mas um mal maior acomete sua “virtude ativa”. Ia se acostumando com o sofrimento e largando a labuta e o credo.

E o sofrimento foi tornando-se alegria desmedida, clandestina. Pela primeira vez, no segundo momento de seu processo, está pleno de si. “Esse reencontro consigo mesmo corresponde ao aparecimento dos primeiros desafios, pondo-o agora em face dum processo de sucessivas experimentações, como condição para a conquista definitiva” (GARBUGLIO, 1996, p. 72). É exatamente neste período que aparece o encontro definitivo de Nhô Augusto com seu destino. “Vindos do Norte, da fronteira velha-de-guerra, bem montados, bem enroupados, bem apessoados, chegaram uns oito homens, que de longe se via que eram valentões. [...] E o chefe [...] era o homem mais afamado dos dois sertões do rio” (ROSA, 2001, p. 389). É o encontro de Nhô Augusto com Joãozinho Bem-Bem, figura imparcialmente épica na ficção rosiana. Recebe o bando em sua casa, e deslumbra-se. Joãozinho Bem-Bem, então, convida Nhô Augusto para juntar-se ao bando, que nega. Antes de partir, Joãozinho Bem-Bem declara: “O senhor, mano velho, a modo e coisa que é assim meio diferente [...] pesado e pago, que o senhor é pessoa boa mesmo, por ser” (ROSA, 2001, p. 395). A virtude que se vê ativa em Nhô Augusto segue sendo reconhecida, mesmo com o fraquejo da labuta e do credo em demasia. Está, assim, representada a sua mudança verdadeira, uma verdadeira demarcação do presente e do passado, demarcando a impossibilidade de regresso.

Com a revoada dos pássaros rumo ao norte, com a passagem do tempo das chuvas, com purgação dos pecados, “Augusto Matraga inicia o processo de *ascese*, tocado pela pureza e pela simplicidade, dando expansão à alegria e às pequenas coisas” (GARBUGLIO, 1996, p. 74, grifos do autor). Nhô Augusto continua a ascender em sua expressão linear, como uma linha reta num gráfico. Encontrado com a natureza, ajustado com suas penitências, Nhô Augusto decide partir, peregrinar. Abandona Serapião e Quitéria no Tombador e segue viagem, no lombo de um jumento, “um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 2001, p. 401). Vagueiam errantes:

“— Não me importo! Aonde o jegue me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (ROSA, 2001, p. 404). Assim, a causalidade inexplicável que leva o homem ao encontro de seu destino, levou Nhô Augusto ao reencontro com Joãozinho Bem-Bem.

O chefe e seu bando estão realizando a cobrança da morte de um dos seus, que fora covardemente assassinado pelas costas; porém, o assassino deu fuga, e o chefe decidira dar cargo da cobrança por meio dos outros familiares. Enquanto o pai da família pede clemência e perdão, Nhô Augusto intervém, pedindo a clemência e perdão a Joãozinho Bem-Bem, que responde: “— [...] É a regra. Posso até livrar da *sebaça*, às vezes, mas não posso perdoar isso não... Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer” (ROSA, 2001, p. 408, grifos nossos). Aqui é a outra faceta épica de Joãozinho Bem-Bem: a regra; um sentido essencial e unívoco dos sentidos lançados à vida, que a totaliza e impede a individualidade. Porém, Augusto reage contra a regra: “— Epa! Nomopadrofilhospritos santamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...” (ROSA, 2001, p. 410,).

O confronto acaba por vitimar uma parte do bando durante intenso e veloz tiroteio. Porém, Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto saem em disputa, em facas. Na visão de Garbuglio (1996, p. 75), “a luta final põe em ação duas forças equivalentes: uma voltada para o mal, outra voltada para o bem. É justamente o poder do inimigo que dá a grandeza épica à disputa, justifica a luta como forma tosca de entrar no ‘céu’”, deste modo, esse é o verdadeiro acontecimento que rege o mote de Matraga, e é “este espírito religioso, ou misticismo bronco e primitivo que ressalta do comportamento de Matraga constitui uma das vertentes mais ricas da obra de Guimarães Rosa”.

A insistência nos cuidados do enterro do amigo – que se assemelham à “*bela morte*” antiga (COSTA, 2018, p. 21, grifos nossos) – e do arrependimento dos pecados por ambos para morrer “como um cristão” (ROSA, 2001, p. 411) são sinais dessa vereda religiosa que apregoeou a virtude do bem em Nhô Augusto. Antes de sua morte, na multidão curiosa que se formara pelo arraial, reconhece um rosto, “o João Lomba, conhecido velho e meio parente” (ROSA, 2001, p. 412). O aspecto testemunhal está concretizado. Sua fama e sua virtude se eternizam no seu leito de morte, onde predomina uma paz interior que fornece o perdão: “Põe a benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!” (ROSA, 2001, p. 413). Provando, assim, como quer a epígrafe do conto, “sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”.

Para que a sagração estipulada por Jolles (1976) se fomentasse, ainda se precisa instituir uma virtude que perpassasse o indivíduo e sua própria vida. Essa virtude deve ser um fundamento em si mesma. Qual é a virtude propagada pelas metamorfoses de Matraga? É a virtude de estipular-se num mundo totalizante no qual não pode ser totalizado em função das vontades de si. Matraga se levanta contra a univocidade da regra, mostrando não só

altruísmo, mas também individualidade incipiente. E é por meio desta aura religiosa, deste misticismo bronco, que “em *Grande Sertão: Veredas* se converte numa dramática busca das raízes da existência, já agora num plano metafísico, com envolvimento mais complexos” (GARBUGLIO, 1996, p. 75).

Se em alguma instância o *Grande Sertão: Veredas* pode ser considerado épico, é por processos e procedimentos desenvolvidos desde *Sagarana*. É no volume de contos onde se esboça o projeto literário que emula o épico por meio de um regional tratado pela contingência. Esse universo do Sertão rosiano é antes uma região da arte e das narrativas que da história e da realidade objetiva. É impossível ultrapassar, em nossa disposição mental, a barreira limítrofe entre ambas as formas, da “saga” e da “história”, mas é na ficção – no caso de Guimarães Rosa, na literatura – onde essas formas podem voltar a florescer, por meio de uma retomada da visão imaginativa da realidade, reafirmando que a poesia trata daquilo que poderia ter acontecido. Estes são os efeitos de “senso de épico”, que como resistência, criam uma “vontade de individuação”. Deflagrando, assim, as tensões entre modos de subjetividade distintos.

Se “*Grande Sertão: Veredas* traz em si a marca de duas épocas e dois modos de subjetivação” (FRANÇA, 2006, p. 165), esse processo é evocado e esboçado já em *Sagarana*. Por mais que Augusto Matraga não consiga existir para além do bem e do mal, como indivíduo, a sua beatificação é a prova de aderência ao mundo épico e totalizante afigurado pela imagem do Sertão e seus modos de vida. É nessa incipiente “vontade de individuação” de Matraga que vemos esta resistência. Incipiente, pois, como o próprio Rosa afirmara na entrevista a Ascendino Leite (1946, p. 3), a personagem na forma do conto teria uma única dimensão, como “uma linha, evoluindo num gráfico”. Augusto Matraga rebelara-se contra o “senso de épico”, mas não pôde superar as limitações do gênero imposto.

4. Conclusão: marcas dos eões de *Sagarana* no presente-passado de *Grande Sertão: Veredas*

Publicado uma década depois do lançamento de *Sagarana*, meses depois de *Corpo de Baile* (1956), Guimarães Rosa lança seu romance *Grande Sertão: Veredas*. Inflexão decisiva nas encruzilhadas da literatura brasileira, o romance apresenta a história de amores e andanças do jagunço-proprietário Riobaldo. A grande obra de sagração de um Sertão vivo, uma *physis* mutável e movente (NUNES, 2013). Ora geográfico, ora imaginário. Ora real, ora metafísico. Riobaldo é o homem do romance, logo, é o “homem a ‘N’ dimensões” (LEITE, 1946, p. 3). É um dos maiores exemplos de indivíduos problemáticos na literatura do século XX.

No romance não figura apenas como um simples herói, é, antes, um indivíduo. “Era o nascimento do indivíduo em meio a mitos e algo que ainda não chamamos de indivíduos ou homens, apenas jagunços” (FRANÇA, 2006, p. 165). E entre esses mitos prefiguram-se

primorosamente as figuras dos chefes, como a de Joãozinho Bem-Bem. No começo do romance, ao elencar um amontoado dos chefes passados, especificamente é citada a personagem oriunda de *Sagarana*. Lê-se:

Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. *Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia.* Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou [...] *E o “Urutu-Branco”?* Ah, não me fale. Ah, esse... *tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...* (ROSA, 2019, p. 34, grifos nossos).

Vemos como claramente se marca uma influência na cronologia das grandes chefias que se afamavam nos arredores do rio São Francisco, onde no mais distante éon está a figura de Joãozinho Bem-Bem, assassinado por Nhô Augusto. Nesta passagem, fica clara a demarcação do tema do destino novamente. Riobaldo, o antigo Urutu-Branco, é também um desses sertanejos cabíveis às parábolas que elaboram a contenda entre homem e destino. A presença de Joãozinho Bem-Bem marca o *ethos* de personagens principais do romance, como Zé Bebelo, que se nomeia assim em homenagem ao falecido chefe, e marca profundamente a conduta pública de Diadorim, dissimulado de Reinaldo, que conjurava a “regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça” (ROSA, 2019, p. 184).

Assim, Guimarães Rosa reafirma o caráter épico dado às suas personagens. E, ao mesmo tempo, coloca-as como centro de uma tensão entre modos subjetivos. Se para Matraga, personagem retilínea da forma do conto, a expressão de um mundo totalizante se dá por não poder colapsar o auspicioso da regra que recai sobre esse a não ser por meio de uma sagração épica, para Riobaldo, personagem multidimensional da forma do romance, a “epicidade” unívoca do mundo já está rompida: “Regra do mundo é muito dividida” (ROSA, 2019, p. 86).

Deste modo, a ambivalência causada pela tensão do “senso de épico” e a resistência de onde se origina a “vontade de individuação” vem exatamente neste trato para com a apreensão dos sentidos lançados ao mundo e à vida. O Sertão é inefável, logo, tende sempre a caminhar entre o real e o inventado. Tornando-se, assim, uma figura totalizante. É nele que se desenrolam as histórias de homens e seus destinos, de seus enganos e de suas astúcias, do bem e do mal, do épico e do indivíduo. É na inevitabilidade do encontro das personagens com si mesmas e suas condições em meio aos acontecimentos desta realidade épica que se constitui o mais potente tom da obra de Guimarães Rosa, consagrando-a como, de fato, ímpar.

Referências

- ATAÍDE, Tristão de. O Transrealismo de G. R. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXIII, n. 203, 1. cad., p. 6, 30 ago. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=43461. Acesso em: 12 jan. 2023.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8.045, p. 1, 21 jul. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34127. Acesso em: 12 jan. 2023.
- FRANÇA, Eduardo Melo. Riobaldo: entre líderes e mitos. *Revista Investigações*, Recife, v. 19, n. 1, p. 163-174, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1435>. Acesso em: 28 dez. 2022.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima Mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GARBUGLIO, José Carlos. O fato épico e outros fatos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 3, p. 79-95, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45669>. Acesso em: 1 dez. 2022.
- GARBUGLIO, José Carlos. Sangue, Suor e Céu. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 41, p. 69-76, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/72946>. Acesso em: 1 dez. 2022.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- LEITE, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 7.997, p. 2-3, 26 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=33236. Acesso em: 1 jan. 2023.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LOPES DA COSTA, Lorena. Joãozinho Bem-Bem e os antigos: a história de um herói através de sua estória. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 11, n. 1, p. 6-24, jan./jul. 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/780>. Acesso em: 12 jan. 2023.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: PINHEIRO, Victor Sales (Org.). *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 172-193.

PROENÇA, Mário Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: PROENÇA, Mário Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1958.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora, 34, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2021b.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em “Sagarana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 7.726, p. 1, 11 jul. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28764. Acesso em: 12 jan. 2023.

ROSA, João Guimarães. Confissões – “Sagarana”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 9, 2. Seção, p. 8-9, 21 jul. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=78>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Universo fragmentário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

RORTY, Philip. *Contingência, ironia e solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SPERBER, Suzi Frankl. Amor, Medo e Salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 41, p. 97-122, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73089>. Acesso em: 29 jan. 2022.

Recebido em 15 de janeiro de 2023

Aceito em 7 de março de 2023

La compresión social y literaria del papel de la mujer en la modernidad española a través de la óptica del chivo expiatorio

Laís Dorací Soares Oliveira
Taís da Paz Soares Oliveira*

Resumen: El ejercicio reflexivo que provoca la literatura en el subconsciente del ser humano desempeña un papel humanizador, a través de una estructura articulada del lenguaje estético presente (CANDIDO, 1999). Esta configuración también sirve para comprender cómo los estereotipos sociales, con relación a la mujer, se filtran en los textos literarios de la modernidad española. Así, las sensaciones constituidas socialmente se funden en el imaginario como manera de sobreponer lo emocional femenino por encima de lo racional. Con estos arquetipos, también se subliman las acciones de la mujer, a quien se quiere culpabilizar por todos los infortunios. De esta manera, se analizará este contexto a través la teoría de Chivo expiatorio (GIRARD, 1994), pues esta idea discute el mal necesario a través del contraste entre el patriarcado y la opresión sufrida por el público femenino, al cual se le echa la culpa de determinadas acciones para redimir las actitudes del patrón social. Para ello, el trabajo se centrará en la discusión de cómo esta teoría aparece en las obras *La casa de Bernarda Alba* (Lorca); *La regenta* (Clarín) *La ajorca de oro* (Bécquer). Con este objetivo se hizo el análisis bibliográfico a partir de textos críticos y de las obras seleccionadas y delimitadas desde diferentes géneros literarios. El resultado del estudio demostró que el carácter de la mujer como tentadora es una manera que encuentra la sociedad para expurgar sus propios delitos, y que la literatura asume el papel de crítica a esta realidad presente en diferentes partes de la historia.

Palabras clave: Chivo expiatorio; Imaginario Femenino; Literatura española; Mujer.

Resumo: O exercício reflexivo que a literatura provoca no subconsciente do ser humano desempenha um papel humanizador, por meio de uma estrutura articulada da linguagem estética presente (CANDIDO, 1999). Essa configuração também serve para entender como os estereótipos sociais, em relação às mulheres, se infiltram nos textos literários da modernidade espanhola. Assim, as sensações constituídas socialmente se fundem ao imaginário como forma de sobrepor o emocional feminino ao seu racional. A partir desses arquétipos, sublimam-se também as ações da mulher, a quem se quer culpar por todos os infortúnios sociais. Dessa forma, esse contexto foi analisado por meio da teoria do bode expiatório (GIRARD, 1994), uma vez que essa ideia discute o mal necessário por meio do contraste entre o patriarcado e a opressão sofrida pelo público feminino, ao qual se coloca a culpa de certas ações para redimir as atitudes do padrão social. Dessa forma, o objetivo deste trabalho centra-se na discussão de como a teoria do bode expiatório aparece nas obras “La casa de Bernarda Alba” (Lorca); “La regenta” (Clarín) e “La ajorca de oro” (Bécquer). Para isso, a análise bibliográfica foi realizada a partir de textos críticos e das obras selecionadas e delimitadas a partir de diferentes gêneros literários. O resultado do estudo mostrou que o carácter da mulher como tentadora é uma forma que a sociedade encontra de expiar seus delitos, e que a literatura assume o papel de crítica ante esta realidade presente em diferentes partes da história.

Palavras-chave: Bode expiatório; Imaginário Feminino; Literatura espanhola; Mulher.

*Graduandas em Letras – Espanhol (Licenciatura) pela Universidade Federal da Paraíba. Trabalho realizado para a disciplina Literatura espanhola III, e orientado pelo Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión Lopez.

1. Introducción

Históricamente, el arquetipo de “suprema tentadora”, asociada a los personajes femeninos de las obras elegidas en este trabajo, se expone como un “modelo de mujer atractiva, irresistible y de carácter mágico-demoníaco” (GUAL, 2013, p. 55). Para este autor, “el papel seductor está repartido en dos figuras Eva y el diablo en la figura de una serpiente, siendo la mujer el verdadero portavoz del mal frente al hombre, el cual aparece como víctima de su persuasión” (GUAL, 2013, p. 55).

Debido al deseo por libertad por parte de la mujer, se revela, así, el imaginario misógino de repulsión a ella. Se intentan encontrar elementos negativos en la mujer para expurgar las penas de la sociedad, proyectándolas en el público femenino. Este panorama se puede observar en las tres obras que se analizarán a lo largo del texto, ya que la representación de las tres protagonistas de éstas se hace a partir de la necesidad de una sociedad que busca un grupo (general y presumiblemente minoritario) para contrastar con lo designado como “patrón”:

En esta lógica del sacrificial se pone de manifiesto una dialéctica negativa [ADORNO, 2005] fundamentada en un antagonismo fundacional en la personificación del bien y el mal, de la civilización y de la barbarie, base de una justificación social del odio que proyecta (RODAS, 2020, p.7).

Para que se puedan teorizar los aspectos antes mencionados, se conceptualiza “el chivo expiatorio” como terminología que también explica y se aplica al escenario de culpa recaída sobre los personajes de Lorca, de Bécquer y de Clarín. De acuerdo con Fernández (2013, p.193), el mecanismo del chivo expiatorio:

Alude a los fenómenos de transferencia de culpabilidad que podemos observar a nuestro alrededor. Encontramos el término en conversaciones, novelas populares o artículos periodísticos refiriéndose a la víctima o víctimas de una violencia o discriminación injusta como “chivos expiatorios”, sobre todo cuando se les acusa o castiga por los “pecados de otros”.

Asimismo, históricamente, el chivo expiatorio se configura como un mecanismo que deriva de diferentes raíces y que se filtra, en este trabajo, en el papel de la mujer frente a la representación literaria y social del siglo XIX. Por ello, se hará, a continuación, una breve exposición histórica de este concepto denominado por Girard (1994).

Este desplazamiento ya se encontraba en la época bíblica retratada en Levítico. En esta historia del libro bíblico, dos machos cabríos estaban destinados a la expiación, uno representando la expiación ofrecida y el otro el efecto de ello, o sea, la remoción del pecado. El acto de echarle la culpa a miembros pertenecientes al mismo entorno social se revela muy intenso en el ámbito femenino. De esta manera, aunque la sociedad y la

literatura no estén vinculadas directamente, ésta última puede captar y discutir elementos de aquélla (o sea, la primera cumple la función de contexto).

La literatura tiene la capacidad de mostrar el comportamiento, aquí considerado “insólito”, de los personajes que serán analizados, como metáforas reveladoras del impacto provocado por la sociedad patriarcal. Esta situación está delimitada en este trabajo en el siglo XIX. Al mismo tiempo, son considerados sus antecedentes clásicos, con el objetivo de mostrar como la denominada modernidad española filtró mucho de los estereotipos de la era clásica sobre las mujeres.

La condición de la mujer, en este sentido, refuerza la crítica a la “censura” que sufría como medio de frenar sus deseos de libertad, éstos considerados, muchas veces, como una histeria y/o una alteración nerviosa. De acuerdo con Gil (2008, p. 8): “La privación de libertad contribuye, asimismo, a la exacerbación de los sentimientos. Estos en algún momento, necesitarán una válvula de escape, una forma de eclosión, aunque sea trágica, para restaurar el orden natural y completar el proceso de catarsis”.

Al analizar este contexto, desde la perspectiva de la “modernidad española”, se reflexionará sobre tres obras que ofrecen elementos comunes. Estos elementos permiten aplicar la mencionada teoría del chivo expiatorio considerando que las obras presentan personajes esféricos y pueden ser interpretados a partir de su personalidad en función de una situación compleja. En lo que concierne a la obra de Lorca (*La casa de Bernarda Alba*, 1936), el panorama de reivindicación por la emancipación femenina se expone a través de la hija menor, Adela.

Este personaje es negativamente considerado, en la trama, pues no renuncia a los deseos que le son intrínsecos. Así, el contrapunto de este panorama de libertad y de rebeldía de este personaje (en la perspectiva simbólica del sofocante ambiente de la España de los años 30) se realiza a través de la representación patriarcal en la figura posesiva de la madre de Adela.

En el caso del análisis de la segunda obra, *La regenta* (CLARIN, 1985), la protagonista Ana Ozores encuentra, en la España finisecular del siglo XIX, el enfrentamiento directo con una sociedad (patriarcal) altamente conservadora. Esta perspectiva se discutirá en el segundo punto del análisis. Ya en la última parte de este artículo, gana protagonismo el arquetipo de la mujer “diabólica” a través de *La ajorca de oro* (BÉCQUER, 1861). En esta obra la condición del chivo expiatorio se le puede aplicar al personaje principal María Antúnez.

2. Antecedentes que Configuran el Imaginario Femenino

Es necesario resaltar que, ya que el aspecto literario moldea la perspectiva de mundo de uno, lo que se registró literariamente desde la era clásica, contribuyó mucho para la

formación de los arquetipos acerca de lo que se escribía posteriormente. Este panorama no está lejos del papel que se le atribuía a la mujer en la literatura, dado que ésta ya se presentaba tradicionalmente como sumisa e irracional hasta su posterior filtración en la literatura, principalmente si se considera que las mujeres aquí retratadas pertenecen a una burguesía altamente conservadora (al menos en la apariencia).

En el mundo clásico estos pensamientos eran muy habituales en el ámbito social. Aristóteles, desde las páginas de *La República*, se posicionó a favor del exclusivo papel de la mujer como reproductora como algo natural. Así, “El lugar que Aristóteles asigna a la mujer está fuertemente condicionado por el lugar que ésta ocupa en la *polis* en tanto reproductora material del ser humano y nada más que eso” (DI BIASE et al, 2012, p. 915).

Además del pensamiento Aristotélico, este arquetipo de la mujer como reproductora de la especie humana también se observa en representaciones suyas, tales como la Estatua de Venus de Willendorf. Esta figura artística personifica la idea de que la mujer expone sus protuberancias como una manera de afirmar a través de esas exuberantes formas: grandes senos para alimentar su prole y un cuerpo robusto para aguantar las rigores provocados por la maternidad. La imagen representa así, las características de un ser que estaría en el mundo para perpetuar la humanidad.

Imagen 1: Versión dibujada de la estatua de Venus de Willendor



Fonte: Pinclipart¹

Los arquetipos atribuidos a la mujer en los antecedentes a la modernidad española, pueden ser, como ya se vio previamente, observados a través de la idea del chivo expiatorio presente en la literatura griega. La leyenda de *La caja de Pandora*, por ejemplo, observa la concepción de la figura femenina como engañosa, desobediente y, sobre todo, responsable por las desgracias del mundo. La protagonista de esta historia mitológica abre indebidamente la caja que le había regalado Zeus y con su actitud pone de manifiesto el papel femenino como culpable y la faceta misógina como víctima de las acciones de la mujer.

¹ Disponible en: https://www.pinclipart.com/picdir/middle/202-2022073_venus-of-willendorf-clipart.png.

Esta idea de la mujer como “suprema tentadora” se presenta, paralelamente, en el personaje bíblico de Eva. La figura de esta madre de la humanidad, según el cristianismo, también se asocia a la responsabilidad de haber dejado escapar las desgracias de la humanidad y, además, de haber inducido al hombre al pecado. Esta forjada idea de una Eva tentadora se consolidó durante los periodos subsecuentes a la antigüedad. Esto puede ser observado en la idealización femenina característica del amor cortés presente en los últimos siglos del denominado “periodo medieval”:

Se convierte, de acuerdo con Barros (2011), en un contexto de perfeccionamiento moral, la entrada para un nuevo modo de comprensión de las relaciones sociales, en las cuales el hombre era el gran protagonista y la mujer el elemento de adorno [...] dejando un retrato de la mujer que no está de acuerdo con la idea de un amor cortés pensado para exaltar el afecto entre el hombre y la mujer (LOPEZ, 2020, p. 208, traducción nuestra).

Además del carácter despreciativo característico de la era clásica (relacionado a la mujer), también se puede observar la exageración e idealización del hombre en el medievo: “en el caballero, sólo una naturaleza noble puede recibirlo y nutrirlo; en la dama, sólo una naturaleza magnánima puede ser objeto de él. Amar ennoblece y refina” (GARLLADO, 2015, p. 1).

En este sentido, la mención a la dama en el amor cortés, no objetiva valorarla, sino que exalta la imagen y el honor del hombre (CAPELÃO, 2020 apud LOPEZ, 2020). Por ser un valor expandido por la iglesia y por la aristocracia de la época, estas ideas se expandían, dado que “ambos estaban de acuerdo en colocar a la mujer en una postura de sujeción frente al hombre [...] [pues no] consideraban a la mujer como individuo completo” (POWER, 1991, p. 14).

Sin embargo, al final de la baja Edad Media hubo la necesidad de plantear lo tradicional y rescatar valores de la antigüedad. Mientras se refuerzan los elementos clásicos, el contexto del Renacimiento español pone a la mujer como un premio para el hombre, pero de una manera que empieza a poner la mujer en un lugar más secularizado, pero su papel pasivo en la sociedad medieval continua bastante presente.

3. Adela: La Perspectiva de Libertad y Rebeldía en *La Casa De Bernarda Alba*

Cabe destacar que la obra *La Casa de Bernarda Alba* nació en el escenario altamente conservador y represor en la que se encontraba una España que, a pesar de las posibles ideas divergentes proclamadas por la República (1931-1939), continuaba firme en su convicción de ser un estado católico, apostólico y romano, es decir, en un contexto tradicionalista. La represión sufrida contra algunos intelectuales de la época no intimidó a Lorca a la hora de exponer su posicionamiento literario, contrariamente, el escritor

construyó su teatro desde lo social y de lo político, con la finalidad de expresar la realidad misógina vigente.

Lorca mimetiza este contexto a través del teatro, principalmente en la obra mencionada, en la cual revela las vicisitudes de una sociedad androcéntrica que insiste en colocar a la mujer en un papel secundario a pesar de los avances que el momento político vigente habían traído para este sector de la población tradicionalmente desconsiderado. El autor, a través principalmente a través de sus heroínas dramáticas, consigue criticar esa sociedad conservadora.

Para el autor, su “Teatro total” es un arma con el que proclamar su feroz crítica contra toda clase de presión o injusticia: “García Lorca supo percibir el papel del teatro en la sociedad y al denunciar el mal que expone la decadencia teatral, sin saberlo, se anticipaba a la situación que viviría el teatro español poco después, bajo el franquismo” (GONZÁLEZ, 2013, p.13).

A raíz de todo esto, García Lorca subraya el choque entre las normas patriarcales y la configuración del rol femenino en la sociedad española. El enfrentamiento entre libertad y autoridad se representa a través del personaje de Adela, la cual quiere romper con los preceptos impuestos por la sociedad en la que está inserida. En consecuencia, es vista como rebelde, ya que conlleva el deseo de ser libre:

¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (LORCA, 1936, p. 16).

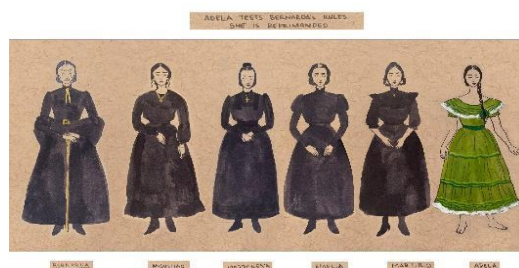
Las consecuencias de la conducta considerada “orgullosa” de Adela, que le lleva a cometer el error trágico (culminación) de la obra que desencadena la tragedia, llamado por Aristóteles en *Poética* (2000) como *hybris*.² Este concepto se aborda en los momentos en que Adela mantiene una relación con Pepe El Romano, el prometido de su hermana. Un escándalo secreto que da forma a toda la tragedia y que forja la catástrofe de la trama. Esto resalta la arquetípica conducta, que ya se observó previamente, de la mujer como sinónimo de tentadora, para cumplir la carencia de determinar el bien y el mal en la sociedad:

Cuando la violencia mimética impregna todo un grupo y alcanza el paroxismo de su intensidad, engendra una forma de persecución colectiva que tiende hacia la unanimidad precisamente en razón del hecho de que la susceptibilidad mimética de los participantes está elevada al máximo (GIRARD, 1982 apud FERNÁNDEZ, p. 197, 2006).

² Concepto que se refiere al sentimiento de orgullo que lleva al personaje de la tragedia griega a violar las leyes de los dioses

La descripción de los personajes también configura el mecanismo expurgación mencionado por Girard (1994) como “chivo expiatorio”. Esto se puede observar en el personaje “Adela” cuando no se somete a la madre, a través del vestido verde que usa. Este color significa la fuerza y la rebelión del personaje (así como la etimología de su nombre). Adela no renuncia a sus anhelos inherentes, comportamiento que también hace referencia al deseo de liberación de la mujer en la época de los años previos a la Guerra Civil Española.

Imagen 2: La emancipación de Adela a través de la representación del color.



Fuente: Reproducción.³

Adela no es solamente Adela. El acercamiento de la figura femenina por el deseo de liberación personal, representado por ella, influye directamente en sus acciones. La ruptura de paradigmas androcéntricos, a través de su necesidad de realización como mujer, se simboliza también por otra mujer, su abuela María Josefa. Sin embargo, tanto Adela como María Josefa, se convierten en víctimas de sus propias acciones, como cita Pérez et al (2016, p. 51):

son víctimas de esa moral vieja que casi todas defienden. Adela y María Josefa por enfrentarse a ella; la hija de la Librada por ser el chivo expiatorio de una sociedad violenta, brutal y atrasada; las hijas, sumisas, no son felices y reniegan de su condición de mujeres.

Es posible analizar esta relación en las escenas en las que ambas anhelan agua.⁴ En el caso de María Josefa, el propósito de salir y casarse junto al mar.⁵ En el caso de Adela, se verifica esta construcción en el momento en que, secretamente, va a encontrarse con Pepe El Romano y es interrogada por La Poncia,⁶ la cual había pensado que la chica estaba durmiendo. Adela, por su parte, argumenta que le había despertado la sed y que se levantó a beber agua.

En este seguimiento, esta sed tiene la connotación del impulso por la satisfacción que llevaba hacia Pepe y hacia su emancipación y, al final, hacia el estereotipo de mujer

³ Disponible en: <http://www.brynnine-osterbainnson.com/the-house-of-bernarda-alba>

⁴ Representando el deseo carnal.

⁵ E el sentido de que el mar, siendo aguas corrientes, representa vitalidad y libertad.

⁶ Representando la sociedad.

rebelde. Así, la sed representa, de modo metafórico, el anhelo de libertad de la hija menor de Bernarda. Este deseo también se representa metafóricamente por la propia estructura de la casa. Esta perspectiva de rebeldía se evidencia desde el inicio del drama, de forma gradual, al comienzo de cada acto. El primer acto comienza con la expresión “habitación blanquísima” (LORCA, 2022, p. 2). En el siguiente acto, la primera frase es “habitación blanca” (LORCA, 2022, p. 18). En este último, la frase inicial es “cuatro paredes blancas ligeramente azuladas” (LORCA, 2022, p. 36).

Los fragmentos mencionados demuestran la degradación de la pureza del personaje durante la trama. El interior de la casa de Bernarda Alba representa el interior de Adela. Los gruesos muros y las puertas de acero, que también se mencionan en la obra, hacen referencia al lugar en que la sociedad pone la mujer y a la difícil salida de esta situación, como se puede notar en la siguiente parte:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Silla de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena (LORCA, 2022, p. 1).

La personificación de la muerte es explorada por Lorca en *La Casa de Bernarda Alba*, como símbolo de la emancipación de la sociedad femenina en analogía con la Guerra Civil Española. Asimismo, se observa que la solución encontrada por Adela, ante la represión sufrida para adquirir la independencia, fue el suicidio. No obstante, este hecho no tenía como finalidad “acabar con la vida”, sino el objetivo de sacrificarse para alcanzar la ansiada libertad, aunque bajo la representación de la mujer como chivo expiatorio de una sociedad patriarcal altamente represiva.

4. *La Ajorca de Oro*: El Arquetipo de “Eva” en el Personaje de Bécquer

El binomio “Ave” y “Eva” discutido por Duby en el contexto de la Edad Media, se filtra en la España del siglo XIX. Concretamente la idea de “Eva” como suprema tentadora, se ve en el personaje de María Antúnez en el cuento “*La Ajorca de Oro*” de Gustavo Bécquer. Ya al principio de la obra, la descripción de Antúnez se hace desde la perspectiva del arquetipo de la mujer como la culpable por lo negativo de la vida terrenal y de las malas actitudes de la sociedad. En este sentido, también se relaciona el arquetipo mencionado a la figura de un ángel diabólico enviado a la tierra para llevar a la sociedad al mal necesario: “hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural, hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra” (BECQUER, 1861, p.1).

A partir de la perspectiva antes mencionada, se nota la diferencia de lo masculino y de lo femenino como dos individualidades perfectamente aisladas una de otra (ARROLIGA

et al, 1992, p. 1). Esta separación entre los papales que desempeñan los toledanos María Antúnez y Pedro Alonso de Orellana se refuerza todavía más en los adjetivos utilizados para caracterizar ambos personajes, exponiendo el bien y el mal en la perspectiva del chivo expiatorio.

Planilla 1: Sín título

María Antúnez	Pedro Alonso de Orellana
Caprichosa	Supersticioso
Extravagante	Valiente

Fuente: Elaboración propia

Estas descripciones se intensifican aún más en la generalización que hace el narrador: “como todas las mujeres del mundo [...] como todos los hombres de su época” (BECQUER, 1861, p. 1). La calidad de valiente, atribuida a Orellana, se convierte en la representación del hombre como héroe y como víctima. Según Bergantini (2018, p. 3410), en este cuento se expone el imaginario de la mujer “como responsable del castigo destinado a un personaje varón, sea buena o mala esa mujer, acaba trayendo castigo al varón, que por amarla desafió alguna ley o tradición”. La autora aún lo complementa mencionando que:

esta mujer sobrenatural causa daño a los personajes masculinos, pues, en las leyendas de Bécquer, ocurre a menudo un esquema punitivo para aquellos personajes que cometan transgresiones, especialmente los personajes masculinos. Es perceptible que, al elegir a la mujer en detrimento de religiones y tradiciones, el hombre empieza a merecer el castigo. De alguna manera, irrespetando las tradiciones y su religión (en el caso de los cuentos, la católica), el personaje masculino trae el castigo a si mismo, de la mujer que no pudo resistir y por la cual transgredió leyes, religiones y/o tradiciones. (BERGANTINI, 2018, p. 3410, traducción nuestra).

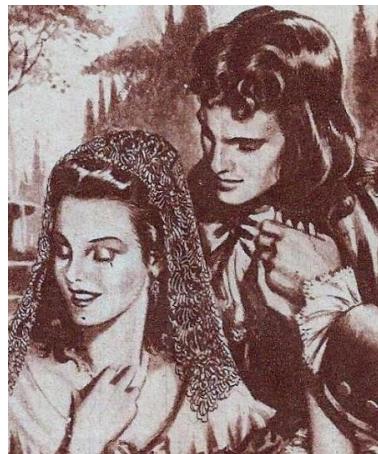
Así, mientras Eva rompe las leyes de Dios, comiendo la fruta prohibida del árbol de la razón y ofreciéndola al hombre, María Antúnez transgrede el respeto religioso, pidiéndole a su amado que le recoja la ajorca de la iglesia. En este sentido, se pone a la mujer como figura fantástica (característica del Romanticismo) y transgresora, capaz de persuadir al hombre a hacer lo que ella anhela.

Imagen 3: La tentación de Eva hacia Adán.



Fuente: Reproducción⁷

Imagen 4: La tentación de Antúnez hacia Orellana



Fuente: Reproducción.⁸

Este legado medieval de la mujer como *janua diaboli*, “a la vez inferior y perversa” (POWER, 1991, p. 20), también se filtra en el cuento “El monte de las Animas” de Bécquer, cambiando la “ajorca” por una “banda” y manteniendo la estrategia del amor como expresión extrema de los sentimientos, así como la valoración a la Edad Media, ambas características del Romanticismo. La característica del escenario romántico lúgubre también se usa como punto literario para demostrar la crítica al imaginario de que va más allá de la razón (la mujer) y que puede llevar el hombre a la locura o a la muerte, como se puede ver en una de las escenas del cuento analizado:

¿Qué había pasado entre los dos amantes para que se arrestara, al fin, a poner por obra una idea que sólo al concebirla había erizado sus cabellos de

⁷ Disponible en: <https://hablemosdemitologias.com/wp-content/uploads/2018/09/987-768x768.jpg>

⁸ Disponible en: <https://hablemosdemitologias.com/wp-content/uploads/2018/09/987-768x768.jpg>

horror? Nunca pudo saberse. Pero él estaba allí, y estaba allí para llevar a cabo su criminal propósito. En su mirada inquieta, en el temblor de sus rodillas, en el sudor que corría en anchas gotas por su frente, llevaba escrito su pensamiento (BÉCQUER, 1861, p. 7).

Además de la imagen de “Eva”, el paradigma femenino también se demuestra a través de la Santa como “Ave”, a la cual se irá a robar la ajorca, exponiendo el polo *par excellence* del binomio “Ave y Eva” (POWER, 1991). Se pone la mujer, de este modo, en dos extremos, uno del pecado (María Antúnez) y el otro en un nivel tan alto y sublime (la Santa) que ninguna mujer lo puede alcanzar.

5. El Enfrentamiento Patriarcal en el Papel Social de Ana Ozores en *La regenta*

La novela realista y naturalista *La regenta* se presenta “como un fiel retrato del comportamiento y actividades de las clases dirigentes, de la clase media y del pueblo, así como de la vida religiosa y política” (BOIX, 2005, [s. p.]). Aunque haya características fuertemente marcadas por el Naturalismo, como la presentación de detalles psicológicos de los personajes, esta obra de Clarín se destaca en el Realismo, ya que es una novela de burgués para burgués.

Esta contextualización se hace para indicar que en *La regenta* se resaltan aspectos de la realidad social (a través de los personajes de la Burguesía Industrial) y de la sociedad española de fines del siglo XIX: una sociedad hipócrita y atrasada (con relación a los cambios del mundo) frente a la representación de Ana Ozores: una protagonista con arquetipos relacionados con el amor carnal y a su comportamiento “abominable” para el contexto. La noción de arquetipo, es viable en esta discusión, pues “nos permite reconocer la figura de la mujer en la psique colectiva del individuo” (ESTRAMIANA et al, 2007, p. 142).

La atracción y el amor en su aspecto físico, se expone en el personaje de Ana Ozores no solo para demostrar la contraposición de una sociedad estáticamente conservadora, sino también para hacerlo desde la crítica al clero. Esta perspectiva, se encuentra en las escenas de *La Regenta* en las cuales se presenta el enamoramiento de personaje eclesiástico (Fermin de Pas) por la protagonista, ya que esta actitud (recíproca) deshace la estructura conceptual y social del sacerdocio con relación a las cuestiones amorosas.

Imagen 5: Escena del encuentro entre Ana Ozores y Fermín de Pas en la película *La regenta* (1995)



Fuente: Captura de la película *La regenta* (1995).⁹

Esta representación iconográfica de la imagen de Ana Ozores con Fermín de Pas, demuestra la dicotomía denominada por Estramiana (et al, 2007, p. 142) "Santa versus Seductora", porque, aunque es bastante religiosa, la protagonista cumple el papel de objeto que lleva al magistral a la profanidad, dado que al final el propio sacerdote declara la infidelidad de Ozores con Alvaro hacia Víctor. En este sentido:

cabe considerar que este aspecto del arquetipo, representando a la mujer como seductora, tiene mucho en común con el aspecto negativo [...] La mujer tentadora (por ejemplo, Eva) continúa siendo el chivo expiatorio en el que caen las culpas de las desgracias del hombre (ver también Pandora), visión que no podría ocurrir en otra sociedad distinta que la actual, dominada por el varón (ESTRAMIANA et al, 2007, p. 142).

Por ello, se resalta que la tesis presentada en esta novela es la de que Clarín pinta un escenario de crítica a la hipocresía de la sociedad de la época e, incluso, sobre el papel social femenino que se convierte (literariamente) en una contraposición social. Se expone una mujer que va en contramano a lo que esperaba la sociedad.

En el siglo XIX se ve la mujer burguesa como "ángel del hogar lo cual obedece a unas coordenadas de conducta: el amor, la ternura y el cariño hacia su familia" (CALVO, 1997 apud GRAO, 2019, p. 12). Sin embargo, como el autor mencionado cita, la protagonista de *La regenta* está lejos de cumplir este papel, ya que, aunque es cristiana, su infidelidad la excluye del panorama considerado ideal para una mujer en la época. Sin embargo, la

⁹ Disponible en: <http://bookcents.blogspot.com/2012/09/la-regenta-1995-tv-series-spain.html>

presión social con relación a la actitud adultera/tentadora de Ana Ozores la lleva a un estado de anagnórisis, en el cual se genera un sentimiento de culpa y vergüenza:

Era ya tiempo de que Ana procurase entrar en el camino de la perfección; los trabajos preparativos ya podían darse por hechos; si otras iban a la iglesia, a las cofradías y demás 20 lugares ordinarios de la vida devota con un espíritu rutinario que hacía nulas respecto a la perfección moral aquellas prácticas piadosas; ella, Ana, podía sacar gran utilidad para la ocupación digna de su alma de aquellos mismos lugares y quehaceres (CLARÍN, 1972, II, p. 136).

Asimismo, la personalidad fuerte que pose Ana, tras una infancia cargada de sentimientos confusos, le convierte en una persona con rasgos de insatisfacción e impaciencia, los cuales se notan en los episodios de ataques de nervios. Eso refuerza el arquetipo de histeria creado hacia las mujeres para establecer como patrón la idea de que las mujeres no piensan con la razón, sino con la emoción.

Así, se encuentra en Ana Ozores, un personaje de la burguesía industrial. Mujer que llega ingenua a la ciudad y se siente en una historia de ficción (como Don Quijote), luego, se encuentra con la brutalidad del estado, de la sociedad y de la aristocracia, la cual se representa a través de los personajes de la obra. La teoría del chivo expiatorio se aplica en “*La Regenta*” a través del personaje de Ozores para expiar la culpa de una sociedad que no asume las responsabilidades de sus hechos. En este sentido, se observa la protagonista de la obra como víctima de una construcción de arquetipos para disminuir el valor de la mujer, como se ve en algunos de los fragmentos de la obra, cuando el narrador menciona Ana Ozores como “culpable según las leyes divinas y humanas” (CLARIN, 188, p.648). El arquetipo, a su vez:

no sólo presenta algo que ha sido y que ha pasado hace tiempo sino también algo actual, es decir, no es sólo un residuo sino un sistema que sigue funcionando hoy y que está destinado a compensar o a corregir adecuadamente los inevitables unilateralismos y extravagancias de la conciencia (JUNG, 1941, p. 150 apud ESTRAMIANA et al, 2007).

El ambiente hostil y represor en el que se encuentra Ana Ozores, también es un punto que explora Clarín a la hora de relacionar el escenario de la novela con el contexto social monótono en el que se encontraba España y el confronto con la realidad que deseaba la protagonista de *La regenta*:

Todos los años, al oír las campanas doblar tristemente el día de los Santos, por la tarde, sentía una angustia nerviosa que encontraba pábulo en los objetos exteriores, y sobre todo en la perspectiva ideal de un invierno, de otro invierno húmedo, monótono, interminable, que empezaba con el clamor de aquellos bronce (CLARÍN, 1972, II, p. 63).

A esta perspectiva descriptiva del ambiente opresor de Vetusta, también se puede relacionar la casa en la que vivía la protagonista de *La Casa de Bernarda Alba* (1936) junto a sus hijas. Aunque haya sido escrita algunas décadas después, la lucha de la mujer por un espacio de libertad y autonomía continuó a lo largo de los años.

No obstante, cuando el anhelo por una posición menos subalterna era logrado por la figura femenina, se la atribuían el papel de rebelde, tentadora, y, sobre todo, de un ser humano responsable por la culpa de un colectivo, como se puede observar en los personajes “chivo expiatorio” Adela y Ana Ozores. La crítica social que hizo Leopoldo Clarín al poner la regenta como una mujer que se encuentra fuera de los patrones establecidos socialmente se filtró en la sociedad de modo bastante negativo, incluso porque se censuró la obra por su contenido crítico y por la creación de una ciudad imaginaria en Oviedo (Vetusta). Aunque mucho tiempo después de la publicación de esta novela, el escenario de rechazo por la representación de la obra de Clarín fue cambiando a lo largo del tiempo. En 1997, se inauguró la Escultura de La Regenta en la capital del Principado de Asturias:

Imagen 6: Escultura de Ana Ozores en Oviedo (1997)



Fuente: Reproducción.¹⁰

Es posible añadir que esta residualidad también se encontraba en la Edad Media y se caracteriza, en *La Regenta*, por la circulación de ideas dentro de la iglesia y de la aristocracia (POWER, 1991), las responsables por crear un modelo de mujer conveniente a sus patrones. Esta novela de Clarín, expone, por lo tanto, estas ideas medievales con relación a la mujer, poniendo en relieve el personaje de Álvaro Mesías como representante de la aristocracia y Fermín de Pas como símbolo de la iglesia, ambos estamentos que ponían la mujer como inferior, subordinada a un estado de doctrina de interés (POWER, 1991).

6. Conclusión

Por lo tanto, además de lo que se ve en la era clásica, medieval y renacentista, en las obras centrales de este artículo se encuentra la representación de tres tipos de mujeres: en

¹⁰ Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/23465276@N04/36556904812/>

el caso de *La ajorca de oro*, lo que se encuentra es el arquetipo de la mujer "diabólica", a través de María Antúnez, a diferencia de *La casa de Bernarda Alba*, ya que el deseo por libertad, por parte de Adela, la convierte en una representación de suprema tentadora. Respecto a la protagonista de *La Regenta*, este último arquetipo se configura a partir del enfrentamiento directo con una sociedad (patriarcal) altamente conservadora.

Frente a los modelos de mujer creados por la sociedad de las épocas mencionadas en este trabajo, se puede contestar a la pregunta de investigación de qué es "lo que constituye la posición de la mujer en cualquier época" (POWER, 1991, p. 13) a través de lo negativo. Así, el elemento común que une el prototipo constituido para la mujer en todas esas obras, es el de atribuirle el papel de chivo expiatorio.

Se observa, además, que la perspectiva de un ser sumiso, tentador y causador de las desgracias del mundo atribuida a la mujer se convierte, en este contexto, en una manera que encuentra la sociedad de desplazar sus responsabilidades y delitos a un determinado público. Por esta razón, en la filtración literaria de la modernidad española y sus antecedentes, el papel que asume la mujer, como chivo expiatorio, es el de cargar la culpa de lo negativo provocado por la sociedad.

Este paradigma se consideraba como común, pues estaba arraigado en el ámbito social. Por esta razón, la posibilidad de cambio podría retirar la dominación androcéntrica de distintas maneras con el paso del tiempo, lo que no sería favorable a los que estaban en el poder. Al utilizar la alternativa de echar la culpa a la mujer, se retiraba esta inseguridad de los intereses falocéntricos. En efecto, este pensamiento se perpetuó como el patrón comúnmente aceptado por la sociedad y, muchas veces, representado por la literatura como forma de manifestación y denuncia.

Referencias

BECQUER, Gustavo. *La Ajorca de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc2584>. Acesso em: 20 nov 2022.

BERGANTINI, Nathália. O fantástico estabelecido a partir da figura da mulher em contos de Gustavo Adolfo Bécquer. *Abralic*, Uberlândia, 2018, v.1 p. (3402-3411). Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547734553.pdf Acesso em: 21 nov 2022.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, v. 1, n. esp, 1999, p. 81-89. Disponível em <https://repositorio.usp.br/item/001022230>. Acesso em: 30 maio 2022.

CLARÍN, Leopoldo. *La regenta*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2022. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-regenta-2012/>. Acesso em: 15 nov 2022.

DI BIASE, Luján, NAPOLI, Marisa. El lugar de la mujer en Platón y Aristóteles según Moller Okin. In: *6º Coloquio Internacional 19 al 22 de junio de 2012 La Plata, Argentina. Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Helénicos, La Plata, v.1, p. (1-12), 2012. Disponível en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4073/ev.4073.pdf. Acesso en:10 nov 2022.

ESTRAMIANA, José; GALDÓS, Jesús; RUIZ, Beatriz. De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, v.1, n. 11, p. (132-148,), Madrid, 2007. Disponível em: -estramiana_et_al-de_moscovici_a_jung_el.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-athenea-2007-11-estramiana_et_al-de_moscovici_a_jung_el.pdf. Acesso em 20 nov 2022.

FERNÁNDEZ, Agustín. Descripción y fases del mecanismo del chivo expiatorio en la teoría mimética de René Girard. *Endoxá*, Madrid, v.1, n. 32, p. (191-206), Dezembro, 2013. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2022100156e2944638616d96b08c7cf8b/Descripcin_y_fases_del_mecanismo_del_chivo_expiatorio.pdf. Acesso em 01 nov 2022.

GUAL, Montserrat. Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española. *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*, Madrid, vol. 13, n. 1, 2013, p. 55-71. Disponível em: <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9647/PandorayEva.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 maio 2022.

GIL, Wenceslao. La mujer en casa cerrada: represión y opresión en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca y Los soles trancos de René Marqués. *Hispanet Journal*, Flórida, v. 1, p. (1-21), Flórida, 2008. Disponível em:

<http://hispanetjournal.com/LamujerencasacerradaEDITADO.pdf>. Acesso em: 20 nov 2022.

GONZÁLEZ, Mario. *A trilogia da terra espanhola de Federico Garcia Lorca*. São Paulo: Edusp, 2013. Disponível em: <https://www.edusp.com.br/livros/trilogia-da-terra-espanhola/>. Acesso em :19 nov 2022.

AMOR CORTÉS. In: GALLARDO, Miguel Ángel Garrido. *Diccionario de Términos Literarios Internacionales*. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas. 2015. Disponível em: http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Amor%20cort%C3%A9s_0.pdf. Acesso en: 20 nov 2022.

LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual, 2022. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-casa-de-bernarda-alba-923793/> Acesso em: 02 nov 2022.

LOPEZ, Juan. Por outro imaginário medieval: nos bastidores da literatura (um olhar desde o novo medievalismo), *Revista Graphos*, João Pessoa v. 22, n. 3, 2020, p. 197-215. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/b3fb/56ae34c3bbd5b92cc1a6cc375493988b0a43.pdf?_ga=2.103343043.276909057.1651445482943766821.1651445482. Acesso em: 09 nov 2022.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. São Paulo: Unesp, 2000.

PEREZ, Elena. Poder y deseo en La casa de Bernarda Alba. In: PAREDES, José (Org.). *Investigación y procesos creativos en el aula de Filosofía Materiales para una reflexión filosófica en 1º de Bachillerato*. Murcia: Consejería de Educación y Universidades, 2016. p. (43-52). Disponível em: https://www.academia.edu/31429256/Investigación_y_procesos_creativos_en_el_aula_de_Filosofía_Materiales_para_una_reflexión_filosófica_en_Bachillerato. Acesso em: 09 nov 2022.

POWER, Eileen. *Mujeres medievales*. Madrid: Encuentro, 1991.

RODAS, Hilderman. Chivo expiatorio, intercambio sacrificial, violencia y corporalidad. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, v. 1, n. 92, 2020, p. 37-52.

UNED, Canal. *Protagonistas femeninas en la novela del siglo XIX*. La Regenta, 2005. Disponível em: <https://canal.uned.es/video/5a6f9843b111faa378b4616>. Acesso em: 20 nov 2022.

Recebido em 15 de janeiro de 2023
Aceito em 12 de fevereiro de 2023

Considerações sobre o eixo da produção de textos no livro didático de Português

Rosiely Caroline Goncalves Brito*

Resumo: Este trabalho intenciona tecer considerações sobre a produção de textos no Livro Didático de Língua Portuguesa (LDLP) do 8º ano do Ensino Fundamental, desenvolvido pela editora SaeDigital. O material de Língua Portuguesa, disponibilizado pela editora, é dividido em quatro livros, um para cada bimestre, com duas unidades cada. A fim de verificar como a produção textual tem sido abordada no livro didático é que se justifica a feitura deste trabalho, embasando-nos em teóricos como Serafini (2004), Possenti (2005), Antunes (2013) e Ruiz (2013). Temos o objetivo de conduzir os professores de Língua Portuguesa a encararem os livros didáticos como uma ferramenta auxiliar no processo de ensino de produção de textos.

Palavras-chave: Livro didático; Produção textual; Texto; Ensino.

Abstract: In this work, we intend to make considerations about the production of texts in the Textbook of Portuguese Language (LDLP) of the 8th year of Elementary School. For this, a textbook for the 8th grade of Elementary School of 2022, developed by SaeDigital, was selected. The Portuguese language teaching material, made available by the publisher, is divided into four books, which have two units each. In order to verify how textual production has been approached in the textbook, this work is justified based on theorists such as Serafini (2004), Possenti (2005), Antunes (2013) and Ruiz (2013). We aim to lead Portuguese Language teachers to face the textbook as an auxiliary tool in the text production teaching process.

Keywords: Textbook; Text production; Text; Teaching.

* Graduada do Curso de Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: rosielybrito@gmail.com

1. Introdução

Com o objetivo de verificar a qualidade do livro didático é que se desenvolve este trabalho. Os professores de língua portuguesa, comumente, baseiam-se nas metodologias e textos apresentados nestes materiais, a fim de realizar o ensino de produção textual nas escolas. Considerando isso, é importante que se verifique a real qualidade desse suporte, pois os estudantes precisam ter um apoio eficaz para que consigam, efetivamente, adquirir a capacidade escritora.

Este trabalho consiste em duas partes: a fundamentação teórica e a amostragem propriamente dita de alguns trechos do livro, tecendo alguns comentários. Na primeira parte, é apresentado o entendimento a respeito do processo de ensino da escrita e como a correção e a reescrita do texto são importantes para o bom desenvolvimento dessa habilidade. Além de esclarecer a importância de se olhar para o livro didático como uma ferramenta auxiliar do processo de ensino, e que o professor tem liberdade para buscar outras que melhor se adequem para o seu contexto de sala de aula. Na segunda parte, são apresentados trechos do livro e alguns comentários sobre a sua organização e qualidade.

2. Fundamentação Teórica

Para produzir um texto, é necessário haver uma organização e um planejamento inicial que conduza o processo de escrita. Considerando isso, todas as etapas de escrita de um texto - planejamento, escrita, correção e reescrita - estão interligadas, o que implica dizer que, se uma delas não for bem-sucedida, as demais poderão não ser desenvolvidas de forma satisfatória. Embora possa haver a conclusão do texto, de certo modo, o resultado que almejado não será alcançado, e isso, muitas vezes, pode causar a frustração tanto do professor quanto do estudante no processo de ensino da escrita. Isso porque a boa escrita de um texto, com coesão, coerência e sem erros ortográficos, precisa da ação, necessariamente, de dois agentes sobre ele: o professor e o estudante. O primeiro é aquele que orientará o segundo a respeito das etapas de escrita do texto, a fim de mediar o aprendizado e fazer com que não haja um bloqueio, por parte do estudante, em relação à produção textual.

Considerando isso, este trabalho foi realizado a fim de que se possa compreender melhor como se dá o desenvolvimento da produção textual a partir das atividades propostas pelos livros didáticos. Além disso, Fiad (2001, p. 55) argumenta que:

a escrita é uma construção que se processa na interação e que a revisão é um momento que demonstra a vitalidade desse processo construtivo, pensamos a escrita como um trabalho e propomos o seu ensino como uma aprendizagem do trabalho e de reescritas. Consideramos um texto como um momento no percurso desse trabalho, sempre possível de ser continuado. O

texto original e os textos dele decorrentes podem nos dar uma dimensão do que é a linguagem e suas possibilidades.

Não é novidade que a produção textual não é uma tarefa fácil. Demanda tempo conhecer o assunto sobre o qual se escreverá, entender as regras gramaticais envolvidas e, após a correção do texto, se necessário, elaborar uma reescrita. Vários estudiosos produziram obras que tratam a respeito dessas questões, dentre os quais estão Serafini (2004), Possenti (2005), Antunes (2013) e Ruiz (2013), que serão importantes como referencial teórico nesta pesquisa.

Na sociedade brasileira, os professores de Língua Portuguesa costumam ser culpabilizados pelos resultados insatisfatórios dos estudantes nas diferentes esferas avaliativas, sejam elas conduzidas pelo Ministério da Educação ou não. A produção textual escrita ganha ainda mais destaque se considerarmos que a maioria dos processos seletivos para inserção em cargos públicos e em universidades utiliza, como método avaliativo, a produção de um texto escrito.

Pensando nessas questões, é importante entender como se dá o processo de (re)escrita nas aulas de Língua Portuguesa nas escolas brasileiras, principalmente, como os livros didáticos trabalham com esta metodologia, visto que eles são, majoritariamente, as ferramentas mais utilizadas em sala de aula. É importante, também, observar se os métodos de correção utilizados pelos professores, que visam preparar o estudante para a escrita, são ou não eficientes. Nesse sentido e, considerando a forma como, tradicionalmente, os textos são corrigidos, é possível dizer que o estudante precisa ser conduzido de modo a conseguir identificar, de forma inequívoca, os problemas que seu texto apresenta, para que assim possa solucioná-los. O que acontece, muitas vezes, é que o método de correção utilizado não permite que se identifique adequadamente o que precisa ser mudado no texto, e isso faz com que o estudante sinta dificuldades para reescrever seu texto. Além disso, é preciso evidenciar que, muitas vezes, o estudante precisa de um incentivo para que sinta o desejo de melhorar seus textos, e isso pode ser feito, por exemplo, ao se apresentar a ele sua evolução, ou seja, primeira versão e versão final de um mesmo texto.

Ensinar a produzir um texto não é simplesmente apresentar um tema aos estudantes e solicitar que eles escrevam sobre determinado assunto em determinado gênero. Escrever é um trabalho que exige tempo, prática e, principalmente, esforço, tanto do estudante quanto do professor; o primeiro precisa se dedicar ao ato de (re)escrever e atentar aos erros que tem cometido a fim de não mais cometê-los; o segundo precisa, primeiramente, identificar os problemas de escrita dos estudantes, para, em seguida, entender o(s) porquê(s) desses problemas e, finalmente, propor estratégias de ensino que possam ser eficazes na solução dos problemas apresentados pelos estudantes. Assim, um texto não deve ser produzido simplesmente porque será utilizado como método avaliativo, mas é preciso fazer com que o estudante entenda que produção textual é uma tarefa que ele realiza frequentemente durante a sua vida, e sendo assim, precisa necessariamente adquirir as habilidades adequadas para a sua realização.

De acordo com Antunes, pressupõe-se que para produzir um texto é necessário haver uma organização e um planejamento inicial que conduzam o processo de escrita:

[...] produzir um texto escrito não é uma tarefa que implica apenas o ato de escrever. Não começa, portanto, quando tomamos nas mãos o papel e o lápis. Supõe, ao contrário, várias etapas, interdependentes e intercomplementares, que vão desde o planejamento, passando pela escrita propriamente, até o momento posterior da revisão e da reescrita. Cada etapa cumpre assim, uma função específica, e a condição final do texto vai depender de como se respeitou cada uma destas funções (ANTUNES, 2013, p. 54).

Assim, precisa-se ir além de uma simples correção ortográfica e superficial do texto para que o estudante entenda, de fato, os problemas que têm apresentado na produção textual, a fim de tentar saná-los na (re)escrita do texto. Nesse sentido, compreende-se que a melhor forma de se corrigir um texto para obter uma reescrita satisfatória é por meio da correção textual-interativa, definida como:

Trata-se de comentários mais longos do que os que se fazem na margem, razão pela qual são geralmente escritos em sequência ao texto do aluno (“pós-texto”). Tais comentários realizam-se na forma de pequenos “bilhetes” que, muitas vezes, dada sua extensão, estruturação e temática, mais parecem cartas (RUIZ, 2013, p. 11).

Esse tipo de correção é interessante pelo fato de que, por meio dos bilhetes, é possível apresentar e discutir não apenas problemas da microestrutura, mas também da macroestrutura textual. Isso permite que o professor-corretor não foque apenas em problemas ortográficos ou apenas nas falhas cometidas pelos estudantes, visto que se pode utilizar os bilhetes para expressar comentários sobre a evolução dos discentes em variados aspectos, além de explicar melhor o que se poderia fazer para que ele resolva determinado problema, porque, muitas vezes, o professor-corretor aponta as falhas, mas não explica como solucioná-las.

Considerando isso, verificar como a produção textual é abordada nos livros didáticos é muito importante, pois um olhar crítico poderá ser desenvolvido sobre as atividades propostas a fim de que, de fato, estratégias eficientes de ensino na produção de textos sejam desenvolvidas em sala de aula.

3. Análise do livro didático de Língua Portuguesa (LDLP) do 8º ano do Ensino Fundamental.

Inicialmente, a Imagem 01 apresenta a distribuição de unidades, capítulos, conteúdos e respectivas habilidades da BNCC abarcadas no LDLP selecionado. Essa demonstração inicial é importante, visto que nos mostra, de maneira geral, aquilo que será trabalhado ao longo de um bimestre letivo, o que colabora para que, além da análise específica de como a produção textual é trabalhada, compreendamos como a disciplina Língua Portuguesa é dividida neste material didático a fim de contribuir para as metodologias utilizadas pelo professor.

Imagem 01: Quadro demonstrativo livro 01

	Unidades	Capítulos	Conteúdos	Habilidades			Aulas
Livro 1	1. Você tem fome de quê?	1. Comer é um prazer, diz o cérebro	- Crônica argumentativa (estrutura básica do gênero) - Pontuação: vírgula, ponto e vírgula, dois-pontos, travessão, aspas etc.	EF89LP23 EF89LP14 EF89LP04	EF67LP21 EF89LP06 EF89LP27		10
		2. Você se preocupa com o que come?	- Conto (tipos de narrador) - Denotação e conotação	EF89LP33 EF89LP27 EF69LP30	EF89LP35 EF69LP42	EF89LP24 EF89LP25	10
	2. Em busca da perfeição	1. Xô, preguiça!	- Artigo de divulgação científica - Concordância nominal	EF69LP42 EF89LP21 EF69LP35	EF69LP29 EF01LP23 EF02LP20	EF02LP22 EF69LP36 EF08LP04	10
		2. Sedentários	- Editorial - Coesão - Conjunções coordenativas - Pontuação: conjunções	EF69LP41 EF89LP22 EF08LP04 EF08LP13 EF69LP16	EF08LP12 EF69LP07 EF69LP08 EF69LP10		10
		3. Máquina humana	- Artigo de opinião - Crise	EF69LP08 EF89LP04 EF89LP15			10

Fonte: SILVA, Carlos Eduardo da; SANTANA, Fátima Maria de; PORTELA, Regina do Socorro; THIES, Tainá Siqueira. *Ensino Fundamental: Língua Portuguesa: 8º ano: livro 1: Professor*. Curitiba: SAE Digital S/A, 2022. p. 28.

Observa-se que este LDLP é dividido em duas unidades, uma nomeada “Você tem fome de quê?” e a outra “Em busca da perfeição”. A partir dessas duas temáticas a unidade é subdividida em capítulos, os quais, por sua vez, são subdivididos pelos conteúdos abordados, que se fragmentam em seções, essas que optamos por denominar como “Conhecendo o Gênero Textual”, “Interpretação de Texto”, “Gramática” e, por fim, a que nos interessa “Produção Textual”. Todas as unidades dos quatro livros seguem esse mesmo padrão. Além disso, o nome de cada unidade nos permite identificar a temática que será abordada em cada texto apresentado nos capítulos.

Inicialmente, no que tange à seção “Conhecendo o Gênero Textual”, o primeiro gênero textual que é trabalhado é a crônica argumentativa, que, de maneira geral, é apresentado de forma bastante limitada, com apenas a exposição de um exemplo de crônica argumentativa e, logo em seguida, um quadro, conceituando o gênero abordado, o que exige do professor trazer outras referências a fim de que os estudantes compreendam o gênero melhor. Essa compreensão estaria relacionada aos aspectos estilísticos, conteudísticos e de composição do gênero.

No primeiro capítulo da Unidade 01, a crônica argumentativa selecionada tem como título “Eca!”, de Luís Fernando Veríssimo, na qual é abordada a temática que, de certo modo, se apresenta no nome da unidade, ou seja, algo relacionado à alimentação. A seguir, a crônica “Eca!”, de Luís Fernando Veríssimo, para conhecimento do leitor.

Imagem 02: Crônica argumentativa



Lizard/Scott Maxwell / iStockphoto

Eca!

Luis Fernando Verissimo

Um hipotético visitante extraterreno teria dificuldade em acompanhar uma refeição da nossa espécie sem ter ânsias de vômito. Sendo um ser hipoteticamente perfeito, que só se alimenta de um límpido líquido azul, nosso visitante não entenderia como os alemães conseguem comer repolhos azedos com tanta alegria e por que os americanos chamam o pepino estragado de “pickle” e o comem com tudo e os franceses esperam o peixe apodrecer antes de comê-lo, enquanto os japoneses nem esperam ele morrer. E todos se entusiasmam com um fungo de má aparência chamado “champignon” e entram em êxtase com outro ainda mais feio chamado “trufa”, que é encontrado embaixo da terra por porcos no cio. Aliás, nosso ET se engasgaria só de pensar em tudo que fazemos com os porcos, inclusive comê-los.

Mas o que certamente faria nosso visitante correr para o banheiro seria descobrir que os terrenos espremem um líquido branco e gorduroso das glândulas mamárias de um animal chamado “vaca” – e o bebem! Depois de reanimado, o extraterreno talvez gostasse de ouvir, já que se espanta tanto com os nossos hábitos exóticos, que a vaca é um animal sagrado, e, portanto, intocável, na Índia, um país em que se morre de fome. E que não apenas a vaca é sagrada, na Índia, como suas pegadas são sagradas e, de acordo com a teologia hindu, 330 milhões de deuses vivem dentro de cada animal, e que, portanto, matar uma vaca significaria um verdadeiro teocídio. Mas que nada disto é tão estranho quanto parece: numa terra superpopulosa como a Índia, a criação de gado para corte e consumo humano é indefensável. Quando se come animais que são alimentados com grãos, nove de dez calorias e quatro de cinco gramas de proteínas são perdidas. O animal usa a maior parte dos nutrientes que poderiam ser destinados ao homem. No caso, um mito religioso está a serviço de uma racionalidade camuflada.

Convencido de que somos uma raça, no mínimo, contraditória, o ET ainda terá algumas experiências nojentas pela frente. Verá pessoas destrinchando pequenos pássaros fritos com os dentes, pessoas comendo pernas de sapos e – o que contará com mais horror quando voltar para casa – pessoas usando alfinetes para catar o repugnante recheio de lesmas e levá-lo à boca. Lesmas!

VERISSIMO, Luis Fernando. Eca! **Estadão**. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,eca-imp-,1157921>. Acesso em: 19 jul. 2019.

Fonte: SILVA, Carlos Eduardo da; SANTANA, Fátima Maria de; PORTELA, Regina do Socorro; THIES, Tainá Siqueira. *Ensino Fundamental: Língua Portuguesa: 8º ano: livro 1*: Professor. Curitiba: SAE Digital S/A, 2022. p. 9.

Após a definição e a exemplificação da crônica argumentativa, existe a seção de “Interpretação de Texto”, na qual são apresentadas algumas questões de análise textual e de trabalho com a leitura. Basicamente, as questões se limitam a fazer com que o estudante busque, selecione, trate, analise e use informações contidas no texto para relacionar à temática da unidade, ou seja, neste caso, no que diz respeito à alimentação. Em seguida, a seção “Gramática” não se distingue do trabalho tradicional do ensino de gramática normativa. O que difere das demais abordagens e que consideramos interessante é o fato de que as frases, palavras, e outros exemplos gerais seguem a temática da unidade e usam os textos trabalhados, o que pode ser um caminho para definitivamente fazer com que o estudante compreenda o estudo linguístico em situações reais de uso. Porém, para isso, o professor, novamente, terá de apresentar outras abordagens a fim de que o material didático possa efetivamente funcionar.¹

¹ Nas três seções iniciais, a análise foi desenvolvida de forma superficial e esquivada propositalmente, visto que o foco do trabalho é a seção de “Produção Textual”. Entretanto, mesmo dessa forma, é importante a abordagem das três seções anteriores para que consigamos atingir eficazmente o objetivo almejado.

A última seção é a que mais nos interessa, a “Produção Textual”, a qual é muito bem desenvolvida neste LDLP. Em primeiro lugar, um dos principais aspectos de interesse na feitura desta seção, é o fato de que, desde o início do capítulo, a temática a ser desenvolvida é abordada de diferentes maneiras – com perguntas, vídeos em QRcode, infográficos –, permitindo que o estudante, ao produzir o seu texto, já possua diversas informações a respeito do que escrever.

Em segundo lugar, o gênero que se exige escrever é o mesmo gênero que foi trabalhado no início do capítulo. Assim, mesmo que o estudante ainda apresente dificuldades no processo de desenvolvimento, ele já terá tido um suporte anterior que o faça ter uma mínima noção de como estruturar o texto. Por fim, nesta primeira atividade de produção textual (Imagem 03), o que, talvez, seja o aspecto mais importante para a colaboração do processo de escrita do estudante, é o fato de haver a existência de perguntas que conduzem a forma como o texto será construído, pois colabora para que o estudante problematize o tema. Isso é um suporte elementar para a facilitação do processo de desenvolvimento da escrita, visto que os estudantes já apresentam diversas resistências para o ato de escrever. Dessa forma, com a colaboração de questionamentos que os conduzam neste processo, eles terão mais segurança em construir a produção escrita.

Imagem 03: Atividade de produção textual capítulo 01

O infográfico, intitulado "PRODUÇÃO DE TEXTO", apresenta instruções para a produção de uma crônica. No topo, há um ícone de uma caneta escrevendo em uma folha. O texto principal explica que o texto *Ecal*, de Luis Fernando Veríssimo, é uma crônica bem-humorada sobre a suposta análise que um extraterrestre faria de nossos hábitos alimentares. Inspira-se em tudo que foi lido e discutido no decorrer do capítulo e produz uma **crônica argumentativa** sobre o tema *comidas exóticas*, colocando-se no lugar de alguém que se depara com hábitos alimentares muito diferentes dos seus. Em seguida, explica que, por ser um texto breve, leve, informal e sem muito compromisso com a forma, a crônica comporta vários formatos. O objetivo é fazer um recorte do cotidiano e uma reflexão escrita sobre ele. Nesse caso, o que faz parte do cotidiano é a alimentação, e o diferencial da sua crônica será o "exótico". Para escrever sua crônica, formula reflexões acerca do fato escolhido com base nos seguintes questionamentos. Abaixo, há uma seção intitulada "COMO FAZER" com uma seta e um ícone de engrenagem, seguida por uma lista de perguntas orientadoras. À direita, há um QR code.

PRODUÇÃO DE TEXTO

O texto *Ecal*, de Luis Fernando Veríssimo, é uma crônica bem-humorada sobre a suposta análise que um extraterrestre faria de nossos hábitos alimentares. Inspire-se em tudo que foi lido e discutido no decorrer do capítulo e produza uma **crônica argumentativa** sobre o tema *comidas exóticas*, colocando-se no lugar de alguém que se depara com hábitos alimentares muito diferentes dos seus.

Por ser um texto breve, leve, informal e sem muito compromisso com a forma, a crônica comporta vários formatos. O objetivo é fazer um recorte do cotidiano e uma reflexão escrita sobre ele. Nesse caso, o que faz parte do cotidiano é a alimentação, e o diferencial da sua crônica será o "exótico". Para escrever sua crônica, formule reflexões acerca do fato escolhido com base nos seguintes questionamentos.

COMO FAZER

- Sobre que comida ou pratos irá falar?
- Onde essa comida é encontrada?
- Que fato ocorre com essa comida? O que é possível contar ou relacionar a esse fato?
- A maioria das pessoas gosta ou não dessa comida?
- O aspecto é atrativo, estranho etc.?
- Ao escrever, deixe seu ponto de vista e suas reflexões evidentes. Lembre-se de usar uma linguagem clara e informal – característica da crônica –, mas não descuide da norma-padrão.

Fonte: SILVA, Carlos Eduardo da; SANTANA, Fátima Maria de; PORTELA, Regina do Socorro; THIES, Tainá Siqueira. *Ensino Fundamental: Língua Portuguesa: 8º ano: livro 1: Professor*. Curitiba: SAE Digital S/A, 2022. p. 18.

No capítulo seguinte, a organização se dá do mesmo modo, porém, outro gênero é abordado, o conto, que retrata a temática da unidade. A atividade de produção textual também segue o mesmo padrão, ou seja, apresentação da temática e proposta. Entretanto,

as estratégias de condução do processo de escrita se alteram a depender do gênero. Veja, por exemplo, a produção de texto a seguir (Imagem 04).

Imagem 04: Atividade de produção textual capítulo 02

PRODUÇÃO DE TEXTO

No decorrer do capítulo, com base no tema *alimentação*, foram feitas abordagens diferentes sobre o assunto. A primeira foi uma narrativa bem-humorada, o texto *Se eu fosse um tomate...*, sobre um menino que não gostava de tomate. A segunda, um texto informativo sobre o distúrbio da ortorexia, *Ter cuidado com o que come é bom... mas nem tanto*, causado pelo excesso de preocupação com a procedência e o preparo dos alimentos. A terceira foram algumas curiosidades no texto *Comidas indígenas*. A quarta mostrou algumas curiosidades acerca dos alimentos indígenas.

Agora, conheça mais um desdobramento do tema.

Você conhece algum alimento de origem animal ou vegetal que passou a ser industrializado em pó? Sabia que já existem frutas e legumes em pó?

Você comeria ovo em pó?

O ovo em pó, ou ovo desidratado, já é produzido em larga escala na Europa e nos Estados Unidos, e é vendido nas versões integral, clara e gema. Ele tem as mesmas propriedades funcionais e microbiológicas do ovo "normal" e pode ser armazenado por até um ano!

O gosto pode até ser o mesmo, mas será que tem a mesma graça de um ovo frito?

FERNANDES, Érica. Você comeria ovo em pó? *Espaço em Branco*. 20 nov. 2009. Disponível em: <https://espacoembranco.wordpress.com/2009/11/20/voce-comeria-ovo-em-po/>. Acesso em: 19 jul. 2019.

COMO FAZER

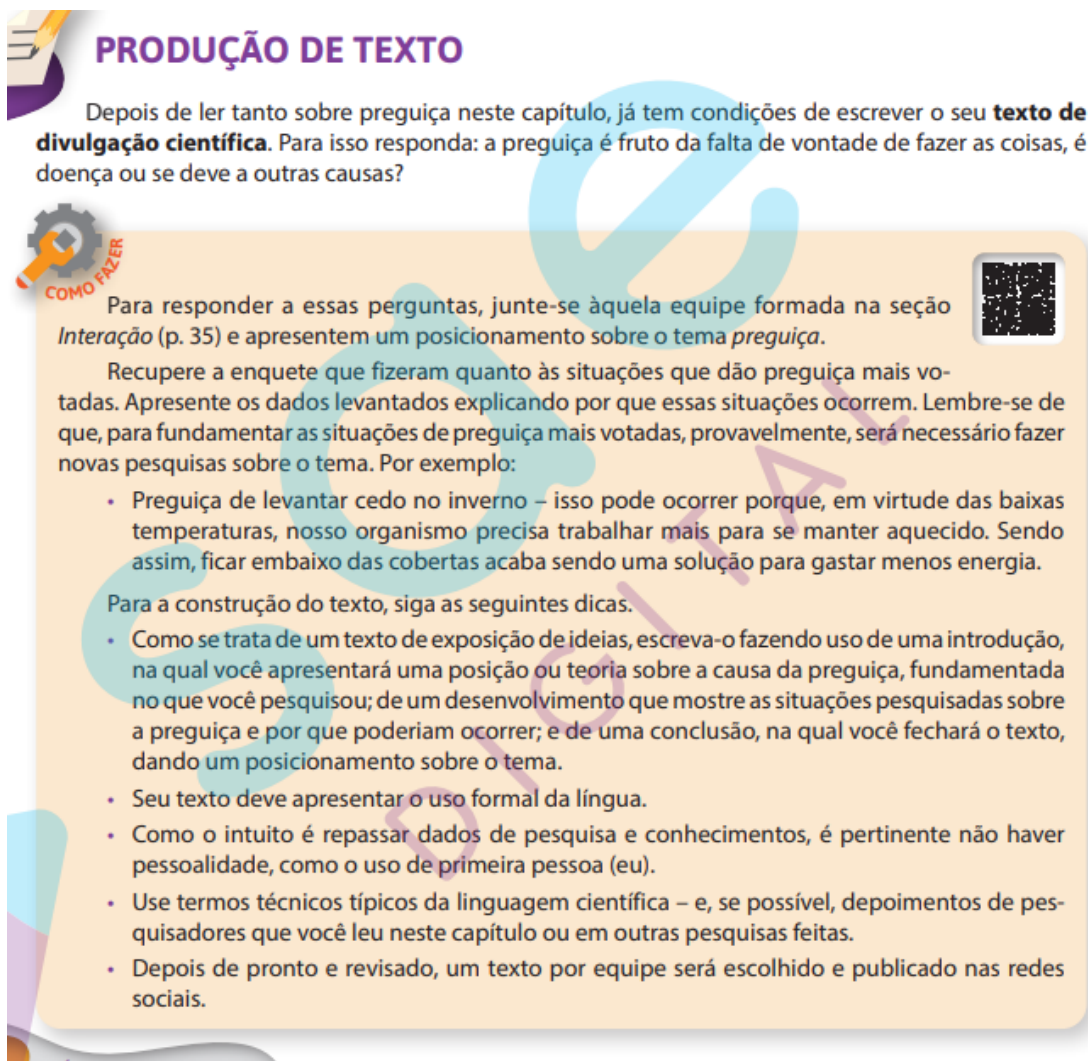
- Com base no que você descobriu nos textos lidos neste capítulo, escreva um **conto**, reaproveitando alguma das abordagens dadas ao tema *alimentação*.
- Pode ser uma história divertida, como a do garoto e o tomate, uma sobre um personagem que sofre de algum distúrbio alimentar ou alguma narrativa que aproveite para transmitir, ficionalmente, curiosidades sobre costumes alimentares de outros povos e até sobre comidas exóticas ou estranhas.
- Conte sua história usando um narrador em 1ª pessoa.
- Não se esqueça de fazer uso dos outros elementos da narrativa (espaço, tempo, personagens e enredo com começo, meio e fim).

Fonte: SILVA, Carlos Eduardo da; SANTANA, Fátima Maria de; PORTELA, Regina do Socorro; THIES, Tainá Siqueira. *Ensino Fundamental: Língua Portuguesa: 8º ano: livro 1: Professor*. Curitiba: SAE Digital S/A, 2022. p. 30.

Como o gênero trabalhado no capítulo é o conto, os estudantes são desafiados a produzir um, porém, diferentemente da atividade anterior, não existem perguntas, o que supomos ser pelo fato de que o conto é uma produção ficcional, permitindo que o estudante utilize toda a sua criatividade e não se limite, unicamente, a responder alguns questionamentos propostos pela atividade.

Das três etapas inerentes à escrita, ou seja, planejamento, escrita e reescrita, a última delas, a reescrita, é a única não abordada no LDLP selecionado. Em nenhuma das atividades de produção textual do material foi solicitado ao estudante que realizasse a reescrita. Em algumas, apenas solicitou-se que o texto fosse revisado, o que, como sabemos, não é o mesmo que reescrever. Veja a Imagem 05 a seguir.

Imagem 05: Atividade de produção textual unidade 02



PRODUÇÃO DE TEXTO

Depois de ler tanto sobre preguiça neste capítulo, já tem condições de escrever o seu **texto de divulgação científica**. Para isso responda: a preguiça é fruto da falta de vontade de fazer as coisas, é doença ou se deve a outras causas?

COMO FAZER

Para responder a essas perguntas, junte-se àquela equipe formada na seção *Interação* (p. 35) e apresentem um posicionamento sobre o tema *preguiça*.

Recupere a enquete que fizeram quanto às situações que dão preguiça mais votadas. Apresente os dados levantados explicando por que essas situações ocorrem. Lembre-se de que, para fundamentar as situações de preguiça mais votadas, provavelmente, será necessário fazer novas pesquisas sobre o tema. Por exemplo:

- Preguiça de levantar cedo no inverno – isso pode ocorrer porque, em virtude das baixas temperaturas, nosso organismo precisa trabalhar mais para se manter aquecido. Sendo assim, ficar embaixo das cobertas acaba sendo uma solução para gastar menos energia.

Para a construção do texto, siga as seguintes dicas.

- Como se trata de um texto de exposição de ideias, escreva-o fazendo uso de uma introdução, na qual você apresentará uma posição ou teoria sobre a causa da preguiça, fundamentada no que você pesquisou; de um desenvolvimento que mostre as situações pesquisadas sobre a preguiça e por que poderiam ocorrer; e de uma conclusão, na qual você fechará o texto, dando um posicionamento sobre o tema.
- Seu texto deve apresentar o uso formal da língua.
- Como o intuito é repassar dados de pesquisa e conhecimentos, é pertinente não haver pessoalidade, como o uso de primeira pessoa (eu).
- Use termos técnicos típicos da linguagem científica – e, se possível, depoimentos de pesquisadores que você leu neste capítulo ou em outras pesquisas feitas.
- Depois de pronto e revisado, um texto por equipe será escolhido e publicado nas redes sociais.

Fonte: SILVA, Carlos Eduardo da; SANTANA, Fátima Maria de; PORTELA, Regina do Socorro; THIES, Tainá Siqueira. *Ensino Fundamental: Língua Portuguesa: 8º ano: livro 1: Professor*. Curitiba: SAE Digital S/A, 2022. p. 42.

Nesta proposta, da mesma maneira que as anteriores, o planejamento e a produção escrita são abarcados, porém não se solicita a reescrita do texto, mas apenas a revisão. Não consideramos a falta da etapa da reescrita nas atividades propostas pelo LDLP como um problema, visto que esta etapa só é necessária quando a produção escrita dos estudantes na primeira versão não é satisfatória em relação aos critérios preestabelecidos. Desse modo, cabe ao professor identificar, a partir da sua prática e experiência com a turma, se será necessário que os estudantes reescrevam o texto.

4. Considerações finais

A partir da análise realizada, conclui-se que o livro didático selecionado apresenta, na seção de “Produção textual”, uma ótima organização, visto que expõe o tema, conduz a produção textual e apresenta a proposta de forma clara. Ao tecer os comentários a respeito deste material didático, é proporcionado aos professores de Língua Portuguesa um olhar mais crítico sobre os aspectos que conduzem, de certo modo, o ensino de produção de textos, utilizando, como ferramenta, o livro didático.

Este material que foi analisado é uma excelente ferramenta para ser utilizada no ensino de produção textual. O que poderia ser modificado, talvez, são os textos selecionados, diversificando melhor os autores. Entretanto, em relação às outras seções citadas há bastantes ressalvas a serem feitas, as quais não serão explicitadas aqui.

Referências

SILVA, Carlos Eduardo da; SANTANA, Fátima Maria de; PORTELA, Regina do Socorro; THIES, Tainá Siqueira. *Ensino Fundamental: Língua Portuguesa: 8º ano: livro 1: Professor*. Curitiba: SAE Digital S/A, 2022.

ANTUNES, Irandé. *Aula de Português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola, 2013.

FIAD, Raquel Salek. Reescrita, dialogismo e etnografia. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 13, n. 3, p. 463-480, set. 2013.

POSSENTI, Sirio. *Aprender a escrever (re)escrevendo*. Campinas: Cefiel/IEL/Unicamp/MEC, 2005.

RUIZ, Eliana Donaio. *Como se corrige redação na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

SERAFINI, Maria Teresa. *Como escrever textos*. São Paulo: Globo, 2004.

Recebido em 29 de janeiro de 2023

Aceito em 8 de março de 2023

O espaço romanesco em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior: uma leitura da terra

Heloísa Pellenz Schneider*

Resumo: O presente artigo analisa o espaço na narrativa enquanto elemento que gerencia o enredo do romance *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior. A partir da harmonia entre esse elemento e os demais constituintes estruturais do texto literário, a ambientação alcança amplas significações no corpo da criação. Nessa obra, a *terra*, enquanto imagem espacial, assume dimensões simbólicas que perpassam seu caráter de material tangível, o que oportuniza a tomada dessa peça-chave sob uma perspectiva de intangibilidade. A abordagem teórica será fundamentada, sobretudo, por Lins (1976), Bachelard (1978), Dimas (1994) e Brandão (2013). Valendo-se das concepções e dos estudos dos referidos autores, o trabalho em questão elucidará a *terra* sob uma concepção de personagem. Tal perspectiva será embasada por meio de excertos da obra de Vieira Junior (2019), os quais revelam a relação da *terra* com as esferas psicofísicas, socioculturais, políticas, históricas e sentimentais intrínsecas à realidade ficcional das personagens da narrativa.

Palavras-chave: Ambientação; Espaço; *Torto Arado*; Itamar Vieira Junior.

Abstract: The current paper sets out to investigate the spatial configuration of the novel *Crooked Plow* (2019) by Itamar Vieira Junior as an important tool not only to the plotline but also to the development of the narrative. By analyzing the relation among the space in tune with other narrative elements, it is possible to perceive that setting bears a wide array of meanings. In this novel, the ground plays such a fundamental role that surpasses its denotative meaning and turns out to be a key tool in the understanding of the book. In this regard, the theoretical framework underpinning this research is drawn mainly upon the works of Lins (1976), Bachelard (1978), Dimas (1994), and Brandão (2013). Taking the reflections of these scholars into account, this paper contends that the ground is depicted as a character in the story. The findings point out that the interwoven among ground and psychological, sociocultural, political, historical, and sentimental features expressed throughout the narrative may be related to the characters' reality.

Keywords: Setting; Space; *Crooked Plow*; Itamar Vieira Junior.

*Graduanda em Licenciatura em Letras - Português e Inglês no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - *Campus* Feliz, RS, Brasil. E-mail: helo.ps98@gmail.com.

1. Considerações Iniciais

O romance agrupa uma série de elementos constituintes responsáveis pela construção da unidade narrativa. Pensar os componentes intrínsecos ao texto literário, bem como os aspectos externos à obra, revela-se de fundamental importância para perceber as informações que alicerçam a produção literária. Dentro dessa perspectiva, o presente artigo aborda a natureza do espaço e da ambientação enquanto partes integrantes do enredo, verificando suas influências e significações no gerenciamento da narrativa. Dessa forma, o trabalho apoia-se em concepções próprias das teorias do espaço, debruçando-se em estudos dos principais autores dessa área de concentração. Ainda que os pressupostos norteadores das pesquisas de tais estudiosos se manifestem, por vezes, díspares e dissemelhantes, seus aportes teórico-metodológicos fundamentam de forma pertinente a investigação acerca da espacialidade na esfera ficcional e contribuem de forma significativa para a construção de um *ethos* social característico de determinada coletividade e/ou região.

Desse modo, aponta-se a preferência por uma concepção de espaço enquanto aspecto que favorece a progressão temática e, perpassando o viés estético e estrutural, exhibe-se como o fio condutor da narrativa. Esse espaço, entendido sob uma ótica de elemento palpável e denotativo, implica a construção da ambientação, a qual abarca significados conotativos advindos do espaço físico e de sua capacidade de interação com as personagens. Tal estudo investigativo acerca da construção ficcional do espaço se dá através da obra *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, que contempla a história de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, marcadas, na infância, por um incidente que culminou em mudanças expressivas em suas vidas. O espaço presente no enredo da obra está ambientado em uma fazenda na Chapada Diamantina, que abrange um caráter sociocultural, histórico e político, transparecendo a relação das personagens com um elemento fundamental de suas vidas: a *terra*.

Por meio de três narradores distintos: Bibiana, Belonísia e uma entidade espiritual, o leitor percebe as dimensões materiais e metafóricas que a *terra* adquire no corpo da criação literária. Para tanto, a percepção espacial facilitada pelos narradores permite a proposição da *terra* como uma imagem que dirige e orienta os sentidos da narrativa. A centralidade com a qual esse elemento é abordado no texto literário reflete a influência da construção do espaço e da ambientação na realidade das personagens e no desenvolvimento de suas ações. Nesse sentido, o trabalho em questão tem por objetivo traçar a construção da categoria narrativa do espaço na obra em análise, evidenciando, a partir de aportes teóricos e de excertos do livro, a criação visual e simbólica da *terra*. Afinal, como asserta Osman Lins (1976, p. 69), “tudo na ficção sugere a existência do espaço [...]. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários”.

Em vista disso, entende-se o espaço enquanto elemento ubíquo que se apresenta como o “campo” sobre o qual o enredo se desenrola. Ao se relacionar com os outros componentes integrantes da narrativa — narradores, personagens, ações e tempo — o espaço torna possível o desencadear da ficção, bem como de sua continuidade. Dessa forma, tomando por base tal combinação do aspecto espacial com os demais constituintes ficcionais, Lins (1976) postula a necessidade de enclausurá-lo a fim de que sua extensão seja “delimitada”. Logo, a proposição de limites no interior da narrativa oportuniza a investigação da categoria do espaço de forma singular, na qual sua amplitude e funcionamento são analisados no âmbito do texto literário.

O artigo constitui-se por duas seções, sendo a primeira destinada à abordagem de teorias que trata da temática do espaço e da ambientação, no que tange aos modos e às funções que ambos assumem na composição do romance. Ao subsidiar as perspectivas de teóricos como: Lins (1976), Bachelard (1978), Dimas (1994) e Brandão (2013), elucidar-se-á a relação estabelecida entre as figuras ficcionais e a constituição dos processos mencionados. Outrossim, a fim de suplantarmos a ideia do espaço apenas como local físico de permanência e de trânsito das personagens, tal componente será revelado como gerador da ambientação da obra.

Na segunda seção buscar-se-á desvelar o estatuto prioritário alcançado pela *terra* no livro, bem como relacionar esse elemento à construção do espaço e da ambientação. A obra, ao integrar de forma harmoniosa seus componentes: espaço, tempo, narradores, personagens, condutas e disposição estrutural e estética, sugere as dimensões afetivas e emocionais assumidas pela *terra*. Ela é concebida como personagem do romance, noção explicitada por meio da análise de fragmentos do texto. Em *Torto Arado*, a *terra* apresenta-se como um elemento inerente às esferas psicológica, social, existencial, espiritual, política e religiosa próprias da realidade ficcional.

2. A construção do espaço e da ambientação na narrativa

A análise da constituição do espaço e da ambientação na narrativa orienta-se através de diferentes perspectivas, mostrando-se válido propor tais discussões teóricas a fim de embasar a concepção espacial própria intrínseca em *Torto Arado*. Sob esse viés, identifica-se que a categoria narrativa do espaço assume definições particulares no tocante à sua função dentro do texto literário.

De acordo com Luís Alberto Brandão (2013, p. 36),

Conceber o espaço semioticamente equivale a indagar os mecanismos que o definem como sistema de significação. Não é casual que a palavra sentido possua acepção espacial, indicando orientação, ou seja, localização e direcionamento; enfim, um modo de organização, de ordenamento.

Sendo assim, torna-se necessário analisar os meios que delimitam a significação do espaço enquanto elemento que incorpora prismas concernentes ao seu viés semiótico. Os sentidos próprios da espacialidade são definidos consoante determinada inclinação e/ou orientação basilar, de modo que um variado leque conceitual relativo à categoria do espaço coexista.

Considerando uma das definições figuradas no dicionário Mini Aurélio (2010), “espaço” revela-se como o “lugar mais ou menos bem delimitado, que pode ser ocupado por algo ou alguém” (FERREIRA, 2010, p. 309). Nesse sentido, introduzindo tal conceito ao âmbito narrativo-literário, entende-se o espaço enquanto local que abriga os personagens de forma física, manifestando-se como área concreta de permanência e de trânsito das figuras ficcionais. No entanto, essa concepção se apresenta como insuficiente, visto que não dá conta de conceituar plenamente o papel assumido pela *terra* na obra em análise. Para tanto, com o propósito de abranger sua relevância significativa, compreende-se a noção de ambientação como resultado subjetivo advindo do caráter objetivo desse espaço físico. Utilizando-se de estudos referentes à teoria do espaço, identifica-se que sua construção age como desencadeadora de esferas simbólicas que perpassam sua esfera físico-material.

A inferência de que o espaço assume sentidos distintos no corpo do texto relaciona-se à conceitualização dos termos *espaço* e *ambientação*, proposta por Osman Lins (1976, p. 77). Segundo o teórico,

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Por meio dessa diferenciação, Lins (1976) expõe o fato de que a bagagem existencial e emocional do leitor recai sobre o espaço e amplia suas significações, devendo haver um cuidado no que tange à análise compreensiva dos vocábulos em questão. Ele complementa sua perspectiva ao tratar o espaço como elemento denotativo, patente e explícito, ao passo que a ambientação se revela subjacente, conotativa e implícita. Logo, fica perceptível que o espaço “contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica” (LINS, 1976, p. 20).

Nessa direção, verifica-se que espaço e ambientação inserem-se em uma mesma interface, de modo que a relação existente entre ambos possibilite a transgressão do nível lógico e objetivo inerente à espacialidade. O espaço, enquanto explícito, claro e passível de percepção, contempla uma série de informações que se aliam ao conhecimento enciclopédico do sujeito leitor. Por conseguinte, ocorre um rompimento do caráter tácito e

notório da espacialidade, o que propõe a existência da ambientação. Essa, ao não se manifestar de maneira transparente e sinestésica, possibilita que o indivíduo construa uma noção subjetiva acerca da realidade espacial.

Postula-se a ideia de que a ambientação transgride a esfera material e, ao abarcar dimensões metafóricas, desvela condições socioculturais, psicológicas e espirituais características das personagens do enredo. Segundo Dimas (1994, p. 85), “a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente o espaço, personagem e ação”.

Para tanto, a ambientação configura uma cadeia de relações entre os constituintes estruturais da obra, sobretudo entre os personagens e narradores, e seu vínculo com o espaço-tempo do enredo. À vista disso, com relação à *Torto Arado*, a *terra*, enquanto objeto de análise do presente artigo, apresenta um simbolismo que excede seu caráter de unidade visível e palpável, revelando uma significação abstrata e moral. Dessa forma, a esfera material, utilitária e funcional da *terra* é transposta, de modo que esse constituinte carregue um amplo valor figurativo imanente no enredo da obra.

O conceito de ambientação estipulado por Osman Lins engloba três divisões: as ambientações *franca* e *reflexa*¹ e a ambientação *dissimulada*. Essa última se revela como a categoria de ambientação presente em *Torto Arado*, visto que “exige a personagem ativa: o que a identifica é o enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83). Tal possibilidade de ambientação deriva dos gestos e das ações da personagem cuja participação é ativa na constituição espacial. Portanto, espaço e personagem expõem uma relação bilateral, de tal modo que um parece ser intrínseco ao outro. No tocante ao ritmo narrativo, esse não é comprometido, considerando que não há pausas nas ações do romance para edificar a ambientação.

Na obra em enfoque, o espaço e as ações da narrativa estão constantemente associadas, havendo uma divisão em três partes: “Fio de Corte”, narrada por Bibiana; “Torto Arado”, narrada por Belonísia; e “Rio de Sangue”, narrada por uma entidade espiritual. Tais narradores, a partir de perspectivas próprias, permitem o contato do leitor com a *terra* em suas diferentes dimensões. Desse modo, a *terra*, enquanto imagem espacial, é diluída na narrativa, não havendo pausas nas ações para a fundamentação da descrição dos espaços.

¹A ambientação franca é “aquela que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79). À vista disso, essa ambientação incumbe-se da descrição minuciosa do ambiente por meio de um narrador, sendo esse responsável pela construção das imagens da cena. O personagem é tido como veículo de “visualização” do local, a fim de que a observação do narrador se torne possível. Já a ambientação reflexa sugere que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (LINS, 1976, p. 82). Nessa categoria de ambientação, o relato se edifica por meio das impressões do personagem, havendo uma subjetividade implícita nessa descrição. O personagem reflete uma atitude passiva, favorecendo o contato do leitor com as ocorrências da narrativa. Vale constatar que ambas as possibilidades de ambientação, franca e reflexa, instauram uma possível pausa nas ações do enredo no intuito de valer-se dos dados do espaço para fomentar a descrição. Para tanto, o narrador se atém ao contexto de inserção dos personagens, ocupando-se desse para a explanação da narrativa.

Sendo assim, a construção desses se faz presente por meio do estabelecimento de vínculos materiais e existenciais da *terra* com o corpo das personagens.

Nas duas primeiras partes do livro, as irmãs Bibiana e Belonísia, enquanto narradoras autodieéticas², orientam o leitor acerca dos acontecimentos que regem suas vidas particulares, bem como a vida de sua família e dos moradores de Água Negra, fazenda na qual se desencadeia grande parte da narrativa. O tom de abordagem da ambientação se dá de maneiras diferentes em cada segmento da obra, considerando o caráter íntimo que cada irmã imprime no relato descritivo. Já o terceiro e último narrador, uma entidade espiritual, revela-se como uma figura situada no tempo e no espaço do enredo, o que o configura como um narrador onisciente³. Por conseguinte, evidencia-se uma peculiaridade no que tange à sua consciência das ações, dado que ela tem conhecimento dos fatos inerentes à vida das protagonistas e da comunidade local. A entidade possui uma natureza psicológica bem definida, sendo seu relato marcado por uma tendência existencial e subjetiva. O narrador revela que, “agora, sem corpo para me apossar, vago pela terra” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 205). A figura conversa com o tempo da narrativa, enquanto resgata elementos do passado, se insere no presente e realiza projeções de ações futuras.

Posto isso, as especificidades descritivas conferidas por cada narrador se mostram presentes em seus relatos, no que concerne à relação da construção do espaço com os demais elementos constitutivos do romance. Tal entendimento se relaciona aos estudos de Oliveira (2008, p. 188), quando a autora comenta que:

Tendo em conta que o espaço representado é o espaço percebido por alguém, narrador ou personagem, e que nessa percepção está naturalmente implicada uma orientação psicofísica, a tendência é resgatar as qualidades sensíveis das coisas, preenchê-las com atributos humanos, surgindo intensificada a significação afetiva e emocional dos lugares. Isso porque a relação do homem – e das personagens – com as coisas não é uma relação distante, cada uma delas fala ao seu corpo e à sua vida.

Mediante a prerrogativa acima, percebe-se que os narradores imprimem em suas descrições diferentes entendimentos acerca dos fatos, visto que a percepção de cada um

²A narração autodieética é marcada por um narrador que é também personagem e, portanto, narra sua própria vida, em uma posição de protagonismo, contando sua história pessoal. Segundo Reuter (2004, p. 77), “se por um lado o narrador e o ator são a mesma personagem, por outro lado aquele está distanciado no tempo, ele fala de sua vida retrospectivamente. Isto lhe confere um maior saber, uma visão mais ampla, uma profundidade interna e externa. Isso certamente lhe permite um *flashback* no qual se fundamenta, mas também antecipações certas”. Sendo assim, os relatos de Bibiana e Belonísia voltam seu enfoque a acontecimentos passados, não havendo qualquer referência a fatos que se sucedem no momento da narração.

³O narrador onisciente apresenta-se como conhecedor das ações do enredo e das peculiaridades das personagens, tendo consciência da origem, do desdobramento e da conclusão dos fatos. Segundo Reuter (2004, p. 75), esse narrador “[...] pode controlar todo o saber (ele sabe mais que as personagens), sem limitações de profundidade externa ou interna, em todos os lugares e em todos os tempos, o que lhe permite *flashbacks* e antecipações certas. Fala-se dele como de um narrador onisciente, na medida em que sua visão pode ser ilimitada e que ela não está ligada à focalização através desta ou daquela personagem. Ele certamente pode assumir todas as funções do narrador”.

acerca do espaço é exclusiva. Em *Torto Arado*, os relatos de Bibiana, de Belonísia e da entidade espiritual carregam ideologias próprias, advindas de suas impressões particulares concernentes à realidade de inserção.

A análise particular do espaço, proveniente de cada narrador, é resultado de um processo de posicionamento em determinada matriz subjetivo-espacial, de maneira que a interface na qual os narradores estão situados delimita seus campos de captação dos fatos. Segundo Brandão (2013, p. 62), “o espaço se desdobra [...] em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar”. À vista disso, a dinâmica narrativa, estabelecida em um “lugar” específico, oportuniza a inter-relação íntima entre o espaço, e as personagens e os narradores. Assim, cabe a eles ocuparem-se da esfera espacial de sua maneira, atribuindo uma significação peculiar à espacialidade e ambientação e, por conseguinte, à narrativa ficcional.

Considerando a concepção de ambientação *dissimulada* intrínseca ao romance, constata-se que as descrições dos narradores são pautadas por sinais espaciais que se articulam com suas características físicas e psíquicas, fazendo com que facetas distintas da imagem da *terra* sejam apontadas. Segundo Gérard Genette (1972), duas principais funções tornam-se passíveis de serem atribuídas ao espaço: a função decorativa, concernente ao viés estético, e a função explicativa e simbólica, que trata da psicologia das personagens. Na obra em análise, verifica-se que o espaço assume essa última função, considerando que a *terra*, ao se anunciar consolidada e inerente à vida das personagens, elucida a existência de um campo que abriga a relação entre esses e o caráter espacial.

Ao se mostrar essencialmente interno à vida das personagens, o espaço, em *Torto Arado*, é tomado sob um viés de centralidade. A *terra* estabelece uma relação qualitativa para com os protagonistas e a comunidade local representada no livro, o que transparece sua significação na estrutura do texto. Essa significação se mostra exposta do início ao fim, e a construção da ambientação confere à *terra* um caráter de onipresença: ela está — e sempre esteve — em todos os lugares e situações do cotidiano e da história do povo retratado na obra. A *terra* desencadeia conflitos e os soluciona. Ela é o bem e o mal. O ontem, o hoje e o amanhã. Ela está em toda a parte, ainda que nem sempre de forma material, mas a todo momento de maneira subjetiva e simbólica.

Gaston Bachelard, em sua obra *A Poética do Espaço* (1978), disserta acerca das esferas concreta e abstrata inerentes à espacialidade, analisando o simbolismo da inter-relação entre o espaço e o ser humano. Seus estudos, de cunho fenomenologista, evidenciam que o espaço não se limita ao que é passível de ser apreendido pela visão, fazendo-se presentes imagens de intimidade que permeiam a realidade e os símbolos a ela pertencentes. Nessa perspectiva, ao perpassar a materialidade, a percepção da dinâmica

espacial transpõe-se a âmbitos psicológicos, de maneira a envolver a consciência e inconsciência do ser. Essa transição do campo físico ao cognitivo abrange valores fantasiosos, conectados à imaginação que, por sua vez, “aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 1978, p. 199). À vista disso, o teórico propõe uma reflexão poética concernente à existência de um espaço vivido na imaginação, o qual se torna inviável de ser mensurado, considerando sua associação para com aspectos mentais e não puramente geográficos.

Nesse sentido, tomando por base as dimensões bilaterais - materiais e metafóricas - que a construção espacial sugere, a obra reflete a *terra* como um aspecto inserido na realidade psicofísica das personagens. Esse fato é evidenciado, claramente, em uma passagem da obra presente no relato de Belonísia. A narradora estabelece um vínculo entre a casa de sua família, feita de barro, e o prenúncio da morte de seu pai, Zeca Chapéu Grande. Conforme é possível observar no trecho abaixo:

O barro havia cedido, deixando à mostra o trançado de madeira que sustentava a parede da frente. Era como um corpo corroído que nos permitia ver os ossos. Que nos permitia ver a intimidade de uma casa, porque buracos e frestas já não cobriam o seu interior. E o interior de uma casa era tudo que tínhamos. Guardava segredos que nunca seriam revelados. Guardava segredos que eram parte do que todos nós éramos naquelas paragens. Ele não dizia as razões da pressa para construir, mas todos nós intuíamos: que o corpo de nosso pai declinava como as paredes da casa que se desfazia. Que talvez aqueles fossem os últimos meses que teríamos ao seu lado. Era previsível, já que estava avançado em anos, e era certo que se aproximava o momento do seu descanso (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 159).

No relato de Belonísia, percebe-se a proposição de uma relação associativa “terra-pai”. Conforme a saúde do progenitor é comprometida, a estrutura da casa é danificada. O lar da família se despedaça à medida que o pai inicia seu curso rumo à morte. Nesse sentido, reitera-se a relevância da espacialidade e da ambientação no romance, os quais se relacionam aos segredos, valores, crenças e histórias das personagens. O espaço não se mostra como um mero cenário que abarca a ocorrência das ações da narrativa, tal como postulam determinadas perspectivas inerentes à teoria do espaço⁴. Em *Torto Arado*, a *terra* não se apresenta como um adorno, mas como uma possibilidade de explorar a identidade das personagens. Elas apreendem o mundo — e o espaço — por meio da experiência corporal e da tendência psicológica de seu inconsciente. A ambientação advinda da constituição espacial possibilita uma interdependência entre a *terra* e quem a percebe,

⁴ Massaud Moisés (1969, p. 109) aponta que “no romance linear (o romântico, o realista ou o moderno) o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, ‘fora’ das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos”. O referido autor compreende o espaço enquanto local geográfico que cerca os personagens, sem que este carregue significação intrínseca. Outro autor que compactua com esse pensamento é Robbe-Grillet (1969, p. 50), ao expor que “o mundo à nossa volta torna-se uma superfície lisa, sem significado, sem alma, sem valores, sobre a qual não temos mais nenhuma ascendência”.

fazendo com que o espaço assuma particularidades afetivas. Outrossim, a percepção espacial não se dá somente por meio do narrador e/ou da personagem, como também pelo leitor, tornando possível a criação de pontos de significação entre realidade e ficção.

3. A *terra* e suas esferas de significação

A abordagem da *terra* como elemento material e simbiótico inerente à construção do espaço e da ambientação, em *Torto Arado*, foi elucidada por meio de estudos advindos da análise da categoria do espaço literário. Segundo Michel de Certeau (1996, p. 201), “[o espaço] é de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram”. Para o autor, o espaço, ao não se revelar como engessado e estagnado, aponta-se como um campo sobre o qual as práticas da narrativa tornam-se passíveis de se articular. Assim, o espaço não detém um caráter de inatividade, considerando que abrange a soma das movimentações e deslocamentos que nele se estendem.

A *terra*, entendida sob um viés de personagem, adquire funções dentro da narrativa, no tocante à sua relação com os narradores, as figuras ficcionais, as ações e o tempo. A *terra* impulsiona a ocorrência de acontecimentos e favorece o vínculo entre os sujeitos - de forma intra e interpessoal, estipulando conexões entre as personagens (em âmbito coletivo), bem como relevando questões de ordem psicológica (em âmbito individual).

Tal circunstância é elucidada através da construção da simbologia da *terra* no que concerne à proposição desse elemento como vilarejo, abrigo, sustento, luta política e destino. Enquanto relacionada, de maneira interna e externa, à existência dos indivíduos, sua espacialidade declara-se presente nas diversas esferas da vida particular e comunitária. Ela está presente na alma e em toda realidade, física ou moral, do corpo das personagens. Essas se inserem no tempo presente, não obstante a representatividade da *terra* não se limite ao estado atual das coisas, ao agora. A *terra* esteve no passado, nos ancestrais, em outras gerações, e continuará se fazendo viva no futuro. Ela é intrínseca ao todo e ao tempo.

As relações específicas da *terra* com os âmbitos da vida acima mencionados serão expostas, detalhadamente, por meio de excertos da obra que fundamentam as conexões entre esse elemento e os demais componentes estruturais da narrativa. Outrossim, constata-se que a noção de espaço abordada no presente artigo evidenciará o vocábulo “espaço” em uma relação de sinonímia com outros termos. Por conseguinte, dependendo da significação atribuída à *terra* — em suas várias e possíveis dimensões — “espaço” será entendido sob diferentes acepções, um viés semântico e funcional de lugar, cenário, território, ambiente e atmosfera. Portanto, tais perspectivas serão desdobradas de forma pragmática, a fim de estabelecer relações entre os contextos espaciais e os signos implícitos na ambientação.

Desde o princípio da obra, percebe-se a concepção de *terra* como vilarejo. A Fazenda Água Negra aponta-se como o cenário onde se desencadeiam grande parte das ações da narrativa, bem como se situam os grupos sociais do enredo. Para Michel Butor (1974, p. 42), o cenário é composto por aspectos que o lugar carrega dentro de si, tendo o autor definido “cenário, isto é, as qualidades próprias do lugar”. Desse modo, o cenário revela-se como um complexo das propriedades do lugar, formando-se através da articulação das nuances desse último. Pequenas partículas espaciais compõem a estrutura do cenário, de modo que o local seja percebido fisicamente e afetuosamente pelas personagens.

Tal fato é explicitado através da apreensão espacial do vilarejo, por parte da família protagonista e dos demais moradores ali agrupados. Na terceira parte da obra, “Rio de Sangue”, a entidade espiritual, na condição de narrador, anuncia um discurso proferido por Bibiana, o qual elucida que a relação entre a fazenda e os habitantes assume perspectivas passadas.

Chegamos à fazenda há muitos anos, cada um aqui sabe como foi. Essa história já foi repetida muitas vezes. Mil vezes. Muitos de nós, a maioria, posso dizer, nasceram nesta terra. Nasceram aqui, nesta terra que não tinha nada, só o nosso trabalho. Isto tudo aqui só existe porque trabalhamos esta terra. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 219)

Os personagens são tratados como peças-chave no tocante à construção do vilarejo. Portanto, constata-se o viés de habitação coletiva próprio do local, de maneira que esse se revela como um espaço comum à existência social dos indivíduos que ali vivem. Água Negra se declara como a *terra* daquele povoado. A *terra* que guarda, e sempre guardou, as famílias, seus lares, seu trabalho, seu sustento e sua história. Ainda que se mostre como um espaço “amplo”, o vilarejo não é delimitado dentro de um aspecto geográfico-dimensional, estando também relacionado às esferas psicológicas e culturais da vida das personagens.

Bachelard (1978, p. 300) postula a existência de micro e de macroespaços e, consoante o contexto de *Torto Arado*, pode-se estipular o vilarejo como um macroespaço que abriga diversos microespaços. De acordo com o teórico, “o grande [...] está contido no pequeno”. Sendo assim, o espaço minúsculo e o amplo estão inter-relacionados, de maneira que, em cada um, torna-se possível perceber dados do outro. Outrossim, quanto aos espaços amplos, a imensidão do mundo é acolhida e transformada em intensidade no íntimo do ser, fazendo com que a espacialidade assuma características particulares no âmago dos sujeitos. Para Bachelard (1978, p. 317), as experiências singulares dos indivíduos comportam o imenso, dado que “a imensidão está em nós”.

A *terra*, enquanto elemento material palpável revela-se como a matéria-prima da construção das casas dos moradores de Água Negra. Sendo assim, desenvolve-se a concepção da *terra* como abrigo, dado que o barro é responsável por erguer as paredes

que constituem a moradia. O fragmento mencionado a seguir, narrado por Bibiana, expõe a *terra* como substância tangível da qual se utiliza para a construção das casas: “Faríamos nossa casa como todas as outras, com o barro das várzeas, com as forquilhas que forjamos das matas. Cobriríamos com o junco que tomou conta do leito do Utinga com a grande seca” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 82-83).

Ademais, o aproveitamento da *terra* no que concerne à edificação da casa apresentava-se como uma exigência dos proprietários da fazenda. Logo, “podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra” (VIEIRA JUNIOR, p. 41). Tal condição diz respeito à relação de poder estabelecida entre os moradores e os donos da fazenda, considerando que as famílias que ali viviam apenas se valiam da *terra* como morada.

A composição do abrigo por meio da utilização do barro, *terra* em estado concreto, possibilita a construção da casa e essa, após constituída, se exhibe como um lugar. Osman Lins (1976) compreende lugar como um espaço específico que foi ocupado, possibilitando a determinação de uma posição. Nessa perspectiva, compreende-se lugar sob uma perspectiva de fixidez de um dado local, sendo inerente a esse processo a noção de posicionamento. A casa assume uma locação específica, manifestando-se como um lugar, se considerada sua disposição com relação ao espaço total que a rodeia.

Butor (1974, p. 45), em um entendimento semelhante ao de Lins, postula a existência de relações entre o lugar e seu entorno. O pesquisador indica o lugar como um espaço vivido que não se apresenta como isolado, estando suas partes em uma esfera interativa umas com as outras: “Todo lugar é o foco de um horizonte de outros lugares, o ponto de origem de uma série de percursos possíveis, passando por outras regiões mais ou menos determinadas”.

Nesse sentido, com base nos pressupostos de ambos os estudiosos, postula-se que a casa, enquanto lugar, possui relações para com outros lugares também existentes, não se mostrando dissociada dos elementos espaciais à sua volta. Assim, a moradia revela-se como um ponto fixado geograficamente na imensidão de um todo espacial, apontando-se como uma zona que permite tanto a permanência das personagens em seu interior, quanto o movimento e o trânsito dessas a diferentes rotas e trajetos.

Outro estudioso que aborda a noção de lugar é o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983, p. 6), o qual diferencia espaço e lugar, comentando que “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e dotamos de valor. [...] lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar”. À luz de tal entendimento, infere-se que a casa se transforma em lugar à proporção que o espaço é familiarizado. As personagens, ao experimentarem a

espacialidade, convertem a casa em um ambiente terno, de modo que ela não lhes cause mais estranhamento.

A *terra* enquanto abrigo, por meio da configuração de casa, além de possuir um estatuto de lugar, apresenta-se também como um espaço de proteção responsável por guardar os sujeitos, mental e fisicamente. Sendo assim, há uma transgressão da análise do nível geográfico do espaço, a fim de que suas nuances subjetivas se façam presentes. Segundo Bachelard (1978, p. 227), na “[...] comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”. Para tanto, a casa não se manifesta como um componente engessado, revelando-se, por outro lado, como um elemento que detém movimentos próprios, os quais recaem sobre a realidade dos seres que por ela são acolhidos.

Nessa perspectiva, a casa, na qualidade de lar, aloja não somente o corpo, como também os devaneios do inconsciente, de maneira que um espaço de intimidade seja ali constituído. A casa fixa-se na esfera cognitiva das personagens como um ambiente de aconchego que sustenta os pensamentos, anseios, sonhos e memórias dos indivíduos. Para Bachelard (1978, p. 201), “a casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida”. À luz dessa perspectiva, constata-se que a casa se mostra responsável por unir, aproximar e anexar as partes do ser humano, evitando que estas se espalhem e se dissipem em várias direções. A casa preserva a existencialidade do indivíduo em um só espaço, de maneira que a correlação entre ambos seja pautada por uma proximidade, sobretudo, emocional e afetiva.

De acordo com Bachelard (1978, p. 197),

há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. [...] Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas.

No contexto de *Torto Arado*, a casa apresenta-se como um entorno de proteção que zela pelo cuidado integral das personagens. Ela dispõe de uma matriz áurea que interliga seu aspecto psicofísico, abrigando as subjetividades dos sujeitos e de seus familiares. Para tanto, esse local elucida-se como um berço sobre o qual pairam os crescimentos, as metamorfoses e a ação do tempo. Ele revela-se como um espaço físico e espiritual, contemplando, singularmente, a alma do ser.

A *terra*, em outra orientação simbólica, apresenta-se como heroína e vilã, considerando sua relação com os períodos de seca e cheia da região da Chapada Diamantina. As condições climáticas do local sugerem um caráter efêmero à *terra*, dado que sua relação com a ausência e/ou o excesso de água colocam-na em uma posição de vilã. A *terra* se declara desfavorável nos dois terminais extremos, visto que “a roça não resistia à seca ou à enchente do rio” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 29). No tocante ao período de seca, Bibiana revela que “foi um tempo difícil. Meu pai se referia àquele período como a pior seca desde 1932. Aquele também foi o último ano que vi uma plantação extensa de arroz naquelas terras” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 67). Sendo assim, a escassez prolongada de água impossibilitava o cultivo do plantio, inviabilizando o germinar das mudas e sementes. Logo, “da terra seca não brotava nem pasto, muito menos batata. E a secura era tanta que nem as várzeas estavam sendo cultivadas” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 85). No período de estiagem, a secura da *terra* parecia se estender à alma. A sensação de alegria e de regozijo se esvaía à medida que o solo se mostrava infértil para prover o alimento e o sustento da família: “Com a seca, veio o medo de que nos mandassem embora por falta de trabalho. Depois veio o medo mais imediato da fome” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 67).

Na outra extremidade, havia a cheia, pautada pela abundância exorbitante de água. As circunstâncias negativas instauradas por esse excesso também caracterizavam a *terra* como vilã, visto que, novamente, apresentava-se improdutiva para gerir os recursos necessários.

Nem meu pai pôde prever em sua encantaria que as chuvas arrasariam um ano de trabalho duro nas roças de vazante. Mal havíamos saído da seca e passamos a sofrer com os prejuízos da cheia [...]. ‘Se a água não levar, a gente come’, meu pai me disse entre uma capina e outra no roçado. A água levou tudo. As roças viraram charcos e lagoas, e em vez da mandioca e da batata-doce, que apodreceram debaixo de tanta água, pegávamos cumbás, molés, cascudos e jundiás onde antes era sequeiro (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 106)

A cheia acabava por arrastar o plantio da família, dissipando longos meses de trabalho árduo, marcado pelo cultivo de alimentos. Belonísia evidencia, em seu relato, o infortúnio de presenciar a anulação de todo o serviço realizado por ela e por seus familiares, dado que viam “meses de trabalho debaixo d’água. Era doído ver a lavoura encharcada, mas tínhamos força e água para labutar com a roça de novo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 107). Nesse sentido, a *terra* expunha-se pertinente à produção de recursos para a satisfação das necessidades fisiológicas básicas, contanto que houvesse um equilíbrio no elo “solo-água”. Daí a constatação da *terra* como heroína, ao passo que, na medida certa, gerava solo fértil, responsável por fornecer a colheita essencial à vida das figuras ficcionais. O solo aquoso emanava vivacidade, visto que “da terra subia um frescor que os trabalhadores chamavam de ventura. Diziam que poderíamos cavar um pouquinho o barro seco para sentir que a umidade iria chegar” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 94).

Ao longo da narrativa de *Torto Arado*, a *terra* se manifesta como um dos fatores que provocam o desencadeamento de um conflito. As personagens, sobretudo o casal Bibiana e Severo, demonstram propensão para a luta por uma *terra* própria, a fim de fazer com que essa adquira um caráter que vá além da *terra* enquanto morada — definição divulgada previamente. Sendo assim, a *terra* se apresenta como luta política, inserindo as personagens de forma coletiva no empenho pela conquista de uma *terra* exclusiva, o que se mostra marcado por esferas socioculturais, históricas e políticas.

Bibiana expressa, por meio de seu relato, um diálogo entre duas personagens, revelando a situação à qual as famílias da região eram expostas, no tocante à visita dos patrões à roça: “Mas as batatas do nosso quintal não são deles’, alguém dizia, ‘eles plantam arroz e cana. Levam batatas, levam feijão e abóbora. Até folhas pra chá levam” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 45). Através do excerto, é perceptível que os proprietários da fazenda se apresentavam às casas dos moradores a fim de recolher parte da colheita que mantinha as famílias, não bastasse o fato de resgatarem para si todo o lucro gerado pelos trabalhadores. Posto isso, o esforço das famílias era reduzido à finalidade de gerar renda aos senhores, tendo a narradora evidenciado seu sentimento de impotência quanto à situação, ao confessar que “aquela fazenda sempre teria donos, e nós éramos meros trabalhadores, sem qualquer direito sobre ela. [...] Não era justo ver meu pai e minha mãe envelhecendo, trabalhando de sol a sol, sem descanso e sem qualquer garantia de conforto em sua velhice” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 79).

Mediante a descrição da narradora, entende-se que a ocorrência desse cenário, no que concerne às relações de poder entre os moradores e os donos da *terra*, decorre do tempo passado. Sendo assim, inspirados por um desejo de mudança de tais circunstâncias, Bibiana e Severo revelaram-se como agentes de transformação social. Belonísia também comenta, em sua narração, os gestos e as atitudes do cunhado, enquanto ativo no processo de luta pela conquista da *terra*: “Severo trabalhava na roça e frequentava atividades no sindicato dos trabalhadores rurais. Estava aprendendo muitas coisas. Batalhava, apesar do medo e das adversidades, para melhorar a vida dos trabalhadores com quem compartilhava o fardo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 130).

Tal empenho da personagem masculina estendeu-se a alguns moradores de Água Negra, pairando um viés de coletividade na luta pelo direito à *terra*. Atados pelo laço da união, os residentes do local manifestaram o anseio por alterar sua trajetória de vida, tendo Belonísia anunciado que “juntos, talvez, pudéssemos romper com o destino que nos haviam designado” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 132-133). Dessarte, evidencia-se a inserção da comunidade na busca por justiça social e política, a fim de modificar as condições de trabalho consolidadas e impostas pelos donos do local:

podem trabalhar, mas a terra é dessa família [de fazendeiros] por direito. Os donos da terra eram conhecidos desde a lei de terras do Império, não havia o que contestar. Quem chegasse era forasteiro, poderia ocupar, plantar e fazer da terra sua morada. Poderia cercar seu quintal e fazer roça na várzea nas horas vagas. Poderia comer e viver da terra, mas deveria obediência e gratidão aos senhores (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 183).

Nessa perspectiva, nota-se que a *terra* pode ser delimitada sob uma perspectiva de território. Rogerio Haesbaert (2004) desenvolveu estudos acerca da origem etimológica do vocábulo “território”, revelando duas percepções centrais: a noção de território enquanto tangível — e, portanto, feito de *terra* —, e a noção simbólica relacionada ao termo. Para o estudioso,

O território se define mais estritamente a partir de uma abordagem sobre o espaço que prioriza ou que coloca seu foco, no interior dessa dimensão espacial, na “dimensão”, ou melhor, nas problemáticas de caráter político ou que envolvem a manifestação/realização das relações de poder, em suas múltiplas esferas (HAESBAERT, 2004, p. 105)

No contexto de *Torto Arado*, a conquista por uma *terra* própria exterioriza a luta pelo direito de uma fração de liberdade. Haesbaert (2004, p. 44) também menciona que o território evoca sensações de tristeza *versus* alegria, visto que, de um lado, um grupo é excluído do local e, do outro, há “satisfação para aqueles que dele usufruem ou com o qual se identificam”. Nessa concepção, o território detém facetas antagônicas, suscitando sensações distintas à medida que, a uns é dado o direito de desfrutar do local e, a outros, o dever de ali se ausentar. No contexto do romance, a mobilidade comunitária busca perpassar a sensação de tristeza intrínseca à *terra*, tornando possível o surgimento de uma alegria atrelada ao local. Esse movimento de empenho carrega um caráter histórico e não representa apenas a luta dos que ali vivem agora, como também de todos que ali já viveram - e morreram sem ter *terra* alguma. A mudança no curso do destino é proposta a eles mesmos, moradores atuais de Água Negra, mas também aos outros (que já o foram).

No entanto, as tentativas de traçar um novo caminho, lideradas por Severo, não agradaram os proprietários da localidade. Suas ações passaram a ser percebidas, causando desagrado e aborrecimento, de forma que ele virasse um “desafeto declarado do fazendeiro” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 197). Seu comportamento foi entendido como desobediência às exigências e imposições dos senhores. A violação do cumprimento de seu dever e a luta por seu direito à *terra* culminaram em sua morte.

Apesar de tamanha fatalidade, a comunidade manteve sua batalha pela aquisição da *terra*, motivados, sobretudo, por Bibiana. A luta se intensificou, tornando-se ainda mais necessária, em razão de seu caráter de significação de homenagem a Severo: “Que nenhuma família desampararia a mais próxima, independente das diferenças que

guardavam no dia a dia. Juntos resistiriam até o fim” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 256). As dessemelhanças próprias de cada lar apagaram-se à medida que todos almejavam um bem comum, de forma que a união prevalecesse e conduzisse ao fortalecimento de laços pessoais e ideológicos.

Pequenos feitos fizeram-se presentes. Agora os moradores de Água Negra poderiam construir casas de alvenaria que durassem à ação do tempo, sem que fossem dissipadas a cada chuva. Além disso, os órgãos públicos se atentaram aos relatos dos habitantes do local no tocante ao processo de reintegração de posse: “Tudo permanecia incerto, não havia prazos para a solução do problema, mas aquela movimentação indicava que a existência de Água Negra já era um fato. Não eram mais invisíveis, nem mesmo poderiam ser ignorados” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 257). Eles estavam cientes da existência de formas de garantir o direito à *terra* por meio de questões de ordem legal. Nenhum senhor estaria apto a pará-los novamente.

Sendo assim, a *terra* revela-se como um espaço permeado por questões identitárias e culturais responsáveis por assinalar a existência de um povoado. Segundo Brandão (2013, p. 31), “o ‘espaço da identidade’, sem dúvida, é marcado [...] também por divergência, isolamento, conflito e embate. Se, como o espaço, toda identidade é relacional, pois só se define na interface com a alteridade, seu principal predicado é intrinsecamente político”. Desse modo, os espaços são sinalizados por identidades culturais, as quais se estabelecem por meio das abstrações e subjetividades dos sujeitos. Os aspectos identitários definem-se nas relações interpessoais, de maneira que, por um princípio de disparidade, as individualidades são firmadas: um sujeito é o que seu “outro social” não é.

Diante da dimensão de *terra* exposta nesta seção, verifica-se que a descrição do espaço e da ambientação designam indícios da condição econômica e social das personagens. Tal caracterização é resultado da maneira como o local é ocupado e das implicações dessa ocupação na realidade ficcional da narrativa. Segundo Raquel Trentin Oliveira (2008, p. 199), “o espaço é planejado e ordenado com o fim de chamar a atenção para a certa hierarquia social e [...] a ocupação de um mesmo espaço são formas, indiretas, de se falar de privilégios, de condições de abundância ou de carência, de distinções de classes, etc.”.

Ao longo do enredo de *Torto Arado*, através da introdução do conflito político relacionado à *terra*, o contexto carrega sinais da luta que perpassa gerações, da violência física e moral, e do sofrimento inerente à realidade ficcional. Frente a tal concepção, pode-se compreender que o espaço físico sugere a existência de um espaço social. Osman Lins (1996, p. 74) define a conceitualização do espaço social como “[...] um conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos

fatores adquirem plena significação”. Nesse sentido, entende-se que o processo de construção da ambientação e do espaço marcam as nuances financeiras, sociais, culturais e históricas do texto literário. A luta pelo direito por uma *terra*, incitada por Bibiana e Severo, exige coragem frente à imposição de condições já definidas. A luta possui um custo. E, às vezes, ele é pago com a própria vida.

A constituição da categoria do espaço manifesta sua relação com os demais elementos do texto, sobretudo, com as personagens, de maneira que a *terra* particularize um vínculo com cada sujeito. Nesse sentido, a *terra*, enquanto material palpável, relaciona-se com o fator psicológico e subjetivo dos indivíduos e, portanto, sugere-se a tomada do espaço sob uma concepção de atmosfera⁵. Há, assim, a proposição de um tom de abstração inerente ao espaço, à proporção que esse se relaciona com as dimensões corporais, mentais e espirituais das figuras ficcionais. Tais questões vinculam-se à noção de “espaço psicológico” proposta por Brandão (2013, p. 59) como um elemento que “abarca as ‘atmosferas’, isto é, projeções sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade”.

Em *Torto Arado*, a *terra* revela uma relação bastante íntima com Belonísia, enquanto elemento tangível que, ao ser tocado pelas mãos humanas, toca também a alma. Na descrição dessa narradora, há um enfoque na *terra* como substância que apazigua as aflições, apontando-se como um “calmante”. Quando a personagem sentia necessidade de se refugiar dos problemas e/ou das pessoas, largava as atividades cotidianas a fim de se misturar à *terra*. A *terra* manifesta-se como um fator que resgata, à realidade de Belonísia, o equilíbrio mental, dando-lhe estabilidade intelectual.

Me coloquei nas trilhas com meu irmão, e, de fato, arar a terra, plantar, colher, consertar cerca, foram me curando de sua ausência, da mesma maneira que haviam me curado da tristeza que senti ao deixar a casa para viver com Tobias. Da mesma forma de quando fiquei viúva: foi o que me sustentou nas terras da beira do Santo Antônio. Foi das coisas que nasceram de novo em minhas mãos que pensei sobre o rumo que tomaríamos sem a liderança de nosso pai (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 194).

As mãos da personagem, inseridas na *terra* e misturadas a essa substância, tornavam possível o florescimento da colheita e, por meio de um tom poético, expõe-se a ideia de crescimento, de recomeço e de ressignificação.

O fragmento mencionado abaixo está presente no relato do último narrador, uma entidade espiritual, que tem consciência e conhecimento das ocorrências inerentes à vida

⁵ Segundo o dicionário Houaiss (2011, p. 94), uma das definições de atmosfera, de teor figurado, volta-se a um “ambiente social ou espiritual; clima.”

da família protagonista e das demais circunstâncias que rondam o passado e o presente de Água Negra. Tal narrador também aborda a íntima relação entre Belonísia e a *terra*:

Quando estava sozinha e sabia que não a observariam com estranheza pelo seu ato, deitava no chão, como viu seu pai fazer inúmeras vezes. Tentava escutar os sons mais íntimos, dos lugares mais recônditos do interior da terra, para livrar o plantio da praga, para reparar as dificuldades e ajudar na colheita. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 254)

Belonísia, ao se prostrar ao chão e permitir o contato físico com a *terra*, sugere a existência de uma conexão intrínseca entre ambas. Infere-se a existência de um diálogo moral, subjetivo e bilateral, o qual evidencia a *terra* enquanto elemento próximo ao íntimo do ser, mostrando-se parte constituinte do corpo da personagem feminina.

A relação particular entre a *terra* e Belonísia se dá de forma evidente, não obstante esse elemento espacial se conecte, de forma semelhante, com as demais figuras da narrativa. Tal circunstância elucida-se por meio da estreita relação entre a *terra* e Salu — mãe de Bibiana e Belonísia, e mulher de Zeca Chapéu Grande. Após a morte de Donana, Salu mostrou-se responsável por assumir o posto de parteira da região, instaurando um discurso que revela a *terra* como advinda de seu corpo. A *terra* era parte constituinte de Salu, estando inserida em sua vida por meio da relação intrapessoal evidenciada no fragmento:

“Fui parida, mas também pari esta terra. [...] Sou mãe de pegação deles. Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim. [...] Brotou em mim e enraizou. Aqui. [...] É a morada da terra. Mora aqui em meu peito porque dela se fez minha vida, com meu povo todinho. No meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da senhora e de seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 229-230).

Dadas as concepções expostas, percebe-se o quanto a construção da ambientação e do espaço apresentam-se inerentes aos aspectos sensoriais. Na relação particular da *terra* com Belonísia, o toque no chão macio explicita um sentimento de conforto. Por outro lado, em um âmbito coletivo relativo ao grupo social — caracterizado pela família e pelos moradores de Água Negra —, o contato com a *terra* seca e com a estiagem indicam um tom de desconforto, aflição, tristeza e pesar: “Na terra tinha o que colher ao alcance das mãos. Se a seca ou a cheia levasse, comia-se o que sobrava” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 246).

Portanto, a construção da categoria do espaço afirma ou nega sensações e emoções, intensificando sua relação psicoafetiva com os sujeitos do enredo. No que tange à relação da ambientação com os demais constituintes estéticos, além do intenso vínculo entre a

terra, os narradores e os personagens, tal elemento aborda uma significativa conexão com o tempo. Segundo Brandão (2013, p. 24), espaço e tempo vinculam-se de maneira estrita e, ao articularem-se de modo uno, destacam a ligação entre a temporalidade e a espacialidade física, geográfica e identitária. O teórico apoiou-se no conceito de cronotopo⁶ para elucidar, no que concerne ao texto literário, a “indissolubilidade de espaço e de tempo”.

À vista disso, no tocante à associação espaço-tempo, postula-se o fato de que, nas páginas iniciais de *Torto Arado*, Bibiana aborda a *terra* como destino: “onde enterrávamos os restos do parto e o umbigo dos nascidos. Onde enterrávamos os restos de nossos corpos. Para onde todos desceriam algum dia. Ninguém escaparia.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 20). Portanto, a *terra* se liga à vida e à morte. Enquanto espaço que guarda um corpo, abarca não só a matéria física, mas também a existência espiritual da personagem. Aleida Assmann (2011, p. 346), em *Espaços da Recordação* (2011), ao tratar do cemitério enquanto local de sepultamento revela que “o que nos atrai [...] é o que confiamos à terra. Não se trata apenas da lembrança, mas da própria pessoa; não apenas do passado, mas do presente”. O cemitério, portanto, apresenta-se como um espaço que contempla os movimentos entre o passado precisamente corpóreo do sujeito e seu presente unicamente espiritual. À terra é delegada a função de preservar as memórias, recordações, significâncias e valores do ser, a fim de que sua existencialidade permaneça, subjetivamente, vívida.

Nesse sentido, pode-se compreender a *terra* enquanto ambiente. Segundo a perspectiva da topoanálise⁷ proposta por Borges Filho (2007), o conceito de ambiente deriva da junção de um cenário (espaço construído pelo homem) com a natureza (espaço não construído pelo homem). O ambiente pode ser definido como “a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2007, p. 25). Nessa perspectiva, o ambiente manifesta-se como a mescla entre construções de ordem humana e espaços naturais, sobre os quais se fazem presentes fenômenos emocionais, próprios do aspecto psicológico.

Em *Torto Arado*, o cemitério da Viração era o local de destino dos moradores de Água Negra. Em seu relato, Bibiana comenta: “perdi a conta de quantas [crianças] não resistiram à má alimentação e seguiram sem vida, em cortejo, para o cemitério da Viração” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 69). Ao longo da progressão temática da narrativa, tal cemitério mostrou-se inserido no conflito social e político explicitado anteriormente, no tocante à luta

⁶ O termo *cronotopo*, desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2014), significa “espaço-tempo” e revela a intrínseca relação entre o âmbito espacial e temporal incorporados artisticamente na literatura. Para o estudioso, a obra aponta “a capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um dado pronto” (BAKHTIN, 2014, p. 112, apud BORGES, 2015, p. 3).

⁷ O termo topoanálise advém do livro *A Poética do Espaço* (1978), de Gaston Bachelard, segundo o qual “a topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1978, p. 202). No entanto, o estudioso Borges Filho (2007) ampliou a concepção deste termo, revelando que a topoanálise encarrega-se de estudar o espaço na obra literária, considerando, não só o estudo psicológico, como também fatores estruturais, sociológicos, filosóficos e políticos inerentes à narrativa.

pelo direito de uma *terra* própria. As relações de poder apresentadas no romance expõem, por meio da descrição de Belonísia, “que o único pedaço de terra a que tinham direito, de onde ninguém os tiraria, era a pequena cova da Viração” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 186).

O cemitério apresentava um valor simbólico, exprimindo, uma única vez, a certeza de uma *terra* própria, ainda que para abarcar o corpo morto. Em vida, o direito à *terra* própria dos moradores de Água Negra não se consolidou a todos, em verdade, a poucos. Por isso, “não abriam mão de serem sepultadas naquele chão. Não abdicariam do destino de serem enterradas ao lado de seus parentes” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 179). Em uma passagem da obra, Belonísia revela que “se não pudéssemos deitar nossos mortos na Viração era porque, em breve, também não poderíamos estar sobre a mesma terra” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 180).

Sendo assim, a *terra* evidencia sua intrínseca relação com os componentes estruturais da narrativa — espaço, ambientação, narradores, personagens, ações e tempo. A *terra* confina o corpo à lembrança e à memória. Ela é um elo entre os tempos passados, presentes e futuros, consolidando-se como um rito de passagem.

4. Considerações finais

O presente artigo interessou-se pela análise do processo de construção da categoria do espaço na narrativa, a fim de investigar a constituição espacial de *Torto Arado*. Na criação literária em questão, a *terra* aponta-se como uma imagem espacial cujo alcance afetivo e simbólico gerenciam a significação e o enredo do romance. O espaço mostra-se responsável pela progressão temática, pela caracterização das personagens e pelas dinâmicas metafóricas instauradas na realidade ficcional.

Na obra, a percepção espacial se dá por meio das personagens e dos três narradores. Cada um destes, em seu relato, expõe sua inter-relação com a *terra* de maneira específica e particular, além de tratar dos vínculos desta para com os demais moradores de Água Negra — enquanto sujeitos individuais e coletivos. Daí, postula-se a existência de um amplo elo relacional entre o espaço e a ambientação, e os demais constituintes estéticos e estruturais do romance: tempo, ações, narradores e figuras ficcionais.

Nesse sentido, a harmonização de tais elementos, em um viés de interdependência, revela a consolidação das simbologias intrínsecas à *terra*, no que tange à sua existência enquanto vilarejo, abrigo, sustento, luta político-social e destino. A *terra* se apresenta como um campo comum à realidade psicofísica das personagens, permeando o cotidiano e a existência de tais sujeitos. Ela se constitui moradia e, sobretudo, lar. Ela é a subsistência das famílias, estando relacionada ao trabalho na lavoura. Ela guarda as histórias de vida, as memórias, as batalhas sociais e as lutas dos moradores do local. Ela é a *terra* do povo de

Água Negra, ainda que não de forma legal, e está intimamente presente em tudo, inclusive inserida na esfera concreta e abstrata de *Torto Arado*.

As dimensões denotativas e conotativas dessa imagem espacial tornaram passíveis a proposição do *espaço* sob diferentes acepções: lugar, cenário, território, ambiente e atmosfera. A categoria espacial, por meio desses termos, apresenta representações distintas, consoante o contexto situacional e circunstancial interno à obra. Sendo assim, a *terra* assume sentidos geográficos, visuais, sociais, políticos, mentais e morais, relacionando-se, tanto à esfera tangível e, portanto, perceptível pelos sentidos, quanto à esfera intangível, perceptível simbolicamente. Em ambas as possibilidades, os processos de construção do espaço e da ambientação regem o desenvolvimento do enredo, estando a *terra* presente no âmago da narrativa.

Enquanto elemento que paira sobre a realidade ficcional, a *terra* norteia as ações do enredo, em quaisquer direções conteudísticas. Ela é própria da estrutura específica e global do romance, promovendo o desenrolar da continuidade temática do livro. Tal questão é resultante do fato de a *terra* estimular as personagens, não somente material e fisicamente, como também cognitiva e subjetivamente. Ao se fazer inerente ao panorama físico e psicológico dos sujeitos ficcionais, a *terra* delimita suas condutas, o que, por conseguinte, acarreta o avanço narrativo do texto literário.

À vista disso, a *terra* possui uma natureza dupla, orientando-se em uma dualidade que incita a ocorrência de sensações opostas, presentes em uma mesma interface. Ela é alegria e tristeza. Alegria no período de cheia e tristeza na aridez da seca. Alegria à medida que a casa de barro se sustenta e permanece em pé, promovendo abrigo e proteção, e tristeza ao passo que, eventualmente, ela desmorona e se desfaz com a ação do tempo. Alegria nas ocasiões em que os moradores de Água Negra são aptos a terem como destino o Cemitério da Viração e tristeza quando até o direito de serem ali enterrados lhes é tirado. Alegria quando suscita a possibilidade de conquista de uma *terra* própria e tristeza por travar luta com o passado de nunca ter sido *terra* própria de ninguém — além de propriedade dos senhores. Tristeza por atrair o perigo. Alegria por motivar a esperança. Esperança, na qual se faz presente a expectativa de conquista da *terra*, a fim de que o rumo dos fatos seja alterado pela primeira vez na história.

A *terra* orienta a realidade ficcional do romance, conduzindo as ações relativas ao cotidiano, aos direitos, deveres, dores, amores, obediências, proibições, êxitos e liberdades do povo de Água Negra. A *terra* se mostra intrínseca ao tempo: ao passado dos ancestrais, ao presente dos que nela constituem morada e às futuras gerações que ali se estabelecerão. A *terra* é o campo espacial de onde nascem e brotam frutos, e é o campo espacial que abriga a matéria morta do ser. A *terra* carrega, em si, a vida e a morte.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad: Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BORGES, Sérgio Luís. *A função do cronotopo e de outros elementos da narrativa no conto Mujiue Marei, de Fiodor M. Dostoiévski*. Scripta Alumni, Curitiba, v. 14, n. 14, 1-12, dezembro, 2015. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/267>. Acesso em: 07 fev. 2023.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CERTEAU, Michel de. *Práticas de Espaço*. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Espaço e Linguagem*. In: GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.
- HAESBAERT, Rogerio. *O Mito da Desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HAESBAERT, Rogerio. Dilemas de conceitos: espaço-território e contenção territorial. In: SAQUET, Marcos Aurelio; SPOSITO, Eliseu Sposito. *Território e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Conciso*. Rio de Janeiro: Moderna, 2011.
- JACCHETTI, Kassandra Luiza. *A relação entre o espaço e as personagens femininas no romance o Primo Basílio, de Eça de Queirós*. 2016. Monografia (Licenciatura em Letras -

Inglês) - Departamento de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC. Santa Cruz do Sul, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/1242/1/Kassandra.pdf>. Acesso em: 19 de jan. 2022.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

MOISÉS, Massaud. *Guia Prático de Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos. 2008. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/3954/RAQUELTRENTINOLIVEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 jan. 2022.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução: Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Recebido em 7 de fevereiro de 2023

Aceito em 10 de março de 2023

Lygia Fagundes Telles e Carmela Gross: dupla exposição de imagens em guerra

Daniel Bandeira dos Santos*

Resumo: O trabalho em questão tem como objetivo estabelecer uma relação entre a forma do conto e a forma da fotografia e aproximar o conto “Tigrela” de Lygia Fagundes Telles com a obra *Sex, war & dance* de Carmela Gross. A partir das contribuições teóricas de Roland Barthes (1984) sobre a fotografia e Julio Cortázar (1993) sobre o conto, foi possível traçar um paralelo entre os dois gêneros. Os trabalhos acadêmicos de Adriana Pereira da Silva Fontes (2012), Michele Savaris (2017) e Rodrigo Maceira (2017), que falam respectivamente sobre a poética de Carmela Gross, paralelos entre a composição do conto e da fotografia e a palavra *mídia* em Carmela Gross, serviram como base da leitura crítica que é proposta neste ensaio. Nossa proposição é a de que existe uma aproximação estética entre a forma do conto e a da fotografia, como também é possível aproximar a poética da escritora Lygia Fagundes Telles com a da artista plástica Carmela Gross.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; Roland Barthes; Carmela Gross; Julio Cortázar; Fotografia.

Abstract: This work aims to establish a relation between the form of the short story and the form of the photograph and to approximate the short story “Tigrela” by Lygia Fagundes Telles with the work *Sex, war & dance* by Carmela Gross. Based on the theoretical contributions of Roland Barthes (1984) about photography and Julio Cortázar (1993) about the short story, it was possible to draw a parallel between these two genres. The academic works of Adriana Pereira da Silva Fontes (2012), Michele Savaris (2017) and Rodrigo Maceira (2017), which debate upon Carmela Gross’ poetics, parallels between the composition of the short story and photograph and the word *media* in Carmela Gross, served as a basis for the critical reading that is proposed in this essay. Our proposition is that there is an aesthetic approximation between the form of the short story and the form of the photograph, as it is also possible to approximate the poetics of the writer Lygia Fagundes Telles with the plastic artist Carmela Gross’s one.

Keywords: Lygia Fagundes Telles; Roland Barthes; Carmela Gross; Julio Cortázar; Photography.

*Graduando em Letras Português-Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, realizou este trabalho a partir da pesquisa em Iniciação Científica orientada pela Prof. Dra. Ieda Magri.

1. Conto e fotografia

Sempre me interessei pelo estranhamento, essa coisa que embrulha o estômago, crispa a testa e faz com que eu erga meu olhar por um momento das páginas dos livros, olhe para o nada e pense: “que incrível!”. Na busca por esse corpo estranho, encontro as palavras de Lygia Fagundes Telles: anões, jardins, a cor verde, anjos, fontes. Uma escritora cheia de *easter eggs*, seus textos são como uma caça ao tesouro. Esse procedimento muito característico de Lygia me atrai profundamente. Me vejo então envolvido pelo conto e a partir desse gênero surgem minhas indagações: o que me causa estranhamento aqui? Qual é o procedimento? O que define o conto? Deparo-me então com a seguinte afirmação: “O conto é uma fotografia de uma árvore, mas há alguém atrás da árvore”, palavras do professor Nilton Resende que parafraseou a própria Lygia no episódio *Os mistérios de Lygia Fagundes Telles* no podcast 451 MHz. Ele ressalta que essa definição dada ao conto pela autora complementa a definição de Cortázar (1993), que diz que o conto é uma fotografia e o romance é um filme. Resende complementa e fala sobre esse algo que há no conto, que pulsa, que reverbera, mas que nós não sabemos o que é.

Essa definição ficou flutuando na minha cabeça, essa coisa que pulsa, esse estranhamento que me marca de alguma forma em cada um dos contos, e então começo a pensar o conto a partir da fotografia. Cortázar me diz que o conto é o irmão misterioso da poesia, em outra dimensão do tempo literário, e que existe uma alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um conto tem dentro de nós. Assim, o autor começa a nos dar as regras do jogo e uma definição de conto vai se mostrando para mim: o conto tem um limite, um limite físico que determina seus números de páginas e que, portanto, deve ser trabalhado como uma forma concentrada, na qual cada detalhe nos leva para o seu ponto alto. Para o escritor argentino, o conto não tem trégua, começa incisivo desde a primeira palavra, sendo o seu trabalho vertical, pois não tem tempo para elementos meramente decorativos, precisa ir no cerne e trabalhar profundamente.

Dito isso, essa forma concentrada do conto tem um limite, um limite de uma foto, um enquadramento específico que significa uma escolha e uma escolha significa também uma renúncia. Tanto o bom contista quanto o bom fotógrafo conseguem enquadrar os elementos de suas fotos ou narrativas de modo que tudo que esteja ali seja essencial para causar efeito, que cada palavra, objeto ou imagem seja um ingrediente especial para essa alquimia secreta. O conto e a foto, portanto, recolhem um fragmento, uma imagem ou acontecimento que têm sua significação própria, mas que são capazes de ressoar de modo a transcender os limites do enquadramento e da justaposição, rompendo com os limites impostos pela câmera ou número de páginas.

Esse trabalho estético com o limite e com a justaposição dos elementos dentro de uma foto ou de um conto é o ofício do fotógrafo e do contista. Cortázar ressalta que não há

temas melhores ou piores, o que há é justamente o tipo de tratamento literário e estético que cada escritor vai ter em relação ao tema escolhido. Pressuponho que o mesmo acontece no caso do fotógrafo: não há a pose ou a paisagem perfeita, o que há é a forma como esteticamente iremos organizar os elementos da imagem para que ela fique marcada em nossa memória ao invés de simplesmente ser material para o esquecimento. Um conto, então, depende da tensão que se manifesta desde as suas primeiras palavras.

Cortázar nos dá o seu golpe final: o conto deve quebrar os seus limites em uma explosão de energia e iluminar de forma brusca algo que vai muito além da história que ele conta. Me parece violento esse *modus-operandi* do conto, que vem avassalador, uma tromba d'água em um dia de verão. Ninguém espera, ela apenas acontece e deixa marcas, ela punge. Foi então em um tratado sobre a fotografia que eu encontrei essa definição sobre o pungir.

Em primeiro lugar, preciso traçar um caminho, porque Roland Barthes me provoca um questionamento que aparece antes das definições gloriosas de *punctum* e *studium*. No quinto capítulo de *Câmara Clara*, ele lança uma cena perspicaz que eu identifico como o flerte entre a objetiva (câmera) e o objeto fotografado. Esse flerte gera uma metamorfose, pois o próprio Barthes declara que, uma vez diante da objetiva, ele se põe a posar, se coloca em um novo corpo, o corpo para a foto, se *transforma* em imagem, e acrescenta: “sinto que a fotografia cria meu corpo, ou o mortifica, a seu bel-prazer” (BARTHES, 1984, p. 22). Não consigo deixar de pensar que a metamorfose gerada através desse flerte entre câmera e objeto é próxima do que Cortázar coloca como o tratamento literário dado aos temas.

Não é somente o objeto ou o tema que criam a tensão na fotografia ou no conto. É a forma como se trabalha. Logo, existe um trabalho com a linguagem para falar do momento, do tema do conto, existe uma transformação da realidade para que ela possa *posar* e ser capturada, e esse novo corpo, diferente do que acontece na fotografia em que o próprio modelo o fabrica, é construído pelo próprio autor na linguagem. E não é isso, afinal, que Lygia Fagundes Telles faz o tempo todo? Deforma a realidade através da sua linguagem mítica, o seu mitoestilo,¹ para falar sobre aspectos subjetivos, para criar imagens que são capazes de fazer conexões com a realidade factual e chegar a lugares onde a simples narrativa objetiva não é capaz de chegar?

Então temos os temas, objetos e o tratamento que se dá a eles, componentes químicos dessa alquimia secreta do conto. Com Barthes, consigo ir um pouco mais fundo e isolá-los: primeiro ele me apresenta o que chama de *studium*. O *studium* na fotografia é

¹ Segundo Tietzmann, “o mitoestilo caracteriza-se pela insistência em um grupo restrito de temas que se repetem, pela ocorrência de certas imagens e situações e pela utilização de determinados artifícios de estilo e de efabulação que têm a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas (TIETZMANN, 1984, p. 34). Desenvolvo esse tópico em “O mitoestilo de Lygia Fagundes Telles”, a sair nos anais do Seminário de pesquisa dos alunos de pós-graduação da Uerj (SapUerj).

aquilo que a cultura é capaz de nos entregar em uma foto, é aquilo que o observador percebe na foto através da sua cultura, do seu saber. Barthes exemplifica esse termo com fotos de um período histórico da Nicarágua, conseguindo identificar a insurreição, a violência, os sinais de guerra, as ruas em ruína, o clima, a nacionalidade das pessoas, enfim, tudo o que a foto pode informar, e tudo isso é dado através do *studium* que é mediado através da cultura e não é necessariamente particular.

E logo em seguida Barthes define uma outra coisa que está dentro da foto, o *punctum*. Ele diz que não é algo buscado como acontece com o *studium*, não é algo que é mediado pela cultura e pelo saber: o *punctum* vem como uma flecha na foto, é essa coisa que pica, que marca e que atravessa, um elemento não tão óbvio, um detalhe, que é capaz de fazer com que aquela foto tenha um efeito sobre nós e que rompa os limites do enquadramento e nos marque. Barthes define o *punctum* como um detalhe, um objeto parcial, mas que é suficientemente profundo para tocá-lo. Ele traz o exemplo de uma família negra americana fotografada em 1926 por James Van der Zee. O *studium* se dá por razões históricas e culturais, a forma de estrutura familiar da época, o racismo, a tentativa de uma família negra de querer se parecer com uma “boa” família branca. Tudo isso é percebido através da cultura, mas o *punctum* para Barthes são os detalhes: a cintura larga de uma das mulheres da foto (que ele identifica como uma das irmãs), os seus braços cruzados por detrás das costas como os de uma colegial e os seus sapatos de presilha, esses detalhes ferem Barthes (1984, p. 71) e ele diz: “esse punctum agita em mim uma grande benevolência, quase um enternecimento”.

Nem toda fotografia tem *punctum*, assim como nem todo conto tem intensidade, mas ambos, fotografia e conto, apresentam o *studium*. O que entendo é que o *studium* em um conto pode ser comparado à própria temática, às histórias universais: temos contos de amor, morte, desamor, política, viagens etc. Esses enredos humanos chegam a todos por intermédio da cultura; mas o *punctum* é o detalhe, um certo tom alcançado, a forma como o escritor e o fotógrafo trabalham com os limites da sua arte. O *punctum* dentro de um conto é justamente essa tensão, esse trabalho com a palavra que desde a primeira página vem com golpes sutis minando a defesa do seu oponente para então, no clímax, atravessar de uma vez os limites das páginas e pungir o leitor. O *punctum* também é aquilo que indaga tanto dentro do conto como dentro da fotografia, ele é o que nos faz perguntar sobre o que há por detrás daquilo, é o que indica que há algo atrás da árvore, mas que nós não podemos ver.

2. Lygia Fagundes Telles e Carmela Gross

Depois da primeira dose da vacina contra COVID-19, resolvi voltar ao mundo. Marcamos, eu e uma amiga museóloga, uma ida ao museu. O Centro Cultural Banco do Brasil estava com uma exposição que me chamou atenção: “1981/2021: Arte

Contemporânea Brasileira na Coleção de Andrea e José Olympio Pereira”. Foi lá que eu encontrei, em uma sala escura, escrito com as mãos de quem escreve rápido em um caderno, a palavra *sexwardance* brilhando para mim em neon vermelho. *Sex, war & dance* é o título da obra da artista contemporânea Carmela Gross, e estava bem ali no CCBB propondo-se a jogar comigo.

Imediatamente, tive um estalo. Aquele neon vermelho, aquela letra cursiva de uma anotação qualquer em um dia agitado gritavam para mim algo de muito intenso, sexo, guerra e dança, em um momento em que me dividia entre as leituras de Barthes e as leituras de Lygia. Carmela usa o neon vermelho como forma de intervir nos lugares, sobretudo na cidade: seu vulcão em erupção também brilha em uma das fachadas do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio, fazendo com que os olhos de quem vem dirigindo do Flamengo sejam capturados por essa erupção urbana que pulsa e é tão instável quanto a própria cidade. Em *Eu sou Dolores*, Carmela evoca novamente o neon vermelho, como o de um anúncio para colocar em evidência esse sujeito, essa Dolores que pode ser qualquer um de nós, pode ser alguém invisível em meio ao caos urbano, uma mãe, uma filha, uma avó. A artista põe em evidência esse nome em uma tentativa de tornar um pouco visível todos os grandes invisíveis da cidade. No mesmo procedimento em neon, temos a obra *Us cara fugiu correndo*, que transporta o picho das ruas para dentro das salas de exposição, estabelecendo uma conexão com a rotina da metrópole, uma frase tão comum da cidade: *os caras fugiram correndo* evoca esse alguém, algo ou acontecimento, colocando-o em evidência brilhante em vermelho.

O neon, material muito utilizado dentro da arte contemporânea, carrega esse poder de brincar com os anúncios e os letreiros luminosos. Ao invés de informações utilitárias, exibem frases, palavras carregadas de ambiguidade, abrindo espaço para uma pluralidade semântica que causa estranhamento no espectador. Sobretudo quando se trata de Gross, que tem a cidade como seu principal ponto de intervenção. Suas obras em neon captam os transeuntes e interferem no espaço urbano; a artista cria espaços de pulsão estética dentro do meio citadino propondo uma resignificação de ser, estar e andar por esses espaços. Gross parece querer conversar com esse cotidiano, utilizar-se da luz do letreiro do motel, da padaria, do bar, da caligrafia de um dia rápido, de uma frase inacabada, de uma escrita inacabada. A fim de compor o seu mundo poético e assim despertar a dualidade que existe nesses materiais, nos meios em que são produzidos, nas suas usuais formas de exposição, mas também nos significados que carregam.

Sendo assim, *Sex, war & dance* é, para mim, um grande soco no estômago. Eu, leitor de Lygia Fagundes Telles, que no dia dessa visita tinha acabado de ler — logo após acordar — o conto “Tigrela” do livro de contos *Seminário dos Ratos*. Lygia Fagundes Telles mobiliza um léxico próprio dentro de suas narrativas. Sua linguagem mítica — seu mitoestilo — comporta um conjunto combinável de palavras, temas, imagens e tipos de personagens que

compõem o seu mundo poético. Assim como Carmela Gross, Lygia Fagundes Telles persegue temas, imagens e sensações em seu texto.

A minha proposta aqui é estabelecer uma leitura aproximada do conto “Tigrela” com a obra *Sex, war & dance*, de Carmela. O nome Tigr(ela), assim como *Sexwardance*, já estabelece uma dupla exposição de imagens. Na fotografia, esse efeito consiste no compartilhamento do mesmo espaço por imagens diferentes, e causa uma sensação de confusão para quem olha, já que as imagens se misturam, criando, assim, uma nova imagem e potencializando o teor ficcional daquela foto, mas também uma dupla exposição de palavras, uma aglutinação que aproxima significantes e significados quebrados, transformando-os e propondo uma nova combinação de múltiplos sentidos.

A dupla exposição permite criar uma nova imagem a partir das duas imagens sobrepostas, a combinação é capaz de gerar novos significados, e é exatamente isso que acontece tanto no conto de Lygia Fagundes Telles quanto na instalação neon de Carmela Gross. Imagens diferentes ocupam o mesmo espaço, o espaço da palavra/título no caso de Gross. O que há de sexo na guerra? O que há de dança no sexo? O que há de guerra na dança? Essas indagações surgem a partir do momento em que batemos o olho naquele enorme neon vermelho dentro de uma sala escura, ou no meio da cidade em uma passarela ou prédio. Essa imagem pulsa, punge como o *punctum*, não pelas suas respostas, mas pelas suas perguntas.

Em “Tigrela” sobrepõem-se a imagem do tigre e a imagem do *ela*, pronome pessoal feminino singular; tem um ela em um tigre ou um tigre no ela, propondo que ela é um tigre ou que um tigre é ela. Essas duas coisas estão imbricadas dentro da narrativa e já no título causam o estranhamento de quem lê. Lygia produz tensão desde o título e o seu primeiro parágrafo já é um indicativo de tudo o que irá acontecer. A narradora relata o encontro com uma antiga amiga e ficam nítidos os sentimentos conflituosos que permeiam a personagem em relação à imagem da outra, bêbada e séria, “fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça” (TELLES, 2018, p. 164).

Assim como em uma fotografia, só que com palavras, Lygia Fagundes Telles estabelece um jogo minucioso de luz e sombra em seu conto. A luz e a sombra dentro da fotografia determinam o quanto de informação será dada ao espectador. Através desse jogo de luz, o fotógrafo pode influenciar a cor, a luminosidade e a disposição dos objetos em cena, e de que modo eles aparecerão. Se compararmos com a escrita de Lygia, a autora direciona a sua luz de forma bem pontual dando informações confusas e não tão *claras* em relação aos personagens e a sua narrativa, assim como Gross, que, com sua escrita rápida e apressada, traduz no neon uma mistura de palavras que fazem com que o espectador se questione se aquilo era realmente para estar ali.

Ramona se mostra bêbada e séria. A narradora a descreve como cheia de sentimentos conflituosos. Logo no primeiro parágrafo, há a imagem do caçador que, nos contos de Lygia, remete à imagem da morte tal qual a grade ou a armadilha. Ramona conta que ganhou um tigre da Ásia de um ex-namorado e criou o animal até que ficasse adulto. “Dois terços de tigre e um terço de mulher” (TELLES, 2018, p. 164), as imagens sobrepostas novamente, só que agora de forma mais nítida do que no título, de forma mais precisa. A figura de Tigrela, mais tigre do que mulher, tentando imitar Ramona, se *embrulhando* com Ramona, cria ainda uma terceira imagem a partir da dupla exposição.

Logo começamos a perceber que, assim como na instalação em neon de Gross em que as palavras “*sex, war e dance*”, vão se misturando nessa escrita rápida do cotidiano, a convivência entre Ramona e Tigrela vai transformando Ramona em animal e Tigrela em mulher: passagens que descrevem o olhar de Ramona no espelho com olhos de fenda ou Tigrela que se espreguiça no chão, ouve música e deseja para si um colar de âmbar, vão desenhando lentamente o cenário para essa transformação simultânea e esse jogo de caça e caçador que está implícito no relacionamento dessas duas personagens.

Paralela a essa narrativa principal entre Ramona e Tigrela, Lygia Fagundes Telles também trabalha o foco e a profundidade dos planos. Na fotografia, esse aspecto está relacionado com a nitidez da foto, dependendo da quantidade de luz que entra na câmera e que é controlada pelo diafragma e pela abertura do obturador, assim como o foco que é controlado pela lente. Modificar o foco, o diafragma e o obturador dentro de uma fotografia modifica a profundidade do campo que é a nitidez com que enxergamos o segundo plano a partir do primeiro, ou seja, o objeto mais perto e focado em relação ao objeto que está atrás dele e mais distante. Quanto maior a nitidez entre um plano e outro, maior profundidade, e quanto mais embaçado estiver entre um plano e outro, menor a profundidade do campo. Controlando isso, o fotógrafo consegue controlar quais objetos e planos receberão mais atenção dentro da sua foto e também na quantidade de objetos que serão visualizados pelo espectador. No caso de Lygia, a autora joga com os diferentes planos da narrativa: em um momento ajusta o foco para o relacionamento entre Tigrela e Ramona, em outro amplia o campo e direciona o olhar para os gestos que Ramona faz ao conversar com sua amiga. Por exemplo, a personagem costuma pegar os cubos de gelo de dentro do copo de uísque e trincá-los nos dentes, pergunta pelas horas, e em alguns momentos o olhar é direcionado para o anel de esmeralda que Ramona ostenta em seu dedo.

Pegar algo com a mão, mastigar ou tatear em busca de um objeto costuma aparecer nas narrativas de Lygia para indicar decisões: os personagens que fazem isso geralmente estão também fazendo escolhas. A esmeralda é uma pedra verde e o verde também costuma aparecer nas escrituras de Lygia como o indicador de uma transformação, geralmente a transformação pela morte, e a insistência que Ramona tem em querer saber as horas também demonstra a sua impaciência, a sua ansiedade, a sua espera em relação a

algo... O tempo todo Lygia usa da descrição paralela — alternando entre os focos e os planos da sua narrativa — para narrar de forma indireta a sua história e vai tecendo minuciosamente o clima de tensão e mistério dos seus contos.

Lygia Fagundes Telles não se detém apenas em Ramona e Tigrela: em momentos rápidos, como que iluminados por um *flash*, a escritora capta imagens que também falam um pouco da narradora. Alternando de forma mais sutil entre os planos, essa personagem que conversa com Ramona traz do passado algumas memórias que tinha de Ramona, momentos em que ela era bela, livre e sem mistérios. Esse flash ilumina a narradora de forma suave, mas deixa, é claro, muitas perguntas suspensas no ar: quem é ela? Por que Ramona a procura? E esse é um procedimento muito comum de Lygia Fagundes Telles que o tempo todo vai sobrepondo essas imagens a partir desse jogo de luz e sombras com informações dadas pela metade. Como Ramona agora tem olhos de fendas? Como um Tigre é trazido na bagagem? De que forma uma mulher imita um Tigre e um Tigre imita uma mulher? Imitar é o mesmo que ser, que tornar-se?

Um dos outros aspectos fotográficos que podemos encontrar no texto de Lygia é a sua forma de composição e enquadramento. A composição está relacionada ao ponto de vista do fotógrafo. Dependendo da posição em que ele se encontra para registrar uma imagem, isso influencia na quantidade de elementos que estarão na foto e a sua disposição dentro de determinado recorte. A composição depende de decisões tomadas pelo fotógrafo e de quanto tempo ele tem disponível para fazer uma foto, e é nesse momento que se organizam os elementos visuais de uma imagem de modo a criar o efeito estético desejado.

O mesmo acontece na escrita. O escritor — sobretudo o contista que trabalha com tempo e espaço limitados como o fotógrafo — precisa delimitar bem os elementos e enquadrá-los, escolher bem as suas palavras, seus gestos e imagens para conseguir a profundidade e a tensão que um conto precisa ter. Uma das cenas mais impressionantes desse conto é quando Ramona relata que Tigrela gostava de beber uísque: uma vez ela se embabadou demais e causou uma confusão, dando cambalhotas, rolando pelos móveis, balançando-se no lustre e logo em seguida despencando com ele. A frase final é o que me punge: “e aí dançamos um tango juntas, foi atroz” (TELLES, 2018, p. 165). A palavra atroz remete a algo cruel, desumano, angustiante, e vem justamente para descrever o momento em que Ramona e Tigrela dançam tango juntas. Aí está, *sexwardance*: dar o adjetivo atroz para um momento em que as duas dançam abre espaço tanto para o duplo sentido que pode ter a palavra dança dentro desse contexto ou também pode colocar em questão a forma abusiva na qual se constrói aquele relacionamento, ora felizes e dançando, ora destruindo objetos, ora tentando suicídio.

E não é somente em Tigrela que essa violência se manifesta: Ramona também é violenta. A narradora se refere a ela como uma “jogadora excitada” (TELLES, 2018, p. 165) que se esconde através da voz artificial, enquanto a própria Ramona diz que mandou gradear o prédio na tentativa de dificultar as tentativas de suicídio de Tigrela enquanto está bêbada. Ramona ainda descreve para a narradora a cena do sol crepuscular que bate na lateral do edifício e gera uma sombra que se projeta até a sala, e se Tigrela estivesse deitada na sala a rede de sombras se abatia sobre o seu pelo como uma armadilha. A grade e a armadilha também costumam aparecer nos contos de Lygia fazendo referência à morte. Neste caso, a morte surge como uma possibilidade, uma decisão para Ramona.

Em uma cena é utilizado um efeito semelhante à macrofotografia, que é um modo de ampliar e capturar de maneira minuciosa os detalhes da imagem. Lygia Fagundes Telles é uma especialista nisso e lança mão desse efeito dentro dos seus contos para criar imagens que, de forma simbólica, podem descrever a narrativa, os personagens ou até mesmo dizer o que se passa em seus pensamentos. Como exemplo, temos uma cena na qual, enquanto gira o gelo dentro do copo de uísque com o indicador, Ramona — que usava um anel de esmeralda e é comparada a uma rainha pela narradora — reflete sobre como Tigrela cresceu mesmo sem de fato aumentar de tamanho, as duas agora mal cabem dentro da sala: “uma de nós teria mesmo que... Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula” (TELLES, 2018, p. 165). A descrição do anel de esmeralda, a palavra rainha usada para descrevê-la, o ato de girar o cubo de gelo e a mão trêmula são pequenos detalhes que compõem o enquadramento desse texto. Podemos tirar daí o verde, a ideia de uma rainha que é quem no final toma uma decisão enquanto gira o cubo de gelo, já a tremedeira na mão se conecta com o verde da esmeralda, cor que significa a morte.

Ramona vai fazendo as descrições de seu apartamento exótico: um jardim com incensos, tapetes e estilo mediterrâneo, um cenário quase surreal para uma cobertura em um edifício. No meio de toda essa beleza, existe também o relato do comportamento ciumento de Tigrela, que não aceitava a empregada jovem e bonita, que se isolava no jardim e cravava as unhas na terra. As imagens que Lygia traz de Tigrela e Ramona são como um sonho: a tigresa aprovando as roupas de Ramona, querendo para si o seu colar de âmbar, a tigresa que não come carne, apenas leite e mel. É interessante que se desenhe a mulher em Tigrela ao mesmo tempo em que se desenha o animal em Ramona. E a própria Ramona diz que o que há entre as duas não é fácil de entender. É necessário entrar no jogo.

Em um momento, Ramona fala sobre a dieta de Tigrela. Diz que rejeita carne por que dá mau hálito e “certas idéias” (TELLES, 2018, p. 167). Aperta a mão da narradora, pede ajuda novamente e, quando a narradora se aproxima pronta para escutá-la, Ramona se afasta pela intervenção do garçom e de repente vai para outro lugar. A imagem se confunde, há mais sombra do que luz. E, no meio dessas sombras, repetindo o gesto de quebrar o cubo de gelo com os dentes, Ramona começa uma espécie de previsão: “Ainda

não aconteceu, mas vai acontecer” (TELLES, 2018, p. 167). Então volta a falar da rotina de Tigrela, e diz sobre a possibilidade real de a tigresa comê-la, mesmo que não coma carne. Em um momento Lygia direciona o nosso olhar para uma marca roxa no pescoço, que Ramona tenta esconder, mas ao passo que esconde uma violência outras vão aparecendo, o ciúme doentio que Tigrela nutre por ela, principalmente em relação ao seu ex, Yasbeck. O foco é ajustado para lançar detalhes sobre a descrição: um ciúme que transborda no olhar de Tigrela.

Novamente temos mais descrições detalhadas, dessa vez em relação à casa em que moram Ramona e Tigrela: um jardim, uma selva em miniatura. O jardim costuma aparecer nos contos de Lygia como um local de revelação, mas também um local fora da realidade, e é isso que há nesse jogo entre Ramona e Tigrela, essa suspensão da realidade, a própria narradora em determinado momento questiona a veracidade da história que Ramona conta. E logo depois do jardim — o local da revelação — vem então a declaração dada pela própria narradora: Tigrela e Ramona se escravizavam e se prendiam, mantinham-se presas dentro desse jardim. A narradora suplica: “deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula” (TELLES, 2018, p. 168). Mas Ramona, impaciente, retruca que conforto é liberdade. Tigrela sabe disso e relembra que Yasbeck também sabia, até o momento em que foi embora. Mas, no fim, Ramona desemboca em um relato confuso e rápido em que revela que ainda via Yasbeck. Tigrela sabia, tinha ciúmes, estava arrasada e violenta pois o fervor que a dança das duas tinha não existia mais. Ramona admite que encheu a tigela de Tigrela de uísque, apagou as luzes para que pudesse deixá-la ainda mais desesperada suspeitando que estava sendo traída, deixou a porta do terraço aberta, tudo isso na esperança de que quando voltasse ao apartamento o porteiro fosse avisá-la que do terraço *uma jovem nua* se atirou com um colar de âmbar no pescoço.

E o que há nisso tudo afinal? Foto e fotografia, Barthes e Cortázar, Lygia e Gross? A pergunta que me fiz quando decidi escrever esse ensaio era: O que me punge na escrita da Lygia? Já tinha em minha cabeça a ideia de *punctum* e *studium*, mas, no final, só consegui encontrar o *punctum* em “Tigrela”. Quando vi a instalação de Gross, o neon vermelho, a escrita confusa, rápida, uma escrita que sugestiona uma junção, as palavras misturadas “sex, war, dance” soaram como a tradução perfeita do que pulsa, do que me atravessa nesse texto de Lygia. Sexo, guerra e dança girando juntos, flutuando sobre o jardim da casa de Ramona, a luz neon vermelha iluminando brevemente o corpo de Tigrela na calçada do prédio.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FONTES, Adriana Pereira da Silva. *Carmela Gross em seus territórios poéticos*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MACEIRA, Rodrigo. A palavra mídia em Carmela Gross: desdobramentos neobarrocos. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas 26o, 2017, Campinas. *Anais 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2679-2692.

SAVARIS, Michele. *Paralelos entre a técnica compositiva do conto e da fotografia nas obras Bestiario, Final Del Juego E Las Armas Secretas, De Julio Cortázar*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TIETZMANN, Vera Maria. *Metamorfose em Lygia: Processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

451MHz, Narradores do Brasil: Os mistérios de Lygia Fagundes Telles. Participação especial: Adriana Esteves. Entrevistados: Lucia Telles, Nilton Resende, Ignacio de Loyola Brandão, Giovana Madalosso, Cidinha da Silva, Marcelino Freire, Julián Fuks e Tércia Montenegro, Letícia Chagas e Tamy Ghannam. Entrevistadores: Paulo Werneck e Paula Carvalho. Rádio Novelo, 21 jun. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/581Cc0eKpILFVhANub2ilb>. Acesso em: 1 dez. 2021.

Recebido em 29 de janeiro de 2023

Aceito em 25 de fevereiro de 2023

“As coisas revestidas de morte são também as coisas revestidas de vida”: resenha de *Lili*: novela de um luto, de Noemi Jaffe

JAFFE, Noemi. *Lili*: novela de um luto. Companhia das Letras: São Paulo, 2021. 112p.

Camila Geovanna Alves da Silva*

O livro *Lili*: Novela de um luto, de Noemi Jaffe, foi publicado pela Companhia das Letras em julho de 2021. Em *Lili*, a escritora e crítica literária Noemi Jaffe retrata a morte de sua mãe através de um relato autobiográfico sobre o trabalho do luto e as formas de preservação do Outro perdido. Ao partir das últimas semanas da vida de sua mãe, a narradora revisita os momentos que precederam a morte várias vezes prevista e anunciada pelos médicos, ainda que nunca concretizada.

Quando o prognóstico parece condizer com a degeneração da saúde de sua mãe, confessa a narradora, “a sensação era de medo e também de alívio” (JAFFE, 2021, p. 26). Diante dos dedos gangrenados, das frequentes sextas perturbadas pela “dor da separação” (JAFFE, 2021, p. 26) e da angústia suscitada pelo medo, a morte de Lili é recebida como um alívio a princípio agridoce, e, em seguida, agudamente amargo: “Só aos poucos”, descreve a narradora, “superado o tempo do alívio pelo sofrimento que minha mãe vinha sentindo, é que a morte, em mim, vai se instalando como o acontecimento que ela é: a ausência completa” (JAFFE, 2021, p. 26). “Tive a ousadia de abrir os olhos dela,” confessa Naomi, “e por trás das pálpebras lá estava o olho inteiro, da mesma cor, o mesmo olhar, ainda que ninguém olhasse por trás dele. Não foi masoquismo, um prazer mórbido. Foi tão simples como uma despedida de amor ou a dificuldade da separação” (JAFFE, 2021, p. 3). Não posso senão evocar a indagação de Georges Didi-Huberman (2010, p. 30, grifos do autor): “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?”.

A abertura dos olhos da mãe pode conotar uma tentativa de confirmação da mudança da matéria viva, presença, em matéria inerte, ausência, assim como uma possível procura da narradora pela confirmação da morte de sua mãe através da cisão, isto é, da ruptura final que delimita a vida e a morte e da ruptura representada pelas pálpebras, forçadamente abertas e involuntariamente fechadas, que escondem, por sua vez, os olhos impossibilitados de *olhar*. Afinal, como afirma Didi-Huberman (2010, p. 29), “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa

*Graduanda em Letras (Bacharelado) pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: macunamila@gmail.com.

dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Ora, mesmo diante da mudança que define a natureza da matéria, se viva ou morta, é na morte em que convivem, de forma confusa e quase integrada, a ausência e a presença, cujo estranhamento parece ser experimentado por Naomi ao relatar: “Resisti: é o corpo da minha mãe. Era ela ou não era ela? Na hora, para mim, era. O corpo da minha mãe morta é minha mãe” (JAFPE, 2021, p. 3).

O luto, sentido pela narradora na pungência da “lembrança viva da morte dela” (JAFPE, 2021, p. 28), se instala no decorrer dos dias como forma de enfrentamento da perda, formalizada através das várias confissões da recusa ao adeus: “Não quero deixar partir [...] Quero que doa, que doa fundo, não por masoquismo, mas para não perdê-la, para não perder seu corpo mesmo que doente. Quero sentir a ferida dessa ausência, o buraco dentro de mim” (JAFPE, 2021, p. 6). Frente às tradicionais frases de reconforto do luto, Noemi se propõe a trilhar o caminho oposto daquela que diz “que a pessoa morta deixa parte dela com quem fica”, entendendo, por sua vez, “que ela também leva consigo uma parte nossa”, e culminando, finalmente, na reflexão: “Que parte de mim minha mãe levou?” (JAFPE, 2021, p. 29). Mesmo ao constatar a mudança física nos seus “olhos mais caídos”, do desânimo perante as atividades cotidianas e da antissociabilidade, que, ao seu ver, são sintomas de uma “tristeza de agora”, a narradora não se dá por satisfeita, de que decorre a insistência na pergunta: “O que será que ela levou de mim de definitivo?” (JAFPE, 2021, p. 7).

Com o passar dos meses, Noemi parece perceber que a morte de sua mãe ensejou a possibilidade de enxergar “um pó de morte” em volta do qual o mundo e as coisas se tornam “ao mesmo tempo sem sentido e cheios de sentido”, pois, se, por um lado, suas atividades cotidianas voltam a tomar a normalidade de sempre, por outro, “tudo se reveste de mais beleza e de uma espécie de tato” (JAFPE, 2021, p. 30). O tato das coisas, termo empregado pela narradora a fim de expressar como tudo que gosta “parece mais pegável”, surge como a face do luto antes ocultada pela constante impressão da perda da “parte de mim” que “minha mãe levou” (JAFPE, 2021, p. 31), afirma a narradora, de que depreende, enfim, que as “coisas revestidas de morte são também as coisas revestidas de vida” (JAFPE, 2021, p. 31).

Valorizada pelo trabalho da morte, a vida passa a ser experimentada através de uma lente que potencializa sensações e situações aparentemente corriqueiras, como o “sabor do abacaxi, do sorvete, a fotografia em um filme [...], o ritmo das frases de um livro, o som das palavras, o verde dos olhos do João, as pétalas roxas da árvore no piso do terraço [...]” (JAFPE, 2021, p. 35). Assim, Noemi assiste à transformação da dor da ausência em promessa de presença, sentida no microcosmo de cada experiência vivida. E, nesse processo de ressignificação da ausência, a narradora transforma essa presença reconstituída em (re)presença, isto é, na representação possibilitada pelos infinitos mundos acessados e (re)criados na mimese literária.

Ao aprofundar o trabalho do luto pela criação literária, a narradora evoca os ecos de outros escritos voltados à descrição da perda, a exemplo do célebre poema de Edgar Allan Poe: “Esse nunca mais, como no poema ‘O corvo’, é a grande dor. Esse decreto impositivo do tempo, como a voz de um grande deus, ‘nunca mais’” (JAFJE, 2021, p. 27). A evocação do famoso mote de Poe enseja, aqui, o recurso aos versos de Carlos Drummond de Andrade, cuja interpretação da ausência parece, por sua vez, sintetizar o processo de transformação relatado por Noemi ao longo da narrativa:

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.
(ANDRADE, 2015, p. 17).

Ao admitir a ausência não como falta mas como possibilidade de (re)presença, Noemi, assim como Drummond, transforma a dor da perda em obra-prima da criação e, nesse sentido, em ramificações para possíveis lugares imaginários ou concretos em que vida de Lili é inscrita: o texto literário, por exemplo, ou mesmo o próprio corpo de sua filha. A respeito da dimensão corporal de que se preenche a literatura, nesse caso, me permito lembrar, como faz Georges Bataille (2013) no seminal *Erotismo*, que a diferença entre o reprodutor e a reprodução, na reprodução sexuada, se estabelece a partir de uma descontinuidade que consiste na criação de um novo ser a partir da junção de dois seres. Enquanto a separação pelo parto estabelece a uma só vez a relação descontínua entre reprodutor e reprodução, a separação pela morte, no entanto, parece torná-la novamente contínua. Tal parece ser o movimento de volta à continuidade que Naomi descreve ao relatar: “Percebo o quanto tenho imitado e incorporado gestos e expressões de minha mãe [...]. Ela agora mora no meu corpo e na minha memória, e muitas vezes, ao me sentar para orar, sinto uma película fina de ar me envolvendo [...]. Minha mãe se tornou um roçar” (JAFJE, 2021, p. 112).

O relato autobiográfico, na instância simbólica de epicédio, ao se tornar a forma em que a vida de Lili não para de se (re)criar, nos induz à dúvida: afinal, a quem remete a perda do luto no título da novela: à mãe, que, mesmo morta, é preenchida de vida nas dependências do espaço da criação, ou à filha, para quem o processo criativo medeia a fusão metamórfica com a mãe? Como tentativa de resposta a uma tal pergunta, cuja elaboração pressupõe a coexistência de ambas as possibilidades, recorro novamente a Georges Bataille (2013, p. 37), agora mediante uma paráfrase: “A morte de um é correlativa

ao [re]nascimento do outro, que ela anuncia e de que é a condição”. Tal integração simbiótica, sustentada pelo fio da memória, é cultivada pelas vias da criação e vivida, fora dela, como forma de ser e estar no mundo em que a presença Lili se torna, como descreve a narradora, “uma película fina de ar”: “A vida aqui fora é uma metáfora da memória”, afirma a narradora, “[...] e também a memória passa a ser uma metáfora dessa vida, funcionando ambas por osmose e imitação” (JAFFE, 2021, p. 59).

Inscrita na materialidade do texto literário, a vida de Lili é recontada e eternizada a ponto de atingir o infinito possível de formas, sentidos e significados, dentre os quais a transfiguração em ar, elemento natural, natureza, que ocasiona a convivência entre mãe e filha, na descrição da qual a narradora celebra: “Você dizia: ‘Como é bom estar junto!’. Mãe, como é bom estar junto” (JAFFE, 2021, p. 67). Ao que conclui, no que parece ser um indício de compreensão da morte não como perda, mas como possibilidade de transformação: “Quando chegar a hora da minha morte, quero que seja silenciosa como a dela. Mas principalmente que reste de mim o que dela resta em mim agora — esta película de ar” (JAFFE, 2021, p. 112).

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

JAFFE, Noemi. *Lili*: novela de um luto. Companhia das Letras: São Paulo, 2021. Recurso eletrônico.

Recebido em 2 de fevereiro de 2023

Aceito em 3 de março de 2023

apl_

periodicos.ufpe.br/revistas/pedaletra