



21753903

Desenredos

www.

.com.br

uma revista de cultura e literatura

edição impressa 4

40



phanga - The - pi 2002 "micha"



colaboradores

Cindy Conceição Oliveira Costa
Cleiser Schenatto Langaro
Cristina Gomes de Brito
Eduardo Canesin
Gabriel Archanjo
Henrique Borralho
Joyce Nascimento Silva
Laueniffer Rosa de Oliveira da Silva
Maria Dayane da Costa Coelho
Mateus Savaris Panizzon
Pedro Vale
Rodrigo da Costa Araujo
Sergio Schargel
Shirlei Marly Alves
Tarso de Melo
Wilma dos Santos Coqueiro

Desenredos

www.desenredos.com.br
ano XIV - número 40
edição impressa 4
novembro 2022
ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal

ilustração da capa

Gabriel Archanjo

programação visual

Adriano Lobão Aragão

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal
Alfredo Werney Lima Torres
Fábio Galera
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Lais de Sousa Romero
Maria Ilza da Silva Cardoso
Newton de Oliveira Lima
Paulo Elias Allane Franchetti
Rodrigo da Costa Araújo
Rodrigo Petronio
Sebastião Edson Macedo

contato

lobaoaragao@gmail.com

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

índice



POESIA

DOIS POEMAS | **Joyce Nascimento Silva** | 7

OBRAS | **Tarso de Melo** | 9

AZUL INSTANTÂNEO | **Pedro Vale** | 13

PROSA

O DEBATE DO SÉCULO

Sergio Schargel | 17

ENSAIO

DESAJUSTE E MELANCOLIA

Notas sobre *On the road* | 21

Eduardo Canesin

ARTIGO ACADÊMICO

ANA HATHERLY

O mundo como escrita | 32

Rodrigo da Costa Araujo

A VIDA INVISÍVEL

Retratos intimistas de uma família carioca nos anos 50
e a trajetória heroica de Guida | 45

Cristina Gomes de Brito

APROXIMAÇÕES ENTRE REPERTÓRIO
E ARGUMENTAÇÃO NO TEXTO FICCIONAL

Uma proposta de ensino com base na obra *Pântano de Sangue* | 77

Maria Dayane da Costa Coelho

Shirlei Marly Alves

UM VOO, UM JOGO E UMA VIDA INVISÍVEL

Três figurações da prostituta
no romance feminino brasileiro contemporâneo | 109

Mateus Savaris Panizzon

Wilma dos Santos Coqueiro

CINDERELA E *UMA DUAS TRÊS PRINCESAS*

Os estereótipos e suas desconstruções | 143

Cleiser Schenatto Langaro

Laueniffer Rosa de Oliveira da Silva

O CAIR DAS MÁSCARAS CORDIAIS

Gênero e horror em *O animal cordial* (2018),
de Gabriela Amaral Almeida | 188

Cindy Conceição Oliveira Costa

LÍNGUA, ENSINO, LITERATURA, CULTURA

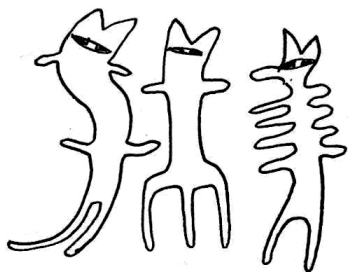
Prof^ª Katia Cilene Ferreira França, escrita e reescrita | 225

Henrique Borralho



Archanjo 2002 - The mi "bichos II"

BICHOS II
Gabriel Archanjo



DOIS POEMAS

Joyce Nascimento Silva

O NOVO

No lado esquerdo pulsa

[*o agora presente*]

Na barriga outrora

[*calafrios*]

Sentimentos mesclados

[*borboletas*]

Em tempos de espera

[*o novo vem*].

CONCERTO PARA DOIS

quatro patas
quatro paredes
quatro olhos
dois deleites

instrumentos
acordes
vozes
notas
canções

aplausos
risos
barulhos
silêncios

o palco tremeu
as pupilas dilataram
as batidas aceleraram

e o concerto continuou

JOYCE NASCIMENTO SILVA é graduada e pós-graduada em literatura. Escritora, poeta, leitora crítica e podcaster do canal Literatura já!

(1)

“desde que me conheço, a coisa aqui é assim:
qualquer garoa é enchente”, todo concreto rui
provisório e a obra, definitiva, reinicia (rio-
-lixo, máquinas na pista, homens trabalhando)
– o caos, a lama: já são da natureza do lugar,
fariam falta as placas que obrigam o rebanho
a se comprimir para passar, seria estranho já
seguir mais rápido do que é preciso para observar
o canteiro de obras, seria estranho seguir
sem contemplar a contragosto os arames com
que se propõem a deter o rio; estranho também
notar que ele – como a fera que esconde suas
garras até que o taque seja inevitável – apareça
agora apenas como uma inofensiva, fina linha
escura levando nada a lugar algum

(2)

talvez seja o caso de erguer aqui o monumento em memória dos que derrubamos: convém deixar de sobreaviso que ele não deve durar – uma nova rua, um novo prédio, outra loja: temos mais o que venerar (unida a multidão ao redor da estátua viva, seus olhos se atraem pelo que, no que se faz estátua, é um possível movimento e, no que tem de viva, o que faz questão de se negar); as ervas que curam tudo, tudo o que é capaz de prever o futuro, tudo o que se faz (e não é pouco) em troca de algum dinheiro limpo e rápido, nada acena aonde ir, mas impede de ficar

(3)

“a restauração começará neste ponto e circulará naquele sentido todo o prédio; os cálculos garantem que a duração do trabalho ao redor de todo ele consumirá tempo necessário para que, ao fim do ciclo, já se faça preciso recuperar o ponto inicial, novamente e assim por diante todos os outros pontos – matematicamente, ao menos, a continuidade das obras está garantida, tomando cuidado para que o restauro não seja eficiente demais a vida dos pontos recuperados (afetando, assim, a dinâmica de nossas obras), tampouco ele pode ser ineficiente o bastante para que, antes de voltarmos ao ponto inicial, o desgaste consuma irremediavelmente as estruturas (roubando de nossas obras o seu caro objeto)”

(4)

mais do que manter as cosias como estão,
mais do que trocar isto por aquilo (seis
por meia dúzia), o tempo constrói o óbvio:
algum espaço ainda sobra para a paisagem
que pressinto sob a malha de concreto,
cães deixam sobra a pedra quente da tarde
– depois do sol, depois da sede – uns fios
roubados do imenso imundo espelho d’água
: inútil trabalho de irrigar, como é inútil
Que o colorido dos chapéus que restaram
Desminta o que dizem as pálidas vitrines

TARSO DE MELO é poeta e ensaísta, autor de *Íntimo desabrigo* (Alpharrabio/Dobradura, 2017), *Rastros* (Martelo, 2019) e *As formas selvagens da alegria* (premiado pelo PROAC/LAB 2021, a sair), entre outros livros de poemas, e organizador de várias obras coletivas, como *Sobre poesia, ainda: cinco perguntas, cinquenta poetas* (Lumme, 2019). É advogado e professor, doutor em Filosofia do Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em que atualmente realiza um pós-doutorado..

AZUL INSTANTÂNEO

Pedro Vale

É preciso viver sem paixões.
Mergulhar no absoluto anonimato,
Permanecer morto ou vivo até ao fim.
Aclamar o tumulto escuro e bruto.
Encenar o drama clemente e lento.
Sentir um amor ideal por anjos nebulosos.
Descobrir um novo fundo de poesia e aguardar
uma voz que nos ordene docilmente:
– Não te movas, nem te inquietes,
nem traias o que
ainda não
és.

Cisma
Em mim um
Conceito,
Quase uma
Ordem estabelecida.

– o desejo.

Quanto
Menos o
Pratico,

Mais
se manifesta e me
surpreende por
excitante e novo.

Glicínias.

Hoje acordei com uma andorinha no estômago.
A noite era de tempo limpo e sono.
Sabia a quebra milenar, cabelo solto.
Nenhuma angústia, lei, mato ou víscera defronte.
O prédio seguia o seu curso normal de vida,
[espécie de abrigo impune.
Gineceu.
Observava sem capacidade estrelada o céu,
[quando a miúda astronomia me
Espantou a inocência.
A circular impressão se revelara.
Tal como no meu estômago,
[assim uma via-andorinha, se alongava, qual
fita emprestada, distraidamente, no ar.

Porto
A poesia vai
Pela rua,
Nua.
Esconde-se
Nas manhãs mais
Frias.
E é à noite que lhe foge
A voz.
Lenta
E lenta,
Lentamente,
Até
Desembainhar
Na
F
O
Z

PEDRO VALE vive no Funchal, na Ilha Madeira, desde 2002, onde é professor de primeiro ciclo. Coursou Ciências da Cultura e frequenta o mestrado em Gestão Cultural na Universidade da Madeira. O seu primeiro livro, *Azul Instantâneo*, do qual fazem parte os poemas aqui apresentados, foi lançado em dezembro de 2017 e o autor trabalha há largos meses na sua segunda edição.

O DEBATE DO SÉCULO

Sergio Schargel

ESTAMOS AQUI HOJE, espectadores e espectadoras, para receber o debate do século. De um lado temos Joaquim Ferreira, referência internacional em teoria política, com dois doutorados na área, que nos falará sobre a pesquisa que passou dez anos desenvolvendo. Do outro lado temos João Messias, empreendedor, milionário, adquiriu tudo que tinha sozinho, através de puro esforço, herdando a fortuna que sua família acumulou com empreiteiras durante a Ditadura. Messias chegou a conclusão oposta a da pesquisa de Ferreira após ler um livro de autoajuda sobre como ignorar os problemas sociais e ser mais individualista. Gostaria de agradecer a ambos pela presença, assim como aos presentes que estão nos assistindo agora. Que dê início ao debate.

– Obrigado, Tiago. Primeiro de tudo eu gostaria de agradecer a oportunidade de divulgar a pesquisa que desenvolvi no laboratório em parceria com tantos outros pesquisadores. Não posso tomar o crédito sozinho porque foi um trabalho coletivo e...

– Comunista.

– Quê?

– Comunista.

– ...

– Coletivo de pesquisadores é coisa de comunista. Coletivo, portanto comunista.

– Mas eu...

– É assim que começa. Eles começam por aí. Quando menos se vê tão corrompendo nossos filhos.

Silêncio constrangedor de alguns segundos. Tiago interrompe:

– Mas então, Joaquim, você poderia falar um pouco sobre a sua pesquisa?

– Obrigado, Tiago. Claro. Então, no laboratório de medição da qualidade da democracia brasileira nós estamos atualmente pesquisando a polarização brasileira e comparando com o nível de polarização da Alemanha nazista para compreender se...

– Olha lá, você vem com comunismo de novo.

– Mas eu não falei em comunismo.

– Alemanha nazista.

– Hã?

– Alemanha nazista era comunista.

– Como assim?

– O presidente falou.

– ... Então, o que acontece é que...

– A Alemanha nazista tinha um Estado forte. Então era comuna.

– Mas é que...

– Olha só, comuna que faz isso. De interromper os outros.

– Bom, no Laboratório nós pesquisamos como a polarização afeta os índices democráticos e se torna um perigo à estabilidade política e social. Depois de dois anos levantando índices ao redor do mundo inteiro, chegamos à conclusão que...

– Não existe isso.

– Não existe o quê?

– Esse negócio de polarização. Isso é papo de comunista. Só existe a verdade e o comunismo.

– Mas como você pode afirmar isso?

– Eu cheguei a essa conclusão pensando enquanto comia salgadinhos no meu sofá.

– Ah...

– E digo mais: essa coisa de pesquisa também é coisa de comunista. Ciência é tudo financiado pela China.

– Mas nossos recursos vêm do CNPq...

– Que é financiado pela China, que quer transformar todo o nosso país em comunista como ela para roubar nossos recursos. Eles tão é de olho na Amazônia.

– Você vai me deixar falar ou não?

– Ih alá, o comuna ficou bravinho. Tá de comunistagem?

– Desculpa, mas assim fica sem condições. Eu não consigo expor os dados, as conclusões que nossa pesquisa chegou. Como isso pode ser um debate? Nós descobrimos na pesquisa mais recente que o alto empresariado brasileiro está financiando essa polarização, com a intenção de fazer crescer candidatos e normalizar a extrema-direita...

– Olha aí, acusando sem provas de novo.

– Mas nós levantamos dados que mostram que...

– Todo dado financiado pela China vai mostrar isso. Os empresários estão tentando levar dignidade e o país ao crescimento e ainda vem esses comunistas dizendo essas coisas. Você sabia que tudo que eu tenho eu consegui sozinho? Meu pai apenas me dava uma mesada de 500 mil e, após morrer, a sua empresa. Foi preciso muito esforço e trabalho duro, trabalhar enquanto eles dormiam, pra chegar onde eu cheguei. Enquanto vocês aí, da ciência, recebem bolsa-mendigo do Estado. O Estado tem que acabar.

- Assim não dá, não tem condições.
- Joaquim, revoltado, sai da videoconferência.
- Comuna é tudo intolerante mesmo.

SERGIO SCHARGEL é doutorando em Letras pela USP. Mestre em Letras pela PUC-Rio, mestre em Ciência Política pela Unirio. Mestrando em História pela UFU, mestrando em Filosofia pela UFOP. Bolsista CAPES, ex-bolsista CNPq. Venceu o Prêmio Abralic de melhor dissertação do biênio 2020-2021. Sua pesquisa e produção artística são focadas na relação entre literatura e política, tangenciando temas como teoria política, literatura política, fascismo, antissemitismo e a obra de Sylvia Serafim Thibau. Contato: sergioschargel_maia@hotmail.com / sergioschargel@gmail.com.

DESAJUSTE E MELANCOLIA

Notas sobre *On the road*

Eduardo Canesin

AO FALARMOS DE *ON THE ROAD*, uma das obras mais conhecidas (talvez a mais famosa) de Jack Kerouac, devemos ter em conta dois fatos que não são muito conhecidos, mas que fornecem uma chave de leitura única para compreendermos a jornada da protagonista: 1) o eixo estruturante do texto se resume ao desajuste e à melancolia; 2) a obra faz parte de uma trilogia involuntária. Debrucemo-nos sobre tais aspectos:

On the Road é um livro peculiar. Até os dias de hoje trata-se de um best-seller respeitado. É, na acepção do crítico literário Alfonso Berardinelli, um best-seller não-intencional, pois não foi escrito visando tal finalidade, embora o autor não negasse que pretendia alcançar algum sucesso. Com efeito, em relatos posteriores, no fim de sua vida, Kerouac sempre frisou que não era um vagabundo autêntico: um vagabundo autêntico vagaria pelos EUA sem cessar e sem planos. Ele, por outro lado, tinha um plano claro, que era rodar os EUA com alguns amigos, passar um ano

(ou alguns) viajando, vivendo todas as aventuras que pudesse e, após isso, escrever sobre suas experiências. Objetivava, com isso, tornar-se um escritor respeitado e ganhar dinheiro com a venda dos seus romances, conseguindo relativo conforto na velhice.

A obra em questão foi escrita em 1951, mas só foi publicada (e após diversas alterações editoriais) em 1957. Rezam as lendas que o livro foi escrito em poucos dias, com o autor fazendo uso de alucinógenos para se manter alerta. Em seu êxtase criativo, ele colou as folhas de papel umas às outras, criando uma espécie de “rolo”, para não perder tempo substituindo as páginas na máquina de escrever. A prosa é espontânea, escrita em fluxo de consciência, sem se preocupar com pontuação, formalismo ou qualquer outra coisa que pudesse afetar o frenesi da escrita e afastar o holofote das situações apresentadas.

A história narrada é mais propriamente um relato de viagem do que um romance – talvez justamente por isso tenha se convertido num sucesso instantâneo e em uma espécie de bíblia para gerações de jovens (como os beats e os hippies), que queriam emular as aventuras vividas pelo autor. A promessa da história é, justamente, relatar as viagens e aventuras da protagonista, e tal promessa é cumprida à risca. Jack Kerouac de fato viajou pelos Estados Unidos, acompanhado do amigo Neal Cassady (e com companhias momentâneas de diversos outros camaradas). Nesta jornada abundaram drogas, relacionamentos e loucuras. Tudo isso é descrito e retratado pelo autor, que não tenta florear os eventos.

As qualidades do livro jamais foram estilísticas ou literárias, mas repousavam no caráter desbravador apresentado e na inovação do tema. Com efeito, apesar de a trama narrar uma aventura, está presente, a todo o momento, uma forte melancolia na história e nas personagens. Usam drogas, “ficam loucos”, cometem atos impulsivos, mas a todo momento tentam se esconder (ou fugir) da realidade cruel: são desajustados e não têm espaço no sonho americano de sucesso. Tampouco querem ter, aliás. Parece-lhes bastar a aventura, ao menos enquanto os efeitos psicodélicos durarem.

Justamente por essa fuga do sonho americano, por essa aceitação do papel de desajustados, tal obra fez tanto sucesso entre uma geração que se via da mesma forma. Até mesmo nos dias de hoje, quantos não se veem tragados por um ideal de sucesso que não almejam, sem ver escapatória? Kerouac se viu tragado por esse ideal, mas encontrou uma saída. Desbravou um território que fazia tantas promessas aos seus habitantes, mas, ao mesmo tempo, lhes era tão hostil.

No plano da aventura, diversos jovens saíram em jornadas parecidas ao longo dos anos. As buscas (ou fugas) poderiam ser mais ou menos idênticas para todos eles, mas os achados foram únicos para cada um: não importa o itinerário trilhado, cada um só pode encontrar aquilo que deve encontrar. Já no plano literário, outros autores certamente tentaram seguir o roteiro inaugurado por esse livro, mas dificilmente obteriam o êxito alcançado por

ele – pois a obra original se espalha por outros dois romances, um pouco menos conhecidos, mas que levam à conclusão melancólica de uma jornada que já nasce tendo a melancolia nas sombras.

Com efeito, a continuação lógica de *On the road* é *Os Vagabundos Iluminados* (The Dharma Bums), publicado em 1958, isto é, um ano após a aventura inicial - e, assim como ela, acompanhamos uma aventura semi-biográfica que narra uma série de viagens e situações pelos EUA. Também aqui testemunhamos as andanças do protagonista, pedindo carona e cruzando o país em busca de algo. O objetivo, no entanto, em vez de ser diversão pura e simples, com festas, bebidas e drogas (como ocorreu no livro anterior), é a iluminação (embora também aqui abundem festas, bebidas e drogas).

O alter ego do autor percorre o país refletindo sobre o budismo e buscando a paz espiritual. Em uma de suas andanças, faz amizade com um poeta e tradutor zen budista, o qual o acolhe e instruí. Tanto um quanto o outro são indivíduos que intercalam seus dias entre orgias, bebedeiras e momentos de reflexão profunda sobre a vida, além de frequente meditação.

Assim como o anterior, este é um livro rico e sua riqueza está na fluidez e (aparente) simplicidade: aqui não há vilões, conflitos ou antagonistas, apenas a vida de alguns indivíduos que seguem com suas jornadas e sonhos. Com efeito, nada de épico acontece nesse enredo. Os personagens percorrem o país, fazem escaladas pelas montanhas, participam de festas e continuam

seguindo viagem até uma inevitável separação. Após isso, cada qual continua com sua jornada e a obra se encerra com o emprego temporário do protagonista, que trabalhará durante o verão como guarda-florestal, o que lhe permitirá juntar dinheiro para novas viagens.

De igual modo, assim como em *On the road*, aqui também está presente a chave do desajuste: os indivíduos que seguem a vida de andarilhos só a seguem porque são inadaptados e não conseguem ter uma existência como as pessoas “comuns”. Isso não é bom nem ruim, apenas é. Há momentos em que os personagens questionam as famílias tradicionais dos EUA, nas quais todos os membros pensam as mesmas coisas e sempre estão voltados para a televisão (o centro de sua casa e vida doméstica). Criticam o conformismo e a ausência de sentido de uma vida dessas, bem como a falta de diálogo entre os familiares. Quando o protagonista visita sua mãe e irmã, por exemplo, temos a ilustração mais clara dessa vida vazia: todos estão preocupados com as aparências e com as tradições, sem questionar o *status quo* e todos os protocolos impostos. Trabalham apenas porque devem e, no tempo livre, gastam o dinheiro adquirido com coisas supérfluas e em passeios inúteis: ninguém se atreve a viver uma vida genuína, fazendo aquilo que der vontade.

Nos momentos seguintes da narrativa, contudo, vemos a melancolia dos “vagabundos do Dharma”: eles se sentem tristes, usam drogas e se embebedam para esconder essa dor, mas a

verdade é que nada, nem ninguém, pode preencher o vazio de suas vidas. Só cabe a eles sentir essa dor e esperar que ela passe, abrindo espaço para uma nova euforia (que será seguida por nova angústia). São em momentos assim que vemos a humanidade das personagens. Eles não são seres superiores, além do bem, do mal e do sofrimento: apenas têm uma vida alternativa, mas continuam vítimas das misérias e angústias. Podem ser diferentes dos demais, mas, ainda assim, estão sujeitos ao sofrimento.

No fim, ainda que defendam suas vidas como sendo mais genuínas e livres que as da classe média, que ficam presas às fachadas, vemos que todos eles estão condenados ao mais absoluto vazio. A grande questão (nesta obra e no mundo real) é o que fazemos para tentar preenchê-lo, posto que ignorá-lo nem sempre é a melhor saída. Alguns, para não sentirem o vazio, tentam preenchê-lo com falsos absolutos, embora nunca extingam a grande falta que lhes aflige. Um dos absolutos que costuma ser buscado é a fama ou a riqueza - e nisso somos levados ao terceiro livro desta trilogia involuntária.

Com efeito, muitas pessoas sonham com a fama e tentam de tudo para obtê-la. Poucos, todavia, pensam no que acontece após ela: nem sempre a vida se torna um mar de rosas. Foi isso que Jack Kerouac percebeu e narrou em sua obra *Big Sur*, publicada em 1962 (e que demandará um resumo mais convencional da narrativa, posto que é uma obra menos conhecida).

Após publicar *On the road*, o autor ganhou grande notoriedade, tornando-se uma espécie de celebridade: deu entrevistas televisivas e sua obra virou um best-seller. Além disso, passou a ser constantemente assediado por fãs, que queriam acompanhá-lo em suas tradicionais bebedeiras e jornadas pelos EUA. Acontece que Kerouac não reagiu bem a essa atenção toda: ele queria que seus livros fossem publicados, queria ganhar dinheiro com eles e queria ser relativamente conhecido e respeitado, mas jamais pensou que teria de abdicar de sua privacidade e liberdade em troca disso. Só que, por conta da fama, não podia ficar em casa sem que lhe telefonassem ou aparecessem para visitá-lo. E, quando saía, sempre era reconhecido, o que acabava impedindo que tivesse simples momentos de diversão, tendo, em vez disso, de dar autógrafos e contar causos. É sobre isso que fala *Big Sur*, bem como sobre a derrocada de Kerouac.

Na obra, descobrimos o quão frustrado o protagonista está com sua fama. Além da frustração, vemos que está com problemas cada vez piores por conta do alcoolismo. Diante disso, aceita, de bom grado, o convite para passar, sozinho, algumas semanas num sítio distante de um amigo. Assim sendo, arruma sua mochila e parte para a viagem. Dessa vez, contudo, vemos que está cansado das jornadas pelo país. Está exausto, não tem mais o vigor de sua juventude (a andança foi feita quando ele já tinha cerca de quarenta anos) e fica aborrecido com a estrada.

Quando chega à cidade na qual encontraria o amigo que lhe daria uma carona até o sítio, é recebido por vários camaradas, com os quais se junta e passa a se embriagar e a visitar diversas festas. Só vários dias depois é que parte para seu destino. Na cabana em que começa a habitar, vemos que o protagonista encontra a paz. Está tranquilo, leva uma vida pacata em meio à natureza, com suas reflexões religiosas e simplicidade. Algum tempo depois, contudo, cansa-se da rotina e volta para a cidade grande. Logo que retorna, arrepende-se da decisão e percebe o quanto a vida bucólica era melhor para seu estado de ânimo. Mas, já que está na cidade grande, decide visitar alguns amigos. Começa, então, uma nova temporada de festas, bebedeiras e corridas pelas ruas dos EUA. São visitados os antigos companheiros que apareceram nos livros anteriores e outros que ele conheceu ao longo dos anos.

Após as festas, o protagonista decide, então, voltar ao sítio em que passou semanas tão agradáveis – desta vez, acompanhado de seus amigos. Chegando lá, percebe que cometeu outro erro: não seria a mesma coisa de antes, pois agora não havia mais a paz e o sossego da vida solitária. Isso, todavia, não o impede de aproveitar novas bebedeiras e as festas que seus amigos fazem na cabana. Quando voltam à cidade, novamente Kerouac sente-se angustiado, pois não tem mais energia para a vida citadina. Participa de mais algumas festas e bebedeiras e acaba se envolvendo com uma mulher (por quem não está apaixonado). Cada vez se sentindo mais fraco por conta do alcoolismo (e, provavelmente,

depressão), decide ir mais uma vez para o sítio, para se recuperar. Convida, então, sua nova namorada e um casal de amigos para compartilharem a viagem.

Nessa estadia, contudo, as coisas saem do controle: o protagonista tem um surto psicótico, acha que querem matá-lo e passa a fazer diversas sandices (numerosas demais para descrevê-las). Não bastasse isso, faz com que todos se abalem, sobretudo sua namorada – que tenta matar o próprio filho e pretende cometer suicídio. Após uma noite insone, repleta de alucinações e terrores, o autor percebe o quão doente está. Reflete sobre o futuro e afirma que tudo ficará bem no final, que tudo voltará a ser como antes. Deseja, além disso, voltar para casa logo, na esperança de que a vida fique boa uma vez mais. Não percebe, no entanto, o quanto essa esperança é uma ilusão: tão logo chegue em casa, a mesma angústia o acompanhará, já que faz parte dele. A chave do desajuste sempre esteve presente para o autor (e sua geração), mas, no começo, havia a força da juventude e as alegrias da aventura. Com o tempo, conforme os ânimos foram se esvaindo, só sobrou o desajuste, condenando o protagonista ao vício e ao desespero.

Nisso, há o fechamento de uma trilogia que tem como mote as viagens pelo país: na primeira parte, há a grande jornada repleta de aventuras, cheia de alegria. A seguir, damos conta da melancolia (que já estava presente no primeiro romance) e vemos a tentativa de resistir a ela com a espiritualidade. Em *Big Sur*, por sua vez, há o declínio: as aventuras não atraem mais, a espiritualidade

perdeu a força, só sobrando a tristeza. A vida frenética cobrou seu preço – e talvez tenha sido alto demais.

A explicação, contudo, não deve ser buscada apenas na vida frenética, mas na melancolia que persegue os proscritos pela sociedade. Ao indivíduo moderno cabe a revolta impotente ou a impotência passiva - e os beatniks e outros movimentos de contracultura são apenas um exemplo que poderia ser trazido. O cenário se assemelha àquele pintado por Marcuse em *O Homem Unidimensional*, no qual os espaços para a Grande Recusa, embora existentes, vão sendo minados e diminuídos com o passar dos anos.

Qualquer alternativa e qualquer fuga são sempre o respiro de um indivíduo ou de um pequeno grupo que tentam se afastar de uma realidade sufocante. O problema é que tal realidade não é negada e combatida em sua estrutura, sempre retornando em novas esquinas. Os que fogem estão tentando subir por uma escada rolante que está descendo em um shopping center lotado. Ficar parado significa voltar aos grillhões que suscitaram a fuga. Continuar subindo, por outro lado, só garante que não sejamos agrilhoados naquele instante, mas não permite que o outro patamar seja alcançado: cedo ou tarde chegará a exaustão e caberá ao indivíduo naufragar na situação que antes o afligia - dessa vez, alquebrado e sem energias para nova fuga.

Aquilo que se constituiria como um pesadelo e que, justamente por isso, não é sequer cogitado por quem empreende

uma fuga é que mesmo a promessa é vã: ainda que se creia que seja possível terminar o lance e subir pela escada rolante que está descendo, o que vem depois? Saber que o indivíduo continua preso no mesmo shopping center, mas em outro andar. A fuga é infrutífera desde seu começo, mas ao menos fornece alguma esperança em seu início, quando não se está exausto nem se sabe que mesmo o êxito é um fracasso, pois não liberta da situação vigente.

Qualquer Grande Recusa, na realidade moderna, é recusar-se a perceber a impotência da recusa. Num tal cenário, nada sobra além da jornada. Pode ser louca, desesperada, ou infrutífera, mas ainda traz, em seu bojo, um potencial de beleza. É só por esta beleza, com a alegria em germe, que é permitido resistir um pouco a uma realidade que, objetivamente, é sufocante. É na insanidade que encontramos alguma voz da razão, e tal razão, destituída de qualquer elemento instrumental, mostra que a recusa é infrutífera. Ao entendermos que não dá para ter uma recusa e, ainda assim, recusarmos, só nos sobrar a jornada, ineficiente em si, mas ainda assim a única possibilidade para aqueles que são desajustados o bastante para jamais se encaixarem na sociedade e realistas o bastante para perceberem que não há a chance de se concretizar a recusa.

EDUARDO CANESIN é sociólogo e escritor. E-mail: eduardocanesin@yahoo.com.br. Partes deste ensaio foram publicadas, ao longo dos anos, no blog pessoal do autor. Fica aqui registrado o sincero agradecimento a todos aqueles que leram os excertos e às contribuições e reflexões trazidas.

ANA HATHERLY

O mundo como escrita

Rodrigo da Costa Araujo¹

RESUMO

Este trabalho é uma leitura breve da poesia da Ana Hatherly (1929-2015). Para o recorte, considera-se uma produção poética fundamentada em seu interesse e conhecimento da tradição literária, fazendo releituras e experimentações artísticas. A escolha recai sobre poesias com o interesse em direcionar um olhar para a síntese: a exploração do conceito de escrita. Por isso, a perspectiva privilegia a intertextualidade e a reinvenção da leitura através da ambiguidade da escrita.

Palavras-chave: Visualidade. Escrita. Poesia experimental portuguesa. Ana Hatherly.

ABSTRACT

This work is a brief reading of the poetry of Ana Hatherly (1929-2015). For the clipping, it is considered a poetic production based on his interest and knowledge of the literary tradition, making re-readings and artistic experiments. The choice falls on poetry with the interest in directing a look at the synthesis: the exploration of the concept of writing. Therefore, the perspective privileges intertextuality and the reinvention of reading through the ambiguity of writing.

Keywords: Visuality. Writing. Portuguese experimental poetry. Ana Hatherly.

1 Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense. Atuou por muitos anos como professor de Literatura infantojuvenil, Arte Educação e com disciplinas pedagógicas em Licenciaturas e atualmente é docente de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de Macaé / SEMED. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces, Leituras em Educação* (2011) e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2019), todas lançadas pela Editora Opção. É também autor de *Caligrafias e escrituras de Ana Hatherly* (Caravana, 2021). Escreve ensaios e resenhas para a Revista Mosaicum e Desleituradas. E-mail: profrodrigopuc@hotmail.com

A poesia de Ana Hatherly (1929-2015) sustenta um debate (ou seria um embate?) cultural que parece não apenas ter um “fim”, mas estar em vigor: ela ocupa um lugar de cultura e de leitura cujo foco teima em escapar a todo momento. A leitura desse trabalho acompanha, além desse olhar, essa poesia experimental, da qual fazia parte a poeta-pintora portuguesa. Os significantes de seu trabalho indicam um mundo de espelhos e labirintos que se retomam, se confundem e fundem presente e passado, texto e imagem, poesia e artes plásticas.

Esta atividade intersticial é conferida pelos poemas-recortes que se seguem e que, de alguma forma, tentam considerar, pelas fímbrias e bordas da poesia emblemática de Ana Hatherly que fustiga e instiga o olhar, os muitos e tantos modos de lê-la.

A dissolução da escrita, a metalinguagem, marcas da modernidade, fizeram com que o poeta problematizasse, ao mesmo tempo, o objeto da literatura e o sentido da sociedade. Para possuir o real, é necessário criá-lo. Graças à linguagem da arte, o real fala de si mesmo. Escrever é escrever-se através do imaginário na tensão palavra e da não-palavra. A escritura finge ser real, se disfarça para encobrir o que é, corromper o codificado, perverter o estabelecido. A palavra poética é, sobretudo, transgressão estabelece, no ato de escrever, a distância entre o desejo e o universo. Ana Hatherly demonstra que “toda arte é

metalinguagem” e que o poeta “define-se pela atividade criadora, a qual se define a si própria como acto lúdico. O poeta joga com o código jogando-se nele” (1981 p.137).

Possuindo singular visão do mundo e entendendo-se ela mesma como “um calculador de improbabilidades”, Ana Hatherly desdobra-se sobre a poesia, as artes plásticas e a escrita. A escrita, aliás, dinamiza seu universo, problematiza sua arte e seu esforço por transcender-se, na busca das relações com a imagem, na ênfase que põe à impossibilidade de comunicar-se. Seu virtuosismo de síntese expressional e o carácter encantatório da linguagem perseguem o indizível, cheio de mistério, beleza e sugestão.

Para ela “o poeta não apenas escreve mas pensa a escrita, penetra no âmago da sua própria criação” (2004, p.101) e o leitor, refazendo esse percurso torna-se, também, um criador. Sua obra é um campo de trabalho em que criação e crítica se dão simultaneamente. A poesia de Ana Hatherly é simultânea à sua crítica, converte-se em testemunho desta última que é, por sua vez, fundamento de sua criação. Como Fernando Pessoa e muitos outros poetas-críticos portugueses, ela apresenta uma prosa iluminada pela paixão poética. Sua perfeita manipulação da linguagem ou mesmo seu jogo de improbabilidades torna seus ensaios ou poemas-ensaios esclarecedores, iluminadores - espécie de roteiros para sua obra poética.

A crítica de Ana Hatherly é uma crítica da linguagem, isto é, do homem, do poeta e da realidade. Ela não esquece que o

poeta se interroga a si mesmo, esforçando-se em compreender sua essência e seu destino. Sua poesia é uma configuração de signos em dispersão. Isso é evidente no poema *Idade da escrita* - um metapoema em que o ato criador é matéria mesma da elaboração poética e o poema se realiza como um questionamento de sua própria significação:

A idade da escrita - poema-ensaio

I

Costumo dizer que a minha atividade começa
com a escrita
porque toda a minha atividade gira à volta da
escrita.

Mas não há só uma escrita nossa
a que escrevemos para nós:
a escrita é POR CAUSA DO TEMPO
é POR CAUSA DOS OUTROS
é para não esquecermos
é para sermos lembrados é PARA SERMOS
ALÉM DE EXISTIRMOS

sinal

vínculo

aceno

Costumo dizer que a nossa era é
a era da ESCRITALIDADE
e da IDADE DA ESCRITA
porque a nossa era é
a era da ESCRIBATURA
a IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA

A noção de ESCRITA alargou-se
a TUDO
a QUASE TUDO
porque a escrita é sinônimo de IMAGEM
imagem para se ver
para se ter
para se ser

Escrevo para compreender
para apreender
a escrita é o que me revela
um mundo
o mundo

II

Escrevo e descrevo
e descrevendo
o tempo insere-se nas linhas
e nas entrelinhas em que escrevo
escrevendo imagens
que a si mesmas se descrevem
desescrevendo o tempo

A ESCRITA

é a petrificada imagem de um percurso
do rio antigo
da seta temporal

Ainda não sabemos pensar de outro modo

De caminho o arabesco insinua-se
e mesmo quando maquinal
a escrita prolonga A MÃO
é o prolongamento extensíssimo da mão

indica:

disciplina
explosão contida

Onda surda é a escrita. (Hatherly, Ana. 2005,
pp. 58-59)

Da paixão pela escrita, principalmente do seu aspecto pictural, nasceu sua “tecnologia do fascínio” que analisa a criatividade e as relações da escrita com as origens na pintura. A visualidade da poesia, segundo a poeta-pintora, também se faz entender como elemento que se aproxima das artes plásticas, através da imagem e da palavra-imagem. Artes-irmãs, segundo ela, provocam, ao se modo, o sentido da visão no jogo das formas e, por isso, instigam uma leitura “reinventada”. Poético e pictórico revigoram, assim, o dialogo estético e a leitura do fascínio.

Descrevi essa minha atividade como uma *Tecnologia do Fascínio* porque foi analisando o fascinante processo usado na transmissão da criatividade através da escrita que se tornou para mim evidente que, tendo a escrita origem na pintura, se a escrita é uma pintura de palavras também é uma pintura de imagens, e se é possível pensar simplesmente em palavras também é possível pensar simplesmente em imagens. Se escrita e pintura são meios de comunicação *sensorial*, e *sobretudo mental*, como diziam os antigos, que a poesia e pintura primeiro se encontraram. Daí a antiquíssima aproximação do *ut picture poesis*. (HATHERLY, 2004. p. 96).

As relações entre verbo e a imagem, escrita e pintura aliam o rigor ao amor pelo poético, a teoria da reinvenção da leitura à inspiração criativa. Os jogos entre a leitura e a poesia, entre a teoria e a criação, entre o conceito e o uso que se fez dele, entre as definições abstratas e as leituras de poemas e pinturas Ana Hatherly compõem um texto-partitura cujo efeito final se aproxima da sinfonia proposta por Mallarmé de formas, cores, gestos e cintilações de signos e de sentidos. De fato, a investigação das relações entre poesia e pintura em Ana Hatherly atinge um grau de coerência que o leitor pode lê-lo como se estivesse escutando uma música.

Tanto para Ana Hatherly como para Barthes, a palavra poética é total: “Ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis” (Barthes, 2004, p.42). Seu projeto busca a pluralidade da leitura da imagem implicando na reinvenção da leitura, no mergulho total da “legibilidade/ilegibilidade” da poesia, tornando-a em combinação de sinais. Pintura é imagem densa, espessa. Tempo e espaço concentrados numa visão prenhe de sugestões e alusões.

Essas relações da escrita com a pintura parecem ser correlatas ao processo da palavra devolvida ao seu estado poético rudimentar. Com uma linguagem de simplicidade enganadora, a soma de palavras comuns é um correlato, ao nível da linguagem, da opacidade do mundo, da ilegibilidade da poesia. Existe uma correspondência entre objetos do mundo e da pintura e a consciência que tenta apropriar-se deles. Este é um dos traços de sua poética inquietante, com uma estrutura de rigor e de síntese expressional de um “calculador de improbabilidades”.

Do apelo à imaginação criadora nasce a paixão de Ana Hatherly pelo Barroco. A poesia e a criatividade eram vistas como jogo, como um aspecto teórico e prático do barroco; por isso sua poesia pode ser vista como espécie de quebra de clareza exigida, para a partir daí construir um efeito de recepção chamado obscurantismo ou mesmo hermetismo. Sob as vestes do figurativo, a alegoria barroca escreve um subtexto pictórico para dizer o outro. O que os olhos veem não é só o que pode e deve

ser visto; as formas propõem um sentido além do que se vê. Esse, também, é o exemplo do poema *Leonorama*.

Poema-palimpsesto, *Leonorama* é espécie de jogos de dados de Ana Hatherly, uma rosácea de possibilidades interpretativas. Ele é constituído por trinta e uma variações temáticas a partir de um mote encontrado em um poema de Luís de Camões. As variações fazem “eco de processos combinatórios barrocos” (Hatherly, 2001, p.19), com a musicalidade de Mallarmé e com as técnicas da poesia visual, alcançando, assim, muitos leitores/interlocutores em diferentes níveis. Por outro lado, a sua forma estética apurada pretende desautomatizar as percepções, fazendo com que o leitor comum, sinta algum impacto ou estranhamento.

Nessas trinta e uma variações, a poeta retoma o nome da donzela do mote camoniano, Leonor, conecta ao seu, Ana, recriando um jogo com os dois significantes e explorando, a partir disso, uma sonoridade. Em *Leonorama*, o que está em jogo são os experimentos de uma escrita que se apodera de outra escrita como objeto. Dessa forma, não só explicita a ruptura entre significado e significante, estabelecido pelo código da língua, mas também se vale do jogo lúdico com a palavra, a qual é explorada em todas as suas dimensões: imagem, som e sentido.

O conjunto prismático dessas composições revela uma poeta singular, que faz das suas releituras e dos seus desdobramentos, proposta para uma poesia transgressora e inteligente. Tirando proveito de vários recursos, reescrevendo

e retomando diálogos com a tradição, Ana Hatherly (re)escreve uma fusão onde ficam evidentes imagens sonoras e visuais, que não raro perturbam, desagrupando sentidos aparentes em curiosas associações de significantes, muitos deles recuperados do passado. Seu trabalho poético além de confirmar a prática de uma artista como calculador de improbabilidades, reafirma, criativamente, as relações entre escrita e imagem, que desde de Mallarmé, tem redefinido a condição da poesia como obra de arte. A letra, a palavra, o verso e o texto, frequentemente espacializados reconduzem a escrita para um novo princípio da linearidade do signo verbal.

ENFIM... FRICÇÕES, POESIA E PINTURA

A poesia e a arte contemporâneas, com sua palavra polissêmica, suscitam o reexame das teorias e métodos de análise. Em virtude disso, no espaço literário contemporâneo não se pode conceber uma separação entre criação e crítica. A metacrítica, nesse caso, transforma o próprio objeto estético em instrumento de crítica, pela necessidade de revisar-se e revisar seus próprios conceitos.

Como em *Leonorama*, o comportamento caracteriza-se pelo desdobramento do que eu que se vê ou se insere no ato da produção, ator e espectador de si mesmo, sujeito do espetáculo e objeto do jogo, captando uma consciência em fracionamento pela

dissolução do eu. Esse exemplo caracteriza o trabalho do artista contemporâneo que está relacionado ao do teorizador, “calculador de improbabilidades”, que ele avalia as implicações e os aspectos do seu próprio trabalho. O poeta, segundo Ana Hatherly “vê, ouve, sente, imagina e depois recria o que experimenta. Mas o objeto produzido, quando lido, cria sua própria realidade” (Hatherly, 1995, p.53).

O experimentalismo da poesia de Ana Hatherly propôs explorar as possibilidades de liberdade da palavra. Semelhante aos ideais de Mallarmé, ela usa a página em branco para conceber o poema como um jogo de dados, exemplificando que esses dados nunca se esgotam nas possibilidades do acaso e nos manejos da arte. Sua arte e a própria poesia concreta, que explorou modos criativos do poético, operava a reinvenção da poesia, da leitura e da escrita através das imagens, de símbolos ou de metáforas. Definitivamente, com Mallarmé e outros poetas-artistas, Ana Hatherly relê a tradição para confirmar que essa poesia não é apenas para ser lida, mas, também, (e mais do que nunca) para ser vista.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Caligrafias e escrituras de Ana Hatherly*. Caravana. Belo Horizonte. 2021.

_____. *Ana Hatherly e a poesia interartes*. Revista Querubim (Online), v. 03, Niterói. UFF. 2021. pp. 83-103.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris. Seuil. 1973.

___ . *Leçon*. Paris: Seuil. 1978.

___ . *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

___ . *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*. Trad. Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70. 2009.

___ . *O Grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte. Ed da UFMG. 2008.

DANIEL, Claudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo. Lumme Editor. 2011.

GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo. EDUC. 1993.

HATHERLY, Ana. *Fibrições*. Lisboa. Quimera 2005.

___ . *Poesia 1958/1978*. Lisboa. Moraes Editores. 1980.

___ . *A Casa da Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

___ . *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera. 2006.

___ . *Visualidade do Texto - uma tendência universalista da literatura portuguesa*. Colóquio Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º. 35, p. 05-17, jan. 1977.

___ . *A idade da escrita e outros poemas*. São Paulo. Escrituras Editora. 2005.

___ . e MELO E CASTRO, E.M. *PO. EX. Textos Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

___ . *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII-XVIII*. IN-CM, Lisboa. 1983.

___ . *Interfaces do olhar - uma antologia crítica / uma antologia poética*. Lisboa: Roma Editora, 2004.

___ . *Anacrusa*. Lisboa: & Etc, Edições Engrenagem.1983.

___ . *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa. Quimera.2001.

JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70. 2005.

___ . *O espaço crítico - do Simbolismo à vanguarda*. Editorial Caminho. Lisboa. 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Florianópolis. Ed. da UFSC, 2010.

___ . *Um Lance de Dados*. Edição Bilingue. Álvaro Faleiros. Introdução, Organização e Tradução. Cotia. SP. Ateliê Editorial. 2017.

MELO E CASTRO, E.M. *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Biblioteca Breve. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência Amadora. Portugal. 1980.

___ . *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. São Paulo. Editora da USP. 1993.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura. Um diálogo em três dimensões*. São Paulo. UNESP. 1999.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo. Perspectiva. 2005.

VENEROSO, Maria do Carmo de F. *Caligrafias e Escrituras. Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte. C/Arte.2012.

A VIDA INVISÍVEL

Retratos intimistas de uma família carioca nos anos 50 e a trajetória heroica de Guida

Cristina Gomes de Brito¹

RESUMO

O Filme *A vida invisível* (2019) é uma adaptação do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* de Martha Batalha (2016). A narrativa problematiza a intimidade das irmãs Eurídice e Guida e a torna pública. Os conflitos estão centrados no núcleo familiar. Eurídice é o arquétipo da boa esposa e se divide entre a família e sua paixão, a música. Já Guida representa o arquétipo da prostituta. Mãe solteira, logo após sair da maternidade, sai em busca de um grande amor, mas se transforma em heroína na luta pela saúde de Filó, a quem considera sua nova família, e pelo filho. As irmãs demonstram um amor profundo uma pela outra. É isso que nutre em cada uma o desejo de se reencontrarem. A base teórica está pautada em McKee (2013), Aumont *et al.* (2009), Campbell (1997), Vogler (2006) e outros. O objetivo deste artigo é analisar o arquétipo da heroína em Guida.

Palavras-chave: conflito familiar; arquétipos; heroína.

ABSTRACT

The film *The invisible life* (2019) is an adaptation of the novel *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (*The invisible life of Eurídice Gusmão*) by Martha Batalha (2016). The narrative problematizes the intimacy of sisters Eurídice and Guida and make it public. The conflicts are focused on

¹ Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na área Literatura pela Universidade Federal do Piauí e servidora dessa IES. Tutora a distância do curso de Letras Portugêses CEAD/UFPi. E-mail: cristinabrito@ufpi.edu.br.

family nucleus. Eurídice is the archetype of good wife and she divides between her family and her passion, music. As to Guida represents the archetype of the prostitute. Single mother, just after to leave maternity, she looks for a great love, but she becomes in heroine in the fight for Filó's health, whom considers her new family, and for her son. Sisters demonstrate a deep love between them. It is the reason that feeds the desire of a reencounter in the sisters. The theoretical basis is based on Mckee (2013), Aumont et al. (2009), Campbell (1997), Vogler (2006) and others. The aim of this paper is to analyze the archetype of the heroine in Guida.

Keywords: family conflict: archetypes; heroine.

1 INTRODUÇÃO

A sétima arte, antes de chegar ao espectador como entretenimento, passa por um árduo trabalho composto por etapas a iniciar pela escrita da narrativa. Narrar uma história também é arte. A capacidade de compor uma história com potencial de prender a atenção do público em um tempo estimado de duas horas requer habilidade intelectual artística. A materialidade do enunciado é a narrativa, portanto é a partir do texto narrativo que a história fílmica é contada. Porém, diferentemente do que ocorre com o romance que necessita tão somente da língua, o filme carece de vários aparatos muito além da linguagem escrita. Podemos pontuar dentre tais a imagem, o som e o movimento, sem os quais não seria possível chegar à tela do cinema uma história narrada com todos os recursos tecnológicos que o mercado cinematográfico possui hoje para entreter e cativar o público.

Conforme esclarece Aumont *et al.* (2009, p. 106), referindo-se ao texto narrativo, “esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa”. O romance utiliza-se somente da linguagem escrita, podendo ser escrito por apenas uma pessoa, o que ocorre na maioria das vezes, e requer somente a capacidade criativa do autor. A matéria-prima é a linguagem; já a peça cinematográfica depende de um conglomerado de profissionais com funções específicas e interligadas em que nenhuma delas pode falhar para não comprometer a qualidade do produto final, o filme.

A escolha do gênero é uma das primeiras decisões a serem tomadas pelo escritor, uma vez que são muitos. McKee (2013) apresenta uma lista com 25 gêneros distintos e subgêneros começando por estória de amor, passando por filmes de terror e terminando com filmes de arte. Um deles é o gênero drama que tem como característica apresentar situações conflituosas e comoventes que prendem o público.

Ainda na concepção de McKee (2013 p. 89), esse gênero também possui tipicidade variada. Há o que ele denomina de drama social, porque identifica os diversos problemas sociais, possuindo algumas categorias de subgêneros, entre os quais, dois nos prendem a atenção: o drama doméstico que trata de problemas familiares e os filmes femininos que, dentre outros assuntos, versam sobre o embate entre a carreira e a família. Prendem-nos

porque os dois subgêneros imbricam-se no filme *A vida invisível* (2019), *corpus* deste estudo.

Há, no entanto, outra subcategoria, o melodrama, o qual procura exaltar as características do personagem, seja ele vilão ou herói. Tais características podem estar relacionadas às virtudes, vícios ou outro adjetivo que possa nomear a benevolência ou a perversidade humana. A ideia é prender o espectador, face à verossimilhança, uma vez que a realidade está permeada de melodramas sustentados pela ação de “mocinhos e bandidos” da vida real. A respeito do melodrama, McKee (2013, pp. 346-347) pontua que

Para evitar a acusação de que “esse roteiro é melodramático”, muitos evitam escrever “grandes cenas”, eventos apaixonantes e poderosos. Em vez disso, escrevem esboços minimalistas no qual muito pouco, se nada, acontece, achando que são sutis. Isso é bobagem. Nada que um ser humano faça consigo próprio ou com o próximo é melodramático, e seres humanos são capazes de qualquer coisa. Os jornais registram atos de enorme autossacrifício e também de grande crueldade, de coragem e de covardia, de santos e tiranos, de Madre Teresa e Saddam Hussein. Qualquer coisa que você possa imaginar que um ser humano faça, já foi feita, e de maneiras que

você não pode imaginar. Nada disso é melodrama; é apenas humano.

Neste sentido, pondera-se que, de fato, o roteirista de melodrama encontra suas fontes na vida real, no cotidiano. Considerando a ótica aristotélica sobre verossimilhança, o autor procura fazer a narrativa o mais próximo possível do real, pois

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre ou o necessário ou o verosímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verossimilhança (ARISTÓTELES, 2008, p. 68).

O caráter imitativo da arte é o verosímil, que não é necessariamente igual, mas tão próximo que envolve o público pela similaridade com o real.

A película dirigida por Karim Aïnouz e roteiro de Murilo Hauser é uma adaptação do romance de Martha Batalha *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (BATALHA, 2016). No mesmo ano do seu lançamento, ganhou o prêmio principal no Festival de Cannes. O elenco principal é representado por Carol Duarte no papel de Eurídice (jovem), Júlia Stockler como Guida, Gregório Duvivier é Antenor, o esposo de Eurídice, e Fernanda Montenegro que representa a Eurídice idosa, por volta de seus oitenta anos.

O gênero do filme em estudo, a princípio, ficou um pouco confuso, embora pelas características da narrativa fílmica ficasse entendido que se tratava de drama, pois, na plataforma na qual o filme foi assistido, consta que se trata de um romance. Em pesquisa em sites aleatórios não especificados aqui porque não foi uma busca de teor científico, mas apenas uma consulta por curiosidade, atribuíram ao filme o subgênero melodrama. Com isso, foi necessário recorrer ao diretor para coletar informações mais seguras. Assim, em uma entrevista à Revista Cult, Karim Aïnouz, a princípio, falou que seu filme é um melodrama e, logo depois, especificou ser um melodrama tropical. Quando perguntado como surgiu esse conceito, ele respondeu:

Surgiu quando o filme ficou pronto, não foi um cálculo. Era muito importante pra mim estar nesse lugar do melodrama primeiro por uma questão muito pessoal, porque é um gênero que eu adoro, me comove, gosto de ver – e hoje em dia penso muito nos filmes que vou fazer como filmes que eu gostaria de ver. Eu me lembrava muito do melodrama egípcio, mexicano, o melodrama americano de família da década de 50; o pequeno-burguês da França do século 18, e me perguntava o que é o melodrama brasileiro. Como é que a gente traduz esse gênero, se apropria dele e faz com que ele seja só nosso? E aí veio essa palavra

tropical, que me pareceu adequada. Então fui tentar entender quais são os nossos códigos (AÏNOUZ, 2019).

Desse modo, o diretor, espelhando-se em melodramas estrangeiros, criou um termo oportuno para abrigar o seu filme, de modo que doravante considerasse-se um subgênero de drama, desta feita, de nacionalidade brasileira.

A narrativa representa o retrato intimista de uma família carioca no início dos anos 50, cujos problemas podem ser comparados com os da vida real de hoje. Oportuno é o título, pois casa com a invisibilidade daquilo que a sociedade procura manter sob sigilo, em especial a intimidade das mulheres, seus erros, e sobretudo as vontades negadas por conta das convenções sociais, que, no entanto, no filme vêm à tona.

A personagem e protagonista Eurídice é introspectiva, muito inteligente, porém incapaz de agir de acordo com suas convicções. Obediente aos pais, tenta equilibrar os ímpetos da irmã, mas termina sendo conivente com as mentiras dela. Guida tem um temperamento oposto ao da irmã. Sonha alto. Casar com o grande amor de sua vida é sua meta, mas a rigidez dos pais é um empecilho para que ela apresente o namorado à família, por conta disso, os encontros são às escondidas. É importante fazer esse relato para melhor compreensão da caracterização da personagem.

Outro ponto a ser exposto aqui é a trajetória heroica de Guida que parte de uma condição confortável, vai ao fundo do

poço e retorna por esforço próprio. Depois de enfrentar várias situações conflituosas encontra meios de chegar a uma condição confortável novamente, envolvendo o espectador. Pondera-se, portanto, que uma narrativa arquetípica faz aflorar no público emoções e sentimentos que perpetuam universalmente na humanidade desde a antiguidade. McKee (2013) assevera que, quando Shakespeare nomeava suas peças, aqueles que iam ao teatro já estavam preparados para rir ou chorar, tal era o poder arquetípico em suas peças.

Partindo dessa premissa, este artigo busca analisar o arquétipo da heroína em Guida. Nesse viés, busca-se identificar a trajetória da personagem desde a fuga de casa, onde tinha uma vida confortável, até passar pela rejeição do pai quando retorna grávida e abandonada pelo namorado. Sem teto, sem dinheiro e sem trabalho, encontra abrigo na casa de uma prostituta. Um acinte para a família e um escândalo para a sociedade da época.

A partir de tais situações experienciadas pela personagem, sua jornada heroica arquetípica é traçada pontuando alguns aspectos sociais da época. Há também os arquétipos da boa esposa e da prostituta polarizados em Eurídice e Guida. Os arquétipos são formados com personagens criados com certo poder de ação e atitude. Vogler (2006, p. 48) pontua que “Os arquétipos são impressionantemente constantes através dos tempos e das mais variadas culturas, nos sonhos e nas personalidades dos indivíduos, assim como na imaginação mítica do mundo inteiro.” Desse modo,

entendemos que os arquétipos estão presentes nas narrativas, assim como nas pessoas de um modo geral desde sempre. Afinal, é importante pontuar que a caracterização do personagem é construída alicerçada em características de um ser humano.

Sabendo que se trata de uma transposição fílmica, é importante ressaltar que a narrativa passou por algumas transformações, o que é comum e aceitável. Isso não descaracteriza nem a fonte, tampouco a adaptação. De acordo com McKee (2013, p. 345), “pureza literária não significa sucesso literário [...]”. Ainda de acordo com o posicionamento do autor, quando um roteirista pretende fazer uma adaptação, deve se afastar da “literatura pura” e procurar ler a obra muitas vezes até incorporar o espírito dela. Mesmo que o romance seja muito bom, é importante que o roteirista se disponha a reinventá-lo.

Reinventar: não importa em que ordem os eventos do romance são contados, reordene-os cronologicamente do primeiro ao último, como se formassem uma biografia. A partir disso crie um esboço, usando quando valer a pena, os designs da obra original, mas **sinta-se livre para cortar cenas e, se necessário, criar outras novas**. O mais desafiador de tudo, transforme tudo que é mental em físico. Não encha a boca dos personagens com diálogo autoexplicativo, **encontre a expressão**

visual para seus conflitos internos. É aí que se encontra o sucesso ou o fracasso. Procure um design que expresse o espírito do original, mas ainda assim fique com o ritmo de um filme, ignorando o risco de que os críticos digam “**mas o filme não é como o livro**” (MCKEE, 2013, p. 345, grifos nossos).

O conselho dado por McKee aos roteiristas revela muito do roteiro da película em análise, uma vez que a adaptação passou por algumas modificações desde o desenrolar da trama até o clímax. Cenas foram cortadas, outras foram acrescentadas, inclusive um personagem que não aparece no romance de Martha Batalha (2016) foi inserido. As transformações serão apontadas com mais detalhes nos tópicos que seguem.

2 A PROTAGONISTA E O ARQUÉTIPO DA BOA ESPOSA

A cena inicial apresenta as duas irmãs sentadas, uma ao lado da outra, em silêncio, apreciando a beleza do mar. Começa a chover, então ambas adentram a mata. Guida à frente chamando Eurídice que também a chama. A imagem já demonstra a angústia e o desespero de Eurídice por ter perdido da irmã. É o prenúncio de que se perderão uma da outra para sempre mesmo morando na mesma cidade.

O protagonista deve ter ao menos um desejo consciente. Pode ser algo muito simples e público; quando não atinge seu objetivo, pode até surtar. McKee (2013, p. 138) pontua que

A caracterização do protagonista deve ser apropriada. Ele necessita uma combinação crível de qualidades, no equilíbrio certo, para alcançar seu desejo. Isso não quer dizer que ele terá o que quer. Ele pode falhar. Mas os desejos do personagem devem ser realistas o suficiente em relação a sua força de vontade e capacidades para que o público acredite que ele possa fazer o que é visto fazendo e que ele tenha uma chance de chegar lá.

A princípio, o desejo de Eurídice é se tornar uma pianista de sucesso. Depois que Guida sai de casa passa a ser dois, pois a qualquer custo quer encontrar a irmã. No entanto, a caracterização da personagem não apresenta as qualidades convincentes de quem vai à luta em busca do que quer. Contrata um detetive particular para encontrar a irmã e seu desejo de ir estudar música em Viena é interdito pelo marido.

Uma cena de Eurídice em silêncio que se passa em *voice-over* diz: “Eu deveria ter pego uma tesoura e cortado em pedacinhos aquele vestido verde horroroso, te trancado no quarto e engolido a chave”. É o sentimento de culpa que povoa os pensamentos dela

por ter concordado com a ideia da irmã de sair naquela noite para encontrar o namorado e nunca mais voltar.

Na cena seguinte, as duas já estão em casa. O cinema, enquanto imagem e movimento permite essas mudanças bruscas de cena e o espectador precisa estar atento para não perder o fio condutor da narrativa. Eurídice toca seu piano, a mãe convoca as filhas para ajudar nas tarefas domésticas e ela responde: “eu não consigo fazer meus dedos pararem²”, porque a felicidade de Eurídice é a música.

Eurídice, para agradar o pai, casa-se com Antenor, mas não pretende engravidar porque a gravidez seria o ponto nevrálgico na consolidação de seu objetivo de estudar música em Viena. Quando conta a Zélia que está grávida, sem dizer palavra alguma, a interlocutora entende seus pensamentos ao dizer “isso é pecado, Deus castiga”. Isso revela ao espectador os pensamentos de Eurídice sobre a pretensão de fazer um aborto. Depois de alguns minutos em silêncio, revela: “ninguém precisa saber”. Essa frase torna claro que o público acertou ao inferir que a jovem pretendia provocar um aborto para que seu objetivo não fosse interrompido.

Na sequência, vem a imagem das duas ainda se olhando fixamente. A respiração ofegante de Eurídice dispensa palavras até que Zélia diz “eu conheço uma pessoa”. A cena seguinte apresenta Eurídice fazendo uma ligação. Com um pequeno papel na mão,

2 Esta fala de personagem, assim como todas as outras distribuídas ao longo do texto entre aspas foram transcritas do filme *A vida invisível* (2019) de Karim Aïnouz.

novamente transparecendo ansiedade, essa cena induz a pensar que ela está tentando marcar o pretense aborto, mas, na verdade, fala com um profissional que procura pessoas desaparecidas.

Na cena seguinte, está ela debruçada sobre seu piano; absorva pelo som e pelos pensamentos, não percebe a chegada do marido. “Você está aí há muito tempo?”, pergunta. “Você não tem nada pra me contar?”, ele diz. Tentando um diálogo sem sucesso, acaba revelando que soube pelo médico que ela está grávida. Pela segunda vez, aparece o *voice-over* de Eurídice relatando seus medos para a irmã. “Onde você está, Guida? Eu estou com medo”, achando que a irmã estava apaixonada e feliz.

A passagem do tempo revela Eurídice grávida, cuidando da mãe. Pergunta por Guida; a mãe fala de outro assunto. Insiste: “Mãe, eu estou perguntando pela Guida”. Depois de uma pequena pausa: “não lembro”, responde a mãe. Omissa, esconde a verdade.

Na cena do restaurante na qual as crianças se encontram, Guida se aproxima do aquário para pegar Chico. A imagem de Eurídice logo atrás colocando a mão à altura do peito, nos faz pensar que ela sente a presença da irmã que, por sua vez, do outro lado do aquário, vê o pai e foge.

Durante a prova de piano, a imagem mostra Eurídice ao instrumento intercalada com outra imagem dela com a irmã, juntas, dançando felizes. As imagens do pensamento revelam que, para ela se concentrar na prova, precisava pensar na irmã, povoar a mente com boas lembranças para aflorar sensações e motivar

a agir positivamente para um resultado satisfatório e vencer aquela prova difícil para ela, não por incompetência, mas pela tensão causada pelos conflitos internos que ela vivencia e que são revelados pelas imagens.

Ela é aprovada em primeiro lugar e comunica à família que pretende ir para Viena, mas o marido discorda. A narrativa revela uma mulher infeliz e triste que está fazendo o seu melhor para agradar os outros e sofre por não realizar seus objetivos. Mantém um casamento sem amor, cuida da casa e da filha sozinha. Quando a mãe tem câncer e retira uma das mamas, ela está lá cuidando e sempre disposta. A mãe morre, ela leva o pai para sua casa.

As imagens recorrentes de Eurídice ao piano revelam simbolicamente a importância que o piano tem para ela desde o início da narrativa. No entanto, em uma cena, ela está feliz pela aprovação, na cena seguinte, ela está no cemitério diante de uma lápide com o nome da irmã; Guida está morta! Essa frase representa o fim da busca pela irmã. Na próxima cena, ela atea fogo ao piano. Uma sucessão de cenas fortes que provocam emoções no espectador.

A cena do piano em chamas é impactante, uma vez que Eurídice teve um comportamento inesperado. A primeira vez em que a personagem age de forma contrária ao seu comportamento, levando o espectador a sofrer junto com ela, causa aquilo que Martin (2005, p. 28) chama de “espanto admirativo”. Acrescenta ainda que: “A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um

sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela.” (MARTIN, 2005, p. 28). Essa crença tanto pode ser caracterizada como reações simples como a reações que levam o espectador a se inserir na narrativa dando orientações aos personagens.

O pai e o marido são verdadeiros algozes para Eurídice. Toda infelicidade é causada por eles, já que ambos, em comum acordo, escondem dela as cartas da irmã, fazem-na acreditar que Guida está morta. Ademais, não apoiam sua vontade de estudar música fora do país.

O ápice do drama é exacerbado pelo *voice-over* de Guida, quando diz: “Espero que não importa o tempo que passe, essa carta chegue até as suas mãos”. Repentinamente, o espectador é conduzido a uma cena na qual uma senhora de mais de oitenta anos recebe das mãos do filho um pacote com todas as cartas de Guida, uma que finaliza com “Morro de medo de te esquecer. Por favor, não se esqueça de mim”. Esse é o momento epifânico de Eurídice que, por fim, percebeu que a irmã também nunca desistiu dela e também a procurava.

3 A TRAJETÓRIA ARQUETÍPICA HEROICA DE GUIDA

Guida vive um romance relâmpago com um marinheiro, retorna para casa grávida e decepcionada. Na imagem do encontro dela com a mãe, quase não há diálogo, mas a mãe a acolhe. Ao

abrir a porta, a imagem é de uma mãe ao mesmo tempo perplexa e incrédula, mas a abraça longamente. Depois que Guida se afasta um pouco, a câmera foca o olhar transversal da mãe para a filha revelando reprovação. Guida, por sua vez, reclama do calor da cidade: “voltei pro inferno”.

Por falta de comunicação, ela fica sem saber que a irmã está casada. O pai mente ao dizer que Eurídice está em Viena e a expulsa de casa. Esse é começo da trajetória de Guida. Desprezada pelo pai e pelo namorado, sem trabalho e sem dinheiro, encontra abrigo na casa de Filomena que ganha a vida cuidando de crianças para que as mães possam trabalhar. Importante mencionar que, no romance de Martha Batalha (2016), Filó é ex-prostituta. Na adaptação fílmica, essa característica não é revelada. Porém, na entrevista concedida à Revista Cult, o diretor refere-se a ela apenas como uma mulher solteira e sem filhos.

Guida encontra em Filó não apenas o acolhimento materno, mas também uma espécie de mentora que a aconselha na tomada de decisões importantes, como recolher o filho deixado na maternidade para adoção, e também procurar um trabalho para sustentá-lo. Filó tem um papel relevante na preparação de Guida para o novo, para o inexplorado, essencial para a vida nova rumo ao desconhecido. Vogler (2006) pondera que a preparação do herói pode ser feita com a ajuda da figura sábia e protetora de um mentor, cujos inúmeros serviços ao herói incluem a proteção, orientação, experimentação e treinamento.

Acrescenta que “o encontro com o mentor é o estágio da jornada do herói em que este recebe as provisões, o conhecimento e a confiança necessários para superar o medo e começar a sua aventura” (VOGLER, 2006, p. 123). O encontro de Guida com Filó pode ser entendido como esse estágio para sua jornada heroica, uma vez que a segunda tem a sabedoria de vida adquirida pela vivência. É uma senhora com idade aparentemente aproximada à da mãe de Guida, com caráter protetor com o qual se dispôs a acolhê-la em sua casa e cuidar do filho enquanto ela trabalha.

Nesse sentido, Campbell (1997, p. 81) assevera que “O problema do herói consiste em penetrar em si mesmo (e, por conseguinte, penetrar no seu mundo) precisamente através desse ponto, em abalar e aniquilar esse nó essencial de sua limitada existência”. Foi o que aconteceu com Guida. Mergulhou na sua existência de mulher abandonada, sofreu os horrores de suas limitações, para enfim compreender que sua vida, a partir daquele momento, dependia unicamente dela.

Se Eurídice procura por Guida, esta, por sua vez, lhe escreve cartas e envia para o endereço dos pais e pede-os que as enviem a Viena, já que alimenta a mentira que a irmã está na Europa. No entanto, nenhuma delas chega às mãos de quem realmente as deveria receber.

No tempo que corresponde à narrativa, as cartas pessoais eram o meio de comunicação mais seguro para a troca de informações sobre assuntos banais e sigilosos. Desprovida dos

muitos meios de comunicação de hoje que encurtam distâncias, a sociedade da década de 50 se utilizava das cartas para manter correspondências, dar e receber notícias de familiares e amigos distantes. Sem a pretensão de alongar em teorias sobre o gênero, quer-se somente enfatizar a importância das cartas de Guida para a irmã e confidente, pois, enquanto o *voice-over* de Guida relata o teor das cartas, imagens da vida das irmãs Gusmão são passadas na tela, levando informação ao espectador sobre o que se passa com cada uma delas e aguçando a curiosidade sobre o clímax da película.

Parece um tanto clichê a questão das cartas enviadas e não recebidas pelo verdadeiro destinatário, guardadas por terceiros e, no final da narrativa, muito tempo depois, serem encontradas e lidas, e a partir de então, desencadeia-se uma série de descobertas boas e ruins. De acordo com McKee (2013, p. 75), “O clichê está na raiz da insatisfação do público, e como uma praga espalhada pela ignorância, infecta toda a mídia da estória”. Pondera, ainda, que o espectador pode ficar chateado ao perceber que assistiu determinada cena em outros filmes.

O autor nomeia o clichê de “epidemia global” e atribui a causa à falta de conhecimento do roteirista de seu próprio mundo ficcional. Quando ele procura em sua mente material para seu roteiro e não encontra, recorre a outros filmes, programas de TV e qualquer outra narrativa similar. Dessa maneira, ocorre o que fazem muitos roteiristas, ainda de acordo com McKee (2013, p.

76): “Requentam sobras literárias e servem-nos pratos de tédio”. O roteirista deve primar seus conhecimentos e visão de mundo para que seu roteiro alcance originalidade, satisfaça o público e atinja o nível da excelência.

Habitualmente, em narrativas nas quais se desenvolve o clichê das cartas usurpadas, vários conflitos ocorrem em torno de tal ação. Muitos acontecimentos poderiam ser evitados, pessoas poderiam ter dado rumos completamente diferentes às suas vidas, muitas maldades poderiam ter sido aplacadas, crimes poderiam ter sido evitados, aliás as cartas desviadas de seu destino, em si, já constituem um crime. O que aconteceu com Eurídice retrata bem isso, uma vez que a falta de notícias da irmã a levou a uma série de ações que poderiam ter sido evitadas.

No entanto, as cartas de Guida para a irmã podem ser consideradas documentos que comprovam o seu retorno e a sua permanência no Rio de Janeiro. Podemos caracterizá-las, então, conforme pontua Perrone-Moisés (2016, p. 239), de “ficção documental”. As cartas são um gênero pessoal que remetem ao pensamento e à memória. Se guardadas por muito tempo, refletem na construção da história do remetente e, a depender do teor, também do destinatário. Recheado o conteúdo de verdades ou não, poderá nortear para conhecer as pessoas envolvidas ou apenas encontrar informações sobre o emissor, o lugar e a época da sua existência. Na ficção não é diferente.

É importante registrar aqui algumas das cartas de Guida, comentar sobre o conteúdo delas, pois nelas são enaltecidos, sobretudo, o amor, o carinho, a saudade da irmã, razão pela qual o ponto nodal é desfeito, quando, por fim, Eurídice recebe e lê as mensagens. A primeira carta de Guida é endereçada ao pai, na expectativa de que ele aceite a decisão tomada de viajar com o namorado e faz questão de enfatizar que se casará com ele, na esperança de amenizar o choque naquele pai tão machista e tradicional.

Querido Pai,

Escrevo a bordo do Liberte, partindo para a Grécia. Espero que o Senhor se alegre e saiba que a primeira parada será em sua terra. Muito feliz ao lado de Yorg. Certo de o Senhor gostar dele, vamos casar em Atenas e voltar para o Brasil. Não tenha raiva de mim. Carrego vocês três no meu coração. Um abraço, desta filha e irmã que ama infinitamente, tão infinito como este oceano que nos rodeia. Guida.

Iludida por estar vivendo sua tão sonhada história de amor, a carta transborda felicidade, no entanto o pai ignora e diz que só tem uma filha, Eurídice. A reação do pai ao ler a carta revela que não aceitará a filha em casa, caso ela retorne. Momento em que o expectador inicia o processo de interrogações. O que pode

acontecer? Uma jovem grávida, expulsa de casa numa sociedade preconceituosa?

Querida Eurídice,

Estou feliz [...], mas as coisas não saíram como eu sonhara. Yorg é um canalha! Quantas mulheres haveria esperando por ele, desejando-o como um dia eu o desejei e quantos filhos teriam concebido, irmão do filho que eu espero e eu não quero. Não importa! Não vou gastar nem mais um segundo falando dele. Estou a caminho de casa. Não vejo a hora de te abraçar novamente.

Na segunda carta, o desmoronamento do castelo construído por Guida é narrado em *voice-over* enquanto ela desembarca do navio no Rio de Janeiro, sozinha e grávida. É o início da decisão tomada de esquecer o namorado, mas alimentado a ilusão de ser aceita pelo pai, o que não acontece.

Querida irmã,

Ontem nasceu o meu primeiro filho. Um bebê robusto de gengivas vermelhas. Ele chorava desesperadamente e eu também. A gente se olhou nos olhos até que eu não pude mais. Eu não podia ficar ali olhando para ele, eu não queria! Eu fui embora!

Enquanto o *voice-over* narra a carta na voz de Guida, as imagens da cidade são projetadas. Em seguida ela chega à casa sendo observada por Filó.

A terceira carta para Eurídice é narrada enquanto Guida entra em casa e tenta se acomodar cuidadosamente. As imagens são de uma mulher ainda sofrida com o trauma do parto. Na carta, ela comenta que está fazendo planos que a levarão ao encontro da irmã.

Tenho pensado tanto em você, fico imaginando sua vida em Viena, as aulas no conservatório, sua nova casa. Da janela ao lado do piano você vê a neve caindo enquanto toca. Desde que eu fui embora, tenho aprendido tantas coisas. Descobri o que é ser uma mulher sozinha neste mundo. Ontem foi um dia difícil, mas eu não quero falar sobre isso agora. **O que interessa é que os erros do passado ficaram para trás e eu comecei a traçar um novo caminho que vai me levar até você.** A gente é muito jovem Eurídice, temos uma vida inteira pela frente. P.S.: Mama, se a Senhora estiver lendo esta carta, por favor, mande-a para Viena. Eu entendo o papai não conseguir me perdoar, mas, por favor: não afastem Eurídice de mim. (grifos nossos).

Nessa mesma noite, Guida sai para se divertir, o leite vaza, ela retorna para a casa de Filó e amamenta a criança que Filó está cuidando. É nessa cena que começa a trajetória de Filó enquanto mentora.

Rio de Janeiro, 21 de junho de 1952

Minha Querida Irmã, te escrevo da casa de Filó, ela se tornou alguém importante em minha vida. É uma boa amiga que me faz companhia e me ajuda com o Chico. Eles são minha família hoje. Aqui há crianças todos os dias, as mulheres do bairro podem trabalhar graças à Filó, que cuida dos seus filhos. Eu tenho dois empregos: eu faço limpeza aos sábados e nos outros dias trabalho no estaleiro. Imagino que sua vida de pianista seja corrida, mas se puder mande umas linhas pra sua irmã que tanta falta sente de ti. Guida.

P.S.: Mamãe, se por acaso estiver abrindo minhas cartas para Eurídice, por favor as envie para Viena.

A imagem na tela mostra o que diz a carta. Guida mudou-se para a casa de Filó que a aconselha a esquecer a irmã e cuidar do filho que precisa mais dela. No entanto, ela insiste na ideia de ir a Viena com o filho encontrar a irmã. Porém há um impeditivo com o qual ela não contava. O menino não tem o nome do pai no registro de nascimento. Ademais, a exigência da presença

paterna na repartição pública é confirmada pelo atendente: sem ele não seria possível emitir o documento para a criança, portanto é isso que faz Guida desistir de ir a Viena. Ser mãe solteira é a impossibilidade de fazer o passaporte do filho.

Filó fica gravemente doente. Pela falta de uma saúde pública de qualidade na cidade, ambas decidem fazer o tratamento em casa. Guida mostra mais ainda sua força e coragem heroica na luta em defesa da vida daquele único ser que a acolheu. Cuida de Filó como quem cuida de uma mãe. Quando faltou dinheiro para uma dose maior do medicamento, aceitou a proposta do vendedor de ter relações sexuais em troca do remédio. Ela aceita! Mas demonstra asco durante o ato e solta um sonoro xingamento: “escroto!” Porém consegue o remédio necessário para a amiga. Nessa cena, percebe-se cumplicidade, sororidade e solidariedade, temas sociais que confirmam o objetivo do diretor.

Por um lado, Guida tem esse zelo excepcional por Filó, que foi fundamental em sua vida: procurar trabalho e se afastar dos homens foram conselhos úteis e necessários para a mudança desejada. Na fase terminal de Filó, o último conselho que dá a Guida é sobre o Chico: “cuida bem dele, Guida. Ele vai ser um homem bom”. Convém lembrar, e oxalá o público tenha lembrado, que, no início do filme, o avô profetizou que aquela criança, ainda na barriga da mãe, seria um bandido. Não é mencionado nada sobre o Chico adulto, porém fica subentendido que a neta de Guida que administra a escola é filha dele.

A imagem no cemitério mostra uma lápide com a data de 29/08/1958, dia do falecimento de Filó, mas o nome que consta é o de Guida. Conforme anuncia na última carta, a partir daquela data ela não existe mais, porém somente para a família Gusmão porque induz o espectador a inferir que se faz ainda mais forte.

Cara Eurídice, Cara d. Ana e Sr. Manoel, afinal tenho quase certeza de que estas cartas nunca saíram do Brasil. Vocês pelo menos as leem, ou as jogam direto no lixo? Essa é a última carta que eu lhe envio. A partir de hoje Ana Margarida Gusmão não existe mais. Espero que não importe o tempo que passa, essa carta chegue as suas mãos. Mãos que certamente estão ocupadas gravando discos, dando autógrafos e tocando em teatros lotados pelo mundo. Morro de medo de te esquecer. Por favor não se esqueça de mim. Da sua irmã que tanto te ama e te admira, Guida.

Na primeira cena, após a morte de Filó, Guida aparece assumindo a identidade da amiga. Feliz, olha o espaço a sua volta numa rápida alusão de que está fazendo planos.

A cena muda para a casa de Eurídice, e Guida não aparece mais. Porém é perceptível que conseguiu fazer uma transformação na sua vida: deu continuidade ao trabalho de Filó, reinventou o

empreendimento de cuidadora de crianças em casa para que as mães pudessem trabalhar, transformando-o em uma escola. Esse é o desfecho heroico de Guida. Conforme pontua Campbell (1997, p. 65), o herói é aquele que aprende. Guida aprendeu a ser forte, além disso, usou a criatividade como recurso transformador. A esse respeito ainda Campbell (1997, p. 195) pontua que

Não é a sociedade que deve orientar e salvar o herói criativo; deve ocorrer precisamente o contrário. Dessa maneira, todos compartilhamos da suprema provação — todos carregamos a cruz do redentor —, não nos momentos brilhantes das grandes vitórias da tribo, mas nos silêncios do nosso próprio desespero.

De mulher abandonada a empreendedora de sucesso, ela cumpre a promessa feita à irmã em uma das cartas de que iria consertar as coisas e fez. Sozinha, sem o apoio dos pais e sem marido, mas com a força do trabalho, consegue se reerguer.

Minha querida irmã, Você não sabe a falta que você me faz. Queria poder voltar no tempo, voltar para casa e te encontrar esperando por mim. Queria sentar ao lado do seu piano e te ouvir tocar. Queria que você tivesse orgulho de mim,

orgulho de ser minha irmã. Como eu tenho orgulho de ser sua irmã. Mas isto parece cada dia mais impossível. Cada dia sou menos Guida.

Ao ler essa carta, a câmera se aproxima do rosto de Eurídice que demonstra forte emoção, perceptível na voz trêmula. Vai ao endereço de onde partiram todas as cartas. Suspira aliviada quando a neta diz que a avó falava que era irmã da maior pianista do mundo. Parece que ao respirar profundamente fez sair o peso de mais de sessenta anos de busca pela irmã. Com dificuldade esboça um sorriso.

Me despeço Eurídice. Acho que sou uma iludida. E que preciso escrever para não te esquecer. Ou esquecer da pessoa que um dia eu fui. Eu sei que eu sou uma decepção para você, minha irmã. Eu sei! Mas eu vou consertar as coisas. Eu te prometo! Essa é a única coisa que me dá forças hoje: a certeza de que nós temos uma vida inteira pela frente, uma vida inteira juntas. Com amor, Guida.

Na última cena, o *voice-over* de Guida relata essa última carta enquanto Eurídice está sentada ao lado de uma cadeira vazia, para a qual ela olha fixamente como a fazer referência à presença imaterial de Guida.

Não se sabe quando tempo viveu, porém, na fala da neta que, a propósito, também se chama Guida, fica claro que viveu muito. Ademais, deixou um legado importante para os herdeiros, uma memória honrada para que a irmã possa se orgulhar e, sobretudo, uma lição para a sociedade do mundo real, ao menos para quem tem acesso ao filme.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme não dá ao público uma bela estória de amor entre irmãs com um final feliz, mas deixa uma reflexão acerca do comportamento humano. O espectador pode ficar decepcionado, intrigado e se inquietar com o desfecho, mas o clímax é pertinente ao gênero, de modo que o melodrama reflete problemas sociais reais, diferentemente de um conto de fadas.

Nesse caso específico de *A vida invisível* (2019), as irmãs foram separadas e o imaginário é o único elo que as mantém unidas. Uma tem necessidade de escrever cartas para não se esquecer da irmã. A outra toca piano para rememorar os bons momentos vividos ao lado de sua única amiga, confidente e cúmplice da juventude.

A narrativa reforça a invisibilidade da mulher solapada pelo homem hostil e dominador. É um convite à reflexão sobre a condição da mulher moderna ainda vinculada aos contornos

patriarcais e, sobretudo, que a mulher pode romper os grilhões do patriarcado para, enfim, chegar à emancipação.

Ao ler as cartas de Guida, Eurídice se dá conta de que a irmã, assim como ela, nunca desistiu da busca. Ambas lutaram insistentemente para se reencontrarem, mas o destino, consubstanciado na maldade humana personificada no pai e no esposo, não permitiu. Ademais, a resignação da mãe contribui demasiadamente, pois o silêncio como resposta ou o “não sei” potencializam a fala de Guida: “minha mãe é a sombra do meu pai”. Assim sendo, de nada adiantaria buscar o apoio da mãe.

A memória foi constituída pelas informações das cartas, fatos, evidências e vestígios das ações de Guida. Tudo está ali clarificando a mente de Eurídice. Percebe-se a satisfação no semblante, as palavras são dispensadas. De posse do endereço de onde partiram todas as cartas, a senhora vestida de seus mais de oitenta anos, lá encontra a irmã, na figura da neta. Abraça-a longamente, de modo que a imagem, o tempo e o movimento se misturam na visão do espectador e na mente senil de Eurídice.

A felicidade da protagonista possui duas vertentes: encontrar a irmã e estudar música em Viena. Com a suposta morte de Guida, estudar música perdeu o sentido para ela. Queimar o piano simboliza o apagamento da esperança de rever a irmã. Por outro lado, Guida desiste de escrever à irmã, uma vez que nunca recebe resposta, mas em uma das cartas ela faz um apelo dramático “Por favor, não se esqueça de mim”.

As cartas possuem uma função importante, de modo que reconstituem o tempo e os acontecimentos. Por fim, o clímax é representado na expressão facial de Eurídice em forma de epifania ao receber as cartas e saber, através delas, que Guida sempre a procurou, não desistiu da irmã. Os olhos de Eurídice brilham ao saber que o amor entre elas é mútuo e verdadeiro.

Nota-se, no filme, a estrutura da sociedade brasileira dos anos 50 limitada ao paradigma patriarcal, o qual apresenta os dilemas domésticos representativos do cotidiano em que pais e maridos são figuras extremamente dominadoras e manipuladoras. Seu Manoel expulsa a filha de casa por estar grávida e sem marido. Ao mesmo tempo em que mente ao afirmar que Eurídice está na Europa, no cemitério, confessa que sentia vergonha da filha. O marido de Eurídice, por sua vez, tem ciúmes de Guida. Isso é revelado nas suas falas: “pensa o dia inteiro numa mulher que morreu. Tua irmã morreu, Dicina!”. Ademais compactua com o sogro ao silenciar a verdade e ocultar as cartas destinadas à esposa.

Basta ver que, somente depois de enterrar seus dominadores e, por fim, encontrar as cartas desviadas, Eurídice encontra paz e a vida se resume à memória da irmã, mas o desfecho feliz só vem quando está na casa dos oitenta anos. O arquétipo da boa esposa tem um custo elevado no sentido de afetar a saúde psicológica com desdobramentos na saúde física. Ademais, a ação do tempo é morosa.

Em Guida, o desenrolar da trama ocorre em tempo mais célere. Ela sabe que não tem homem para apoiá-la e nem precisa tê-lo. Vai ao fundo do poço como qualquer mulher grávida e abandonada do mundo real, mas, como uma fênix, renasce, corajosa, sem medo do trabalho. A propósito, é única num tipo de trabalho feito por homens; luta incansavelmente por si, pelo filho e por Filó.

O arquétipo da heroína em Guida leva o espectador a refletir sobre a importância de saber levantar depois da queda, ao passo que corrobora o pensamento de Campbell (1997) quando ele diz que o herói criativo salva e orienta a sociedade. Essa prerrogativa vale, de modo especial, para as mulheres que lutam para livrar-se do jugo patriarcal, de relações tóxicas e encorajam outras mulheres a fazer o mesmo em prol de uma sociedade mais organizada e menos injusta.

REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, Karim. Fiz as pazes com a ideia de contar uma história. Entrevista concedida a Amanda Massuela em 21/11/2019. *Revista Cult*, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Trad.: Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Pensamento, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad.: Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivros, 2005.

MCKEE, Robert. 2013. *STORY: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Trad.: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FILMOGRAFIA

AVIDA INVISÍVEL. Direção de Karim Aïnouz. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019 (2h20). Disponível em: Globoplay. Último acesso em: 07/06/2021.

APROXIMAÇÕES ENTRE REPERTÓRIO E ARGUMENTAÇÃO NO TEXTO FICCIONAL

Uma proposta de ensino
com base na obra *Pântano de Sangue*

Maria Dayane da Costa Coelho¹

Shirlei Marly Alves²

RESUMO

Apresenta-se uma análise dos elementos que compõem o repertório na obra *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira, estabelecendo aproximações com a argumentação. Além disso, propõe-se a desenvolver uma proposta de ensino voltada para os anos finais do ensino fundamental em que os alunos possam refletir sobre as questões abordadas na obra, identificando argumentos ao longo da narrativa, de modo a ampliar a compreensão sobre o processo argumentativo. Dessa forma, descrevem-se três subcategorias dentro do repertório: a norma, a tradição literária e o contexto histórico-social. A análise permitiu constatar a afirmação iseriana de que a ficção comunica algo sobre a realidade. Já

1 Mestranda em Letras (UESPI). Professora de Língua Portuguesa na rede municipal de ensino de Cantanhede - MA. CL: <http://lattes.cnpq.br/0832169541018408>.

2 Doutora em Linguística (UFPE). Professora do curso de Letras/Português (UESPI). Coordenadora do ProfLetras e do programa Residência Pedagógica. CV: <http://lattes.cnpq.br/7828918779492971>.

a argumentação se dá à medida que os elementos do repertório são utilizados para promover uma interação entre leitor e obra, de modo a reforçar valores, apresentar informações e conduzir o leitor a reflexões.

Palavras-chave: Literatura. Repertório. Argumentação. Ensino.

ABSTRACT

An analysis of the elements which constitute the repertoire in the literary work *Pântano de Sangue* by Pedro Bandeira is presented, establishing approaches with the argumentation. In addition, this article aims to develop a teaching proposal to the final years of the Elementary School, in which the students could think about the issues discussed in the work, identifying arguments throughout the narrative, in order to broaden the understanding about the argumentative process. Thereby, three subcategories are described inside this repertoire: the norm, the literary tradition and the social-historical context. The analysis has allowed to verify the Iserian statement which says that fiction communicates something about reality. The argumentation, on the other hand, develops as the elements of the repertoire are employed to facilitate an interaction between reader and literary work, in order to reinforce values, present informations and lead the reader to reflexion.

Keywords: Literature. Repertoire. Argumentation. Teaching.

1 INTRODUÇÃO

Quando Alice, famosa personagem de Lewis Carroll, cai em uma toca de coelho, começa a adentrar um mundo que, apesar de possuir semelhanças com o mundo real, é caracterizado pela presença de personagens e situações que rompem com a lógica humana. Esse “país das maravilhas”, onde tudo acontece, pode ser comparado ao texto literário porque este também ressignifica o

real pela ficção, sendo o leitor equiparado a Alice, pois, imergindo no mundo fantástico (literário), de início se vê perdido, mas aos poucos vai percebendo semelhanças, contextualizando e explorando caminhos, até se encontrar.

Tal percepção do literário como uma realidade transfigurada pode ser encontrada desde o conceito mimético aristotélico, que, por exemplo, entende o poeta como imitador e a tragédia, gênero altamente valorizado por Aristóteles, como uma imitação de valores e ações. Nessa mesma esteira, Cândido *et al.* (2009) afirmam que o mundo fictício da obra literária reflete momentos selecionados da realidade exterior à obra, tornando-se representativo para algo além dele.

Tendo em vista essa relação, optou-se por fazer o estudo de uma obra pertencente ao gênero policial, entendendo que ficção e realidade são bem marcadas nesse tipo de narrativa. Analisaram-se os elementos que compõem o repertório na obra *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira, estabelecendo aproximações com a argumentação. A partir dessa análise, desenvolveu-se uma proposta de ensino voltada para os anos finais do ensino fundamental em que os alunos possam refletir sobre as questões abordadas na obra, captando argumentos, o que lhes possibilita ampliar a compreensão do processo argumentativo.

A experiência como professora nos anos finais do ensino fundamental permitiu constatar dois aspectos que justificam a realização desta análise: o espaço reduzido dedicado ao trabalho

com a literatura e a dificuldade dos alunos em se expressar por meio de textos do tipo argumentativo. Aliando-se a isso, os elementos que são próprios do gênero contribuem para captar a atenção do leitor, fator importante tendo em vista o público-alvo da proposta. Nesse sentido, a pesquisa se faz relevante socialmente, tendo em vista que, pela análise do texto ficcional e apresentação de uma proposta de ensino, subsidiará o trabalho do professor de português, especialmente aqueles da realidade em que esta autora faz parte. Além disso, destaca-se o fato de a pesquisa basear-se em um ponto de vista pouco explorado, uma vez que alia o repertório do texto ficcional e a tipologia argumentativa.

Para a análise da obra literária, fez-se uma abordagem qualitativa, valendo-se da descrição. Com relação à proposta de ensino, optou-se por adotar metodologias variadas em cada etapa, como a Aprendizagem Baseada em Problemas (ABP) e o *brainstorm*. Inicialmente, apresentam-se, de modo breve, características importantes do repertório com base no que postula Iser (1996) e discute-se a argumentação no contexto literário, tendo em vista o que colocam Amossy (2016) e Piris (2015). Por fim, é apresentada uma proposta de ensino a partir da obra de Pedro Bandeira e tecidas algumas considerações finais.

2 NA FICÇÃO: O REPERTÓRIO E A ARGUMENTAÇÃO

Ao analisar o texto ficcional, Iser (1996) é categórico ao denominar o texto literário como fictício, dessa maneira, a ficção não seria um polo oposto à realidade, tendo em vista que comunica algo sobre ela ao passo que necessita de elementos provenientes do real. Não é à toa que o modelo histórico-funcional do texto proposto pelo autor considera as relações texto e realidade, texto e leitor.

Para que haja uma convergência entre leitor e texto, Iser (1996) aponta que o texto ficcional deve englobar elementos que permitam a construção de uma situação. De forma ilustrativa, o autor faz uma comparação com os atos de fala, de Austin. Baseado nisso, Iser (1996) ressalta que o paradigma do ato da fala está centrado na enunciação performativa, visto que efetivam uma ação. Nesse sentido, para que uma ação provocada pela fala tenha êxito, precisam ser cumpridas algumas condições, tais como: a enunciação do falante se referir a uma convenção; que seu uso seja apropriado à situação, sendo orientado por procedimentos aceitos; que os participantes da ação verbal se adequem à situação em que se cumpre a ação. Sob formas performativas há três atos de fala: locucionário, ilocucionário e perlocucionário. O autor considera fundamental para a pragmática textual os dois últimos.

Nesse sentido, explica que tais atos não são simplesmente frases, uma vez que sempre dependem de um contexto, sendo,

portanto, situados. De igual forma, o texto ficcional sempre ultrapassará o escrito, mantendo relações com aquilo que Iser (1996) chama de realidades extratextuais. Dessa maneira, a convergência (leitor-texto) ocorrerá quando essa realidade for dada previamente, culminando no entendimento daquilo que é comunicado pelo texto ficcional. Isso significa que “o texto ficcional deve apresentar ‘convenções’ e ‘procedimentos’, pois não se pode se realizar por meio de convenções estabilizadas e procedimentos usuais.” (ISER, 1996, p. 129).

Fechando o paralelismo, as convenções dos atos de fala equivaleriam, para Iser, ao repertório, os procedimentos às estratégias e a participação do leitor seria entendida como a realização. Nesse sentido, concordando com o entendimento de que o texto informa ao leitor, de algum modo, aquilo de que ele necessita para formular um contexto, é que se considera, nesta análise, o componente repertório.

Com base na perspectiva iseriana, o repertório está intimamente ligado àquilo que é familiar para o leitor. A partir disso, tem-se a convergência de aspectos que constituem uma situação da qual emerge o texto e que propiciam ao leitor a realização de correlações, elaborações e rearranjos. Borba (2007) explica que a obra em “repertório” incorpora regras, convenções e valores do sistema, sem referendá-los ou rejeitá-los, como normalmente acontece na sociedade. É importante ressaltar o caráter flutuante do repertório, tendo em vista que pode haver variação no modo como tais aspectos aparecem no texto.

Santos (2020) destaca que o leitor real só conseguirá se pôr em implicitude se do seu conhecimento prévio o texto partir, de modo a impulsioná-lo a atingir o que ainda não sabe. Sob esse ponto de vista, não seria adequado entender, por exemplo, o repertório como um simples reproduzir da realidade, uma vez que, segundo Iser (1996), os elementos do repertório oferecem o pano de fundo de que se originaram, não sendo plenamente idênticos nem a sua origem nem ao seu uso. O referido autor compreende como elementos do repertório as normas sociais, o contexto sociocultural e histórico e as convenções da literatura do passado (tradição literária), sendo, portanto, esses os aspectos analisados na obra *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira.

No que diz respeito à argumentação, comumente é relacionada ao convencimento de alguém acerca de uma tese. Koch (2011) entende a argumentação como um ato de persuasão, no entanto, ressalta que a interação social por intermédio da língua é caracterizada pela argumentatividade, sendo o ato de argumentar, no sentido de orientar o discurso a determinadas conclusões, um ato linguístico fundamental.

No campo literário, tem-se uma nova perspectiva sobre o assunto, sendo que autores como Amossy (2016) e Piris (2015) concordam que a argumentação se dá não no sentido de conseguir adesão, pois sua finalidade principal nos gêneros ficcionais não é o convencimento. Conforme aponta Piris (2015, p. 195), a argumentação, levando em consideração o texto ficcional, “é produzida graças também à forte recorrência aos efeitos de sentidos

de real [...] os quais produzem efeitos de evidência ideológica, de modo que interpelam o sujeito-leitor a um retorno ilusório ao mundo empírico [...]”. Desse modo, assume-se o entendimento de que se o repertório é construído a partir da realidade, pressupõe-se, então, a existência de um leitor que já tem um conhecimento prévio e que poderá identificar assuntos e características ao longo da leitura, fazendo a ligação com o contexto real.

Nesse sentido, a argumentação se daria pela interação entre o leitor (o qual já possui informações) e a obra, que possui elementos selecionados para que as construções e as reelaborações sejam realizadas. Pode-se afirmar que esse é um movimento não linear, dependente das escolhas do autor, que situam a obra em determinados contextos e, também, das escolhas do leitor ao apreender ou reformular os espaços abertos ao longo da narrativa. É importante ressaltar que nem sempre o contexto criado pelo repertório será completo ao leitor, que pode não conseguir fazer a correlação se alguns desses elementos não lhes for familiar, mas entende-se que isso faz parte do processo de transfiguração do repertório quando assumido na ficcionalidade, o que impele o leitor a imaginar e completar os vazios e as sugestões da narrativa.

3 METÓDO DA PESQUISA

A pesquisa tem como objeto de análise a obra *Pântano de sangue*, de Pedro Bandeira. A escolha se deu baseada nos seguintes

critérios: ser caracterizada como literatura policial; ser uma obra voltada ao contexto infanto-juvenil, tendo em vista sua possível utilização nos anos finais do ensino fundamental; ter sido produzida por escritor contemporâneo. Dessa forma, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, que conforme Sodri (2013), emprega técnicas interpretativas para análise e compreensão de seu objeto de estudo.

Tendo em vista que se propõe a analisar aspectos de uma categoria, em específico, a pesquisa se vale da descrição, pois segundo explicita Gil (2002), tem seu foco voltado para as características daquilo que será analisado. A categoria foi definida a partir do que postula Iser (1996) para a composição do texto ficcional, que possui, originariamente, três partes: repertório, estratégias e realização. Optou-se pela primeira por entender que se refere ao aspecto mais material do texto literário. A partir disso, consideram-se três subcategorias dentro do repertório: a norma, a tradição literária e o contexto histórico-social.

Previamente, foi realizada uma leitura integral da obra com o objetivo de captar a (s) temática (s) abordada (s). Apesar da pesquisa não ter a pretensão de se configurar como uma crítica literária, avaliou-se que alguns recursos derivados da técnica “leitura cerrada” seriam apropriados para a análise. Conforme explicita Durão (2020, p. 38) trata-se de uma técnica que dispensa uma “atenção extrema aos potenciais de significação do texto em todas as suas dimensões”. Sendo assim, implica em uma

proximidade com o texto, permitindo captar detalhes e relacioná-los com aquilo que seria o sentido geral.

Sendo assim, optou-se por fazer uma segunda leitura, de natureza mais analítica, e a partir disso, foram destacados trechos específicos e, em seguida, associado o seu conteúdo às subcategorias já antes definidas. Esse destaque corresponde à fase 1 da leitura cerrada. Posto isso, os dados recolhidos foram interpretados, procurando explicitar a relação entre a disposição dessas informações ao longo da obra e a construção do repertório, assim como a descoberta e o entendimento desse aspecto contribuem para a interpretação do leitor. Essa articulação do imaginado com o texto equivale à fase 3 da leitura cerrada.

Após a análise, foi elaborada uma proposta de ensino, voltada para alunos dos anos finais (6º ao 9º) do ensino fundamental, nível em que esta autora atua como professora de língua portuguesa. Desse modo, foram estruturadas quatro etapas com aplicabilidade possível no período de quatro semanas. É importante frisar que não se trata de uma sequência didática propriamente dita, tendo em vista que as etapas ficam abertas para que o professor ajuste a quantidade de aulas conforme sua necessidade. Optou-se por diversificar as metodologias em cada etapa, uma vez que os objetivos de cada uma são diferentes, a intenção, portanto, é que o aluno vá construindo uma reflexão crítica da obra até formular seus próprios argumentos.

4 ANÁLISE

Pântano de Sangue é uma narrativa policial juvenil lançada em 1987 por Pedro Bandeira. A história tem como pano de fundo o Pantanal e aborda importantes questões sociais, como o tráfico de animais e a devastação ambiental, à medida que um grupo de adolescentes, denominado *Os Karas*, investiga a morte de um professor de matemática da escola onde estudam. A obra conta com muitos elementos de ação, suspense e, até mesmo, romance.

Importa lembrar que esse é o segundo livro da coleção *Os Karas*. Dessa maneira, as desventuras desse grupo secreto iniciaram-se na obra *A droga da obediência*³. Percebe-se que uma das características marcantes da escrita de Pedro Bandeira nessa coleção é a crítica social, sendo que o autor insere adolescentes em contextos adultos para que possam lidar com densos problemas sociais que são, inclusive, facilmente observados na realidade brasileira.

4.1 As normas sociais

Uma norma pode ser entendida como um padrão que se torna recorrente em uma sociedade que o compreende como

3 A obra foi lançada em 1984. Conforme sintetiza Bandeira (1992), em um clima de muito mistério e suspense, cinco estudantes — os Karas — enfrentam uma macabra trama internacional: o sinistro Doutor Q.I. pretende subjugar a humanidade aos seus desígnios através de uma perigosa droga que está sendo testada em alunos dos melhores colégios de São Paulo.

necessário para manutenção da ordem. Para Vieira e Costa (2016), a norma social estabelece orientações quanto ao modo como devem ser constituídas as relações entre os indivíduos, dessa forma, as normas sociais expressam quais os comportamentos corretos e incorretos. Além disso, os autores atentam que a norma social pressupõe, necessariamente, uma sanção caso seja violada.

Desde a obra antecessora, *A droga da obediência*, o perfil dos adolescentes protagonistas já podia ser observado. Miguel é caracterizado como o líder do grupo, tendo, portanto, características valorizadas como proatividade, tomada de decisão e racionalidade. Chumbinho representa a curiosidade, esperteza e valentia. Magri é apresentada como esperança do Brasil nos jogos olímpicos, relaciona-se, portanto, à esportividade, doçura e valentia. Crânio é a figura mais introspectiva do grupo, faz alusão à importância de estudar e à valorização da amizade. Já Calu traz consigo o universo artístico, representa o bom-humor e a extroversão. Percebe-se que se trata de um grupo heterogêneo e que cada componente carrega consigo valores muito bem vistos na sociedade, que são repassados tanto pela família, quanto pela escola. Ao longo da obra em análise, percebe-se que a distinção entre “certo” e “errado” é bem marcada pelo embate de grupos opostos: Os Karas e os traficantes que atuam no Pantanal.

No início da narrativa, ao introduzir o crime que desencadeia a história, o autor escreve: “Tinha sido um professor. Um ser humano. Dos melhores.” (BANDEIRA, p. 7, 2014). Ao destacar

a profissão, ao mesmo tempo em que situa a vítima para o leitor, usa-se do substantivo como uma qualidade que mais tarde é reforçada pela decisão de investigar o crime por parte dos alunos, ou seja, “professor” vira sinônimo de profissionalismo, dedicação a seu público... O mesmo se aplica ao termo “humano” que, na verdade, faz referência à humanidade observada no personagem. Além disso, a própria pontuação é utilizada para dar evidência às qualidades da vítima.

Ao introduzir o detetive Andrade, outro importante personagem, destaca-se o fato dele ser um “amigo dedicado, persistente, sempre suando quando tinha sobre os ombros algum problema...” (BANDEIRA, p. 9, 2014). Na história, apesar de Andrade ser um policial do estado de São Paulo, acaba por pedir licença para investigar o desaparecimento de Crânio no Pantanal. Percebe-se que há por trás das ações desse personagem uma consideração pelo grupo de adolescentes que beira, em alguns momentos, ao paternal: ““Só mesmo estes meus queridos garotos!” — pensou Andrade, orgulhoso como um pai.” (BANDEIRA, p. 188, 2014). De certa forma, isso induz a pensar acerca do papel das autoridades policiais que seria, justamente, proteger as pessoas e aqueles mais vulneráveis, isso fica perceptível quando o detetive recusa em um primeiro momento a ida dos garotos ao Pantanal.

Além do exposto, na figura de Andrade pode ser captada a honestidade que uma autoridade policial deveria ter, conforme os valores sociais, tendo em vista que é um funcionário que não se

deixa corromper pelas situações, assumindo uma postura ética, como é exposto na seguinte passagem: “Andrade é o tipo de sujeito que acredita nas providências oficiais.” (BANDEIRA, p.98, 2014). Mesmo quando ele é obrigado a se desviar dos meios oficiais, seja investigando um crime fora de sua alçada ou inventando uma excursão como pretexto para a ida de seus amigos à viagem, tais atitudes são justificáveis no contexto da narrativa e do ponto de vista social, porque a finalidade é vista como nobre.

Se por um lado, observa-se na obra algumas normas sociais, por outro tem-se o avesso delas, aqueles comportamentos reproduzidos pelos personagens antagonistas. Nesse sentido, destaca-se o “Ente”, vilão da narrativa, que é descrito como “uma espécie de tesoureiro do crime organizado [...] alguém poderoso e influente no Pantanal. Alguém acima de qualquer suspeita.” (BANDEIRA, p.26, 2014). É interessante como o autor fez a condução desse personagem, uma vez que a imagem do vilão fica escondida ao longo de toda a história, no entanto, é possível perceber sua influência nas ações dos personagens secundários, que agiam conforme as instruções do Ente. Ao longo da narrativa, vai ficando mais fácil perceber que ele é, na verdade, Matilde, tia do Crânio. Até então, tida como uma senhorinha generosa com a população, rica e com algumas extravagâncias, como evidenciam os trechos: “Acha estranho que eu também chame sua tia Matilde de tia? Ela também é tia de todo o Pantanal. Uma tia muito querida [...]” (BANDEIRA, p. 36, 2014); “Ah, a velha tia Matilde estava

chegando naquele avião rosa-choque [...]” (BANDEIRA, p. 39, 2014); “[...] a fortuna de tia Matilde era suficiente para manter o avião sempre novo.” (BANDEIRA, p. 43, 2014).

Desse modo, na condução peculiar da narrativa, infere-se que muitas normas são violadas por pessoas que, devido ao seu poder econômico e influência social, adquirem um *status* de invisibilidade, escapando, em boa parte das vezes, das sanções sociais ou jurídicas. Abre também espaço para que o leitor reflita como aqueles que não dispõem desse “privilegio” acabam servindo como massa de manobra do crime organizado.

Por fim, outras quebras podem ser observadas nas ações do grupo criminoso, como o cemitério de jacarés encontrado por Crânio e pelo índio Robson, a chacina de corpos humanos no mesmo cenário, que conforme a narrativa balançavam ao vento “pendurados no alto das árvores” (BANDEIRA, p. 65, 2014). Aliado a isso, há o tráfico de drogas, o rapto e assassinato de pessoas que, porventura, descubrem o esquema e são submetidas a um “tratamento”, que consiste em “injetar cocaína e heroína à força, até você esquecer seu próprio nome e desejar a morte [...]” (BANDEIRA, p. 73, 2014).

4.2 Contexto sociocultural e histórico

A obra em análise foi publicada em 1987, um ano antes da promulgação da Constituição Federal. No contexto da década

de 1980, a pauta ambiental ganhou destaque, principalmente no que se refere à consciência e preservação ambiental. Pott e Estrela (2017) apontam que, especificamente no ano de 1987, foi publicado o relatório “Nosso futuro comum”, determinando a necessidade de se estabelecer uma nova forma de relação com o meio ambiente, aparecendo pela primeira vez a expressão “desenvolvimento sustentável”.

Tal preocupação é um aspecto aparente na história à medida que se percebe a ênfase na questão da exploração indiscriminada de recursos do Pantanal e seus impactos para o ecossistema local. É construído, ao longo da narrativa, um discurso com viés conscientizador, de modo que o leitor infira a necessidade de preservação do meio-ambiente. Nesse sentido, apesar dessa intencionalidade ser observada na fala de outros personagens, é na figura do Senador que ela se mostra com mais veemência. A título de exemplificação, destaca-se as seguintes falas do personagem: “Olhe para baixo, Crânio. Veja o paraíso [...]. Mas se você olhar direito é capaz de chorar. A estupidez, a miséria e a ganância estão acabando com o Pantanal.” (BANDEIRA, p. 45, 2014); “[...] O nosso sistema exige que um lavrador produza muito, cada vez mais, sem preservar a natureza.”; “[...] A derrubada e a queimada das árvores para criar pastagens vão levar o Pantanal à extinção em algumas décadas [...]”. (BANDEIRA, p. 49, 2014).

Pelo exposto, percebe-se que, além do enigmatismo de algumas condutas que levam a questionar se o Senador é o vilão,

a função do personagem é expor os problemas vivenciados pelo Pantanal, ao passo que fornece motivos para o leitor compreender por que a preservação é importante, dando espaço, inclusive, para que o leitor reflita sobre o desenvolvimento sustentável (tópico emergente à época do lançamento da obra).

Destaca-se também, o fato de que, logo nas cenas iniciais, ao ser questionado por Crânio se era realmente um Senador, o personagem explica o título que carrega dizendo que lhe foi atribuído como demonstração de respeito pelos moradores. Aqui, percebe-se que a atribuição de nomenclaturas (assim como o que aconteceu com Matilde) a figuras com poder econômico e status social, também demonstra a subordinação de um povo que acaba por subjazer diante daqueles que se destacam na sociedade, tanto que o jeito servil de personagens secundárias ao interagir com o Senador é captado em alguns trechos: “Com licença, Senador – gaguejou o tenente” (BANDEIRA, p. 38, 2014) e justificado em outros: “Em pouco mais de uma hora, o Senador seria capaz de descobrir qualquer coisa e mandar quem quisesse para o lugar que bem entendesse.”. (BANDEIRA, p. 44, 2014).

Atrelado à questão ambiental, também é abordado na obra o processo de “embranquecimento” do índio, o que pode levantar debates sobre a perda de terras indígenas para a agricultura e a corrupção que acaba atingindo o próprio povo nativo. Nesse sentido, do ponto de vista sociocultural, a narrativa sugere ao leitor que a preservação de um ambiente se relaciona a fatores

culturais e identitários. Na história, o grande representante dessa problemática é o índio Robson, que é apresentado como um homem de “porte altivo e um físico de dar inveja a qualquer atleta” (BANDEIRA, p. 56, 2014), em contrapartida, tanto a forma como se arrumava: “Cabelos penteados e fixados à força de gomalina, óculos escuros e uma camiseta nova, onde se lia o nome de uma universidade americana.” (BANDEIRA, p. 56, 2014), quanto os acessórios que carregava: “Pendurado na cintura, um radinho a pilha berrava um rock de sucesso, quase impedindo a conversação.” (BANDEIRA, p. 56, 2014), fizeram com que Crânio, a princípio, duvidasse de que se tratava de um indígena.

A incorporação de um nome “branco”, assim como de elementos que não são próprios da cultura indígena, evidenciam ao leitor que há um apagamento, cada vez mais frequente, da identidade do índio, ao ponto de Robson evidenciar que os contrabandistas “faziam de cada índio miserável do Pantanal um assassino de jacarés. Um destruidor do próprio meio, cuja destruição o tornara miserável.” (BANDEIRA, p. 58, 2014). No entanto, próximo do fim da narrativa, o índio Robson assume seu verdadeiro nome, “Araguaçu”, o que sugere que houve um reencontro do personagem com suas origens e que ainda é possível haver um resgate cultural com a diminuição da interferência branca nos espaços indígenas, o que faz com que o leitor esbarre novamente no aspecto da preservação ambiental.

4.3 A tradição literária

Neste tópico, a tradição literária é interpretada à luz do que aborda Iser (1996), referindo-se, portanto, às convenções da literatura do passado. Nesse sentido, é necessário que se tome por base o cânone da literatura policial para que possam ser vislumbrados quais aspectos foram incorporados ou rompidos na obra de Bandeira. Nessa perspectiva, Todorov (1971) considera o romance de enigma como o romance policial clássico. Neste, destaca-se Edgar Allan Poe como precursor, dessa forma, Boileau e Narcejac (1991) afirmam que o romance policial é um gênero com traços tão marcados que apenas desenvolveu virtualidades que já eram de sua natureza, não tendo evoluções significativas desde Poe. Sendo assim, os autores destacam três elementos essenciais ao romance policial: a vítima, o criminoso e o detetive.

Em *Pântano de sangue*, percebe-se a manutenção desses três elementos: o professor de matemática como a vítima, o Ente (Tia Matilde) como o criminoso, os Karas e Andrade como detetives. Além disso, Todorov (1971) chama a atenção para o fato de que o romance de enigma contém duas histórias: a do crime e a da investigação. O autor explica que a primeira conta o que de fato aconteceu, já a segunda explica como o leitor/narrador tomou conhecimentos dos fatos. As duas podem ser percebidas na obra em análise, a morte do professor de matemática, por exemplo, apesar de constituir a primeira cena da história, não é explicada,

permanecendo oculta e sendo desvendada no decorrer das ações, o que constitui a segunda história.

No entanto, mesmo seguindo um padrão de personagens estabelecido desde Poe, podem ser observadas algumas transgressões, como a quebra da “imunidade do detetive” (TODOROV, 1971), uma vez que na história, os detetives passam por situações instáveis e perigosas. O próprio Crânio (um dos personagens focais) tem seu desaparecimento revelado logo no início da narrativa. Após a inserção dos outros Karas e de Andrade no cenário pantaneiro, alguns deles também acabam sendo capturados, como evidenciam os seguintes trechos: “Sob a mira dos fuzis, Andrade, Magri e Chumbinho foram obrigados a entrar em um jipe descoberto.” (BANDEIRA, p. 105, 2014); “Os homens que levaram Calu até o casarão não agiam com brutalidade, mas também não admitiam diálogo.” (BANDEIRA, p. 108, 2014). Essa vulnerabilidade fica subentendida também em Miguel, enquanto fazia as investigações na cidade, já que durante a maior parte da narrativa paira uma dúvida sobre a figura do Senador, que o acompanha ao longo das investigações: “Não há nada que possamos fazer agora. Miguel está nas mãos do maldito Ente!” (BANDEIRA, p. 161, 2014).

Também podem ser percebidos os jogos intertextuais, outro aspecto que, segundo Reimão (1983), permanecerá no romance policial de Poe e, de modo geral, tem alta presença no gênero policial. Nesse sentido, tais jogos são encontrados na obra em

análise pela repetição dos personagens protagonistas, que vieram do livro antecessor “A Droga da Obediência”, e pela retomada do cenário principal em que se passou a primeira história. Sendo assim, a intertextualidade pode ser observada em trechos como: “Naquela manhã de junho, as aulas do Colégio Elite começavam de modo trágico demais.” (BANDEIRA, p. 7, 2014); “[perigo] Como aquele que os cinco adolescentes haviam enfrentado na luta contra o sinistro Doutor Q.I. e sua Droga da Obediência.” (BANDEIRA, p. 8, 2014).

Apesar de manter muitas características do romance policial clássico, observa-se uma aproximação da obra com o que Todorov (2006) chama de romance de suspense, isso porque mistura elementos do romance de enigma com os do romance negro. A caracterização do detetive, por exemplo, foge ao padrão clássico, não há um único personagem que concentra distinção e racionalidade, as habilidades se espalham entre os cinco adolescentes e são usadas de modo complementar. Andrade, inclusive, não atende ao ideal policial, sendo constantemente ressaltado pelo narrador o fato de ser gordo, careca e suar feito um porco.

Outro ponto que aproxima a narrativa do romance negro é a forma crua como algumas cenas são apresentadas, evidenciando detalhes chocantes ao leitor, como quando Crânio percebe que um bebê morto fora utilizado como esconderijo de drogas: “Apesar de todo o calor do centro-oeste, o bebê estava gelado. — Meu

Deus! O bebê está...” (BANDEIRA, p. 33, 2014), ou quando se descreve o corpo do piloto achado no rio: “Foi encontrado numa canoa, com uma bala nas costas e a mão mutilada pelas piranhas...” (BANDEIRA, p. 20, 2014).

Enfim, a narrativa demonstra em suas cenas finais que o “efeito único”, descrito por Poe, que seria o explicitar da verdade, não é atendido plenamente, pelo menos não da maneira convencional. Primeiro porque o jogo racional e metódico, típico do detetive clássico, é rompido à medida que ocorrem deduções erradas até chegar, finalmente, à revelação do criminoso. Segundo está o fato de a verdade não ter sido desvendada por completo pelos detetives, nessa esteira, um dos mistérios é revelado pelo narrador ao fim da história ao relatar que um macaco estava de posse dos *slides* perdidos pelo professor e não Tia Matilde, como acreditaram. Além disso, apesar de ficar subentendido que Matilde morre ao cair no oceano, o criminoso não recebeu uma sanção, propriamente dita, uma vez que conseguiu escapar, ao passo que os detetives não obtiveram nenhum crédito por desvendar o mistério, ficando ocultas suas ações, assim como no livro antecessor.

4.4 O lugar da argumentação

Conforme foi explicitado, o repertório é construído para que se forme uma situação em torno do texto, estabelecendo uma relação de identificação do leitor com a obra. Nesse sentido,

pode-se afirmar que os elementos que foram analisados foram escolhidos e dispostos na composição da narrativa porque o autor tem um objetivo que precisa ser alcançado. Na nota autoral após a história, Bandeira (2014) enfatiza que o importante não é gostar ou concordar com o que escreve, e sim pensar no assunto.

Dessa maneira, conclui-se que o objetivo primário é fazer com que o adolescente reflita sobre as questões sociais abordadas. Nessa perspectiva, busca-se apoio em Amossy (2016) quando explica que a argumentação em situação de ficção não parte de conseguir uma decisão imediata, pode, ao contrário, destacar uma questão sem propor uma solução unilateral, sendo assim, a autora explica que utilizada no texto de ficção, a argumentação permite que ele desenvolva estratégias de adesão que vão desde o reforço de valores vigentes até sua problematização.

É exatamente isso o que se constata no texto pela análise de seu repertório. O primeiro, e talvez, mais evidente recurso argumentativo é usar adolescentes para dialogar com adolescentes, tendo em vista que promove um reconhecimento imediato do público-alvo. Arelado a isso está a heterogeneidade que compõe o grupo e que faz com que o leitor resgate as características dos personagens principais do seu próprio contexto escolar. Outra estratégia é a inserção dos adolescentes em um contexto totalmente adulto, em que destrinçam os problemas a partir das habilidades que lhes são próprias. Posto isto, o autor não faz uma narrativa óbvia, ao contrário disso, usa muitas cenas de violência

e uma linguagem crua, objetiva, o que contribui para que o leitor assuma a posição de que pode pensar e agir sobre situações que, tipicamente, são resolvidas por adultos.

O “reforço de valor”, mencionado por Amossy (2016), pode ser constatado no elemento “normas sociais”, quando ao longo da narrativa, são reafirmadas ações que remetem à persistência, honestidade, inconformismo e à amizade, por exemplo. A partir disso, o convencimento do leitor a assimilá-los se dá pela estruturação da ideia de que se a pessoa possui e desenvolve uma personalidade parecida com a dos protagonistas, ela também será capaz de ter credibilidade perante os outros de seu círculo social, podendo ter um papel ativo no mundo, mudando-o para melhor.

Para conseguir a reflexão por parte do leitor, é necessário muni-lo de informações, apresentando de forma clara os fatos. Nesse sentido, os argumentos são apresentados de modo mais explícito pelo diálogo entre os personagens, o interessante é que ao mesmo tempo em que essa apresentação ocorre para o leitor, também acontece para os protagonistas, que, até então, não tinham consciência sobre o que acontecia no Pantanal. Nesse contexto, as falas do Senador e do índio Robson são cruciais para a explicitação da problemática, delas podem ser retirados vários argumentos que suscitam o leitor a refletir sobre a situação.

Nota-se, portanto, que um ponto de vista é assumido na narrativa, no entanto, a argumentação em torno dele se dá não no sentido de fazer com que o leitor o acate como correto ou adequado,

mas sim para que sejam abertas discussões em seu entorno. O jogo argumentativo pautado em valores e problemas sociais dá abertura para que o leitor formule a sua própria conclusão: o que motivou Matilde, uma mulher que já era rica, a se envolver com o tráfico ambiental? Por que em certos momentos, Robson parece desprezar a sua própria cultura? Por que pessoas que demonstram uma consciência social e boas intenções são sempre questionadas, a exemplo do Senador? Essa e outras ramificações ilustram o caráter diretivo e orientador da argumentação construída na obra de Bandeira.

5 PROPOSTA DE ENSINO

O objetivo da proposta é oportunizar aos alunos a reflexão acerca da problemática principal da obra, de modo que assumam um ponto de vista e desenvolvam argumentos que o sustentem. As etapas apresentadas foram organizadas considerando um período de execução de quatro semanas: duas para apresentação (etapa 1) e leitura da obra e duas para desenvolver as atividades propostas a partir da etapa 2.

Etapla 1: apresentação da obra, do autor e do gênero.

Fugindo do método tradicionalista, começa-se apresentando o gênero. O professor pode distribuir *post-its* ou pedaços de papel

aos alunos, a seguir coloca no centro do quadro a expressão “gênero policial”, nesse momento, usando a técnica de *brainstorm*, pedirá que os alunos escrevam o que lembram ou sabem acerca do gênero. Com base nas respostas, o professor explica as principais peculiaridades da narrativa policial e informa que, no Brasil, há autores que se dedicam a esse estilo.

A partir daí, o professor pode comentar sobre Pedro Bandeira, enfatizando que o autor publicou uma série de livros que contam aventuras de um grupo de adolescentes, chamado os Karas, quando decidem investigar crimes misteriosos. Sugere-se que se faça um “Você sabia?” com os alunos, escrevendo as informações mais importantes e curiosas sobre o autor em cartões e pedindo que alguns alunos escolham um daqueles para leitura e socialização.

Por fim, o professor distribui cópias com a sinopse da história, de modo que os alunos leiam e comecem a formular hipóteses sobre o que poderá acontecer na trama. De modo a registrar os palpites, o professor solicita que cada aluno escreva sua sugestão em um pedaço pequeno de papel, guardando-as em um pote ou uma caixa para que sejam confirmadas ao final da leitura. Como forma de monitoramento da leitura, o professor pode pedir feedbacks ao fim de cada semana.

Etapa 2: feedback da leitura.

Esta etapa não é destinada a um aprofundamento na obra, mas sim a compartilhar as impressões que os alunos tiveram da história. Dessa forma, esse momento se destina a avaliar se a leitura realmente foi realizada de forma integral e também a perceber como os alunos interpretaram a história.

Para tanto, o professor promoverá uma mesa redonda, em que será o mediador. A mesa será organizada em cinco sessões, as quatro primeiras ocorrerão intercalando uma sessão monitorada e outra livre. Para as monitoradas, o professor deverá elaborar questões, sugere-se uma média de 5 questões para cada rodada. Nas livres, os alunos se manifestarão expondo uma visão mais particular da leitura. Na última sessão, a caixa de hipóteses (realizada na etapa 1) deverá ser aberta para que os alunos averiguem se as expectativas com relação à obra foram atendidas.

Etapa 3: construindo uma árvore de problemas.

Tendo em vista o objetivo da obra de promover a capacidade reflexiva do leitor, optou-se, nesta etapa, por utilizar a ABP. Ribeiro (2008) explica que se trata de uma metodologia caracterizada pelo uso de problemas do dia a dia para estimular o desenvolvimento do pensamento crítico e das habilidades de resolução de problemas.

O professor deverá mencionar que na obra são apresentadas questões sociais que ainda são relevantes atualmente, desse modo, em cooperação a turma deverá chegar à problemática central da narrativa. No passo seguinte, o professor explica que os alunos irão construir uma árvore de problemas (é importante providenciar antecipadamente as peças: tronco, copa e raízes). Coral, Ogliari e Abreu (2009) explicam que a árvore de problemas é uma ferramenta utilizada para identificar as causas e consequências de uma situação que precisa de soluções.

Tendo explicado o funcionamento da árvore e seu objetivo, os alunos colocaram no tronco o problema a ser analisado e montarão a copa da árvore com as consequências que são geradas a partir dele. Espera-se que eles resgatem alguns desses efeitos a partir do repertório da própria narrativa, tendo em vista que se constituem como uma estratégia argumentativa. O professor pode explicar que uma consequência pode gerar outras, semelhante ao que acontece com os galhos de uma árvore, que possuem ramificações.

Para compor as raízes, os alunos deverão pensar naquilo que pode contribuir para que o problema ocorra, mais uma vez, espera-se que eles relembrem da narrativa e a partir disso, aprofundem a reflexão. Montada a árvore, os alunos terão refletido sobre o problema central e poderão visualizar mais facilmente algumas de suas causas e como elas afetam a sociedade.

Etapa 4: assumindo um ponto de vista e propondo uma solução.

A partir da reflexão promovida na etapa anterior, os alunos deverão assumir as motivações para a ocorrência do problema que acharem mais relevantes. É aqui que os alunos desenvolverão argumentos que justifiquem a persistência do problema na sociedade, podendo usar como base as consequências evidenciadas na árvore, propondo uma solução ao final. As ideias não precisam estar organizadas, necessariamente em um texto de natureza dissertativa-argumentativa, o aluno não precisa se apegar a uma estrutura textual, apenas organizar seus argumentos e construir uma intervenção. Após isso, cada um poderá expô-las oralmente.

Findado este processo, o docente pode adaptar as sugestões dos alunos à realidade local, construindo com a turma um projeto intervencionista de caráter interdisciplinar. Entende-se que isso se configura como mais uma oportunidade de aproximação dos alunos com a obra analisada, uma vez que eles terão a oportunidade de resolver, assim como os Karas, problemas de sua própria comunidade.

6 CONCLUSÃO

A análise permitiu constatar a afirmação iseriana de que a ficção comunica algo sobre a realidade. Muitos elementos do

contexto infanto-juvenil foram absorvidos pela obra de Bandeira, além disso, o fato de ser uma espécie de continuação das aventuras dos Karas, contribuiu para munir o leitor de informações que servirão para construir o contexto da obra, facilitando o resgate desse repertório. Por outro lado, a obra consegue ser entendível para aqueles leitores que, porventura, não tiverem lido o livro antecessor, tendo em vista que consegue fazer a relação com o real.

Para além dessa familiaridade construída pelo repertório, ficaram evidentes as transmutações ao longo da narrativa, aspecto onde se insere a ficcionalidade da obra. Desse modo, as quebras de algumas características do romance policial tradicional serviram para deixar a narrativa mais realista e próxima do leitor, principalmente por sugerir que o público infanto-juvenil é capaz de questionar e intervir em problemas relevantes da sociedade, o que reafirma o papel formativo e social da literatura.

A argumentação se deu à medida que os elementos do repertório foram utilizados para promover uma interação entre leitor e obra, de modo a reforçar valores, apresentar informações e conduzir o leitor a reflexões. Sendo assim, constata-se que na obra *Pântano de Sangue*, o autor utiliza elementos do repertório como estratégia argumentativa para fazer com que o leitor assuma uma postura crítico-reflexiva. A partir disso, a obra mostra viabilidade para ser aplicada a alunos dos anos finais do ensino fundamental, tanto como meio de aproximação destes com obras

literárias, quanto como forma de fazê-los desenvolver sua própria capacidade argumentativa.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. A interação argumentativa no discurso literário: da literatura das ideias ao relato de ficção. *Linha D'Água*, São Paulo, v. 29, n. 2, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v29i2p5-41>. Acesso em 03 dez. 2021.

BANDEIRA, Pedro. *A droga da obediência*. 90. ed. São Paulo: Moderna, 1992.

BANDEIRA, Pedro. *Pântano de Sangue*. 5. ed. São Paulo: Moderna, 2014.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O Romance Policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BORBA, M. A. J. de O. Uma estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 47, n. 2, 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/477/578>. Acesso em: 03 dez. 2020.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DE SORDI, José Osvaldo. *Elaboração de pesquisa científica: seleção, leitura e redação*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Metodologia da pesquisa em literatura*. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projeto de pesquisa*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KOCH, Ingedore Villaça. *Argumentação e linguagem*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

PIRIS, Eduardo Lopes. A argumentação no discurso ficcional literário. *In: Bernardo-Santos, Wilton James; Lima, Geralda de Oliveira Santos; Cardoso, Ana Maria Leal (Orgs.). Discurso, literatura e ensino: análise e reflexão*. Aracaju: Criação, 2015. p. 193-2013.

POTT, Crisla Maciel; ESTRELA, Carina Costa. Histórico ambiental: desastres ambientais e o despertar de um novo pensamento. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 89, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142017.31890021>. Acesso em 03 dez. 2021.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, L.R.C. *Aprendizagem Baseada em Problemas (ABP): uma experiência no ensino superior*. São Carlos: UFSCAR, 2008.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio. *Revista Graphos*, v. 22, n. 2, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2020v22n2.52620>. Acesso em: 04 dez. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIEIRA, Cristina Pereira; COSTA, Paulo Manuel. Norma Social. *In: Maia, R. L. et al. Dicionário - Crime, Justiça e Sociedade*. Lisboa: Edições Sílabo, 2016. p. 339-341.

UM VOO, UM JOGO E UMA VIDA INVISÍVEL

Três figurações da prostituta no romance feminino brasileiro contemporâneo

Mateus Savaris Panizzon¹

Wilma dos Santos Coqueiro²

RESUMO

Neste artigo busca-se refletir acerca da representação da prostituição feminina em três romances de autoria feminina do século XXI, quais sejam: *O voo da guará vermelha* (Maria Valéria Rezende, 2005), *Com que se pode jogar* (Luci Collin, 2011) e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016). A partir da análise das obras que compõem a pesquisa, conclui-se que, ao contrário de ficções oriundas da literatura canônica e marcadas por preconceitos e julgamentos morais acerca da prostituição de mulheres, a autoria feminina imprime um olhar sensível em relação à trajetória dessas personagens, marcadas pela exclusão social e pelos valores misóginos que ainda permeiam a sociedade contemporânea. A fim de mostrar a contundente denúncia social explícita nessa ficção de

1 Graduado em Letras/Português inglês pela Universidade Estadual do Paraná/campus de Campo Mourão. Atualmente faz Especialização em Literatura e Ensino na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

2 Doutora em Estudos Literários (UEM). Docente adjunta do Curso de Letras e do Programa de Pós Graduação em Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da UNESPAR/campus de Campo Mourão.

autoria feminina do século XXI, o artigo se embasa em aportes teóricos advindos dos Estudos Culturais e da Crítica feminista como, entre outros, Reis (1992), Roberts (1998), Foucault (2011), Woolf (2014), Bourdieu (2018) e Zolin (2019).

Palavras-chave: Estudos Culturais, Crítica Feminista, Romance de autoria feminina Contemporâneo, Prostituição.

ABSTRACT

This paper seeks to reflect on the representation of female prostitution in three novels written by women in the 21st century, namely: *O voo da guará vermelha* (Maria Valéria Rezende, 2005), *Com que se pode jogar* (Luci Collin, 2011) and *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016). From the analysis of the works that make up the research, it is concluded that, unlike fictions originating from canonical literature and marked by prejudice and moral judgments about the prostitution of women, the female authorship prints a sensitive look in regard to the trajectory of these characters, marked by social exclusion and misogynistic values that still permeate contemporary society. In order to show the blunt social denunciation explicit in this 21st century women's fiction, the article is based on theoretical contributions from Cultural Studies and Feminist Criticism such as, among others, Reis (1992), Roberts (1998), Foucault (2011), Woolf (2014), Bourdieu (2018) and Zolin (2019).

Keywords: Cultural Studies, Feminist Criticism, Contemporary Women's Authored Novel, Prostitution.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA COMO REVISÃO DO CÂNONE

Partir da premissa de que a literatura como bem incompressível, conforme nos ensina o mestre Antonio Candido (2011), é olhar do ponto de vista também do produtor literário, ou seja, do/a escritor/a. Ao tratar de literatura de autoria feminina, verifica-se que essa se encontra ainda em um processo de expansão, ao propor uma revisão do cânone a partir do ponto de vista das mulheres e com a abordagem de temas e perspectivas menos excludentes. Foi aos poucos que mulheres garantiram seus direitos à formação intelectual e à escrita literária, assim como a sua efetiva participação no mercado editorial. Se antes, a literatura de autoria feminina era tida como simples/básica, a chamada “literatura de gaveta” – que restringia suas criações em pequenos poemas ou diários relacionados ao universo feminino e condizentes aos afazeres rotineiros, sendo esquecidas – hoje ganhou visibilidade, sobretudo com a escrita de gêneros – como o romance e o drama – antes dominados pelos homens.

É fato que, ao pararmos para refletir a respeito dessas criações e também ao encararmos a história da literatura de autoria feminina, cabe levantarmos um parêntese e refletirmos a respeito das irreparáveis perdas de trabalhos por conta da falta de incentivo, de condições de escrita e possibilidades de publicação, reprimindo

essas mulheres e suas inspirações, devido à supremacia masculina que vigorou por séculos. Com efeito, Virginia Woolf, que em seu *Um teto todo seu*, publicado em 1929, indaga as diferenças entre os sexos e as possibilidades de apoio comercial às mulheres. Para ela, “uma vez que o romance equivale à vida real, seus valores são, em certa medida, os da vida real. Mas é óbvio que os valores das mulheres diferem com frequência dos que foram forjados pelo outro sexo; naturalmente é assim” (WOOLF, 2014, p. 106).

Pode-se dizer, então, que assim como tantas precursoras da história de lutas feministas, Woolf, ao questionar a desigualdade das condições das mulheres em relação aos homens, tornou-se uma das representantes da *Primeira Onda Feminista*, a partir do ensaio da escritora no qual defende que “A literatura está aberta a todos” (WOOLF, 2014, p. 109). Não obstante, Woolf aborda a disparidade entre as publicações femininas e as masculinas relacionadas à condição social das mulheres que, segundo ela, caracteriza-se por ser um sexo pobre. Também, como afirma Reis (1992), no texto “Cânon”, o cânone literário acaba por excluir algumas obras em detrimento de outras, contribuindo para a dominação social e cultural do sexo masculino:

O que interessa reter, mais do que uma diacronia, é que o conceito de cânon implica um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente os que selecionam (e excluem) estão investidos

da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.) (REIS, 1992, p. 70).

Desse modo, o Cânone esteve atado aos valores condizentes à educação, divisão de gêneros e raças, vinculado à colonização, e acima de tudo, em cumplicidade com a supremacia econômica masculina, branca e heterossexual, suprimindo tudo o que estivesse fora desse padrão. Nesse sentido, o professor Thomas Bonnici, em seu *O Cânone Literário e a Crítica Literária: O Debate entre a Exclusão e a Inclusão* (2011), afirma:

O conceito de valor literário como uma entidade inatingível foi desconstruído e implodido. A noção de impessoalidade e de autonomia estética não somente foi posta em dúvida e profundamente complicada, mas cada vez mais se verifica que os juízos individuais e coletivos na inclusão e na exclusão de obras no cânone literário são o produto de restrições e limitações sociais, políticas, econômicas e institucionais” (p. 112)

Ou seja, embora ainda persistam os defensores da manutenção do cânone com seus valores falocêntricos e eurocêntricos, questões de impessoalidade são postas em questão para que se discuta de onde vêm determinadas opiniões tidas como

“verdade”, levando à reflexão que tudo está relacionado às relações de poder, como afirma Bonnici: “cada vez mais os críticos revelam o cânone como fabricação que depende do poder e da classe dominante.” (p. 112). Com efeito, em estudos que focalizam os trabalhos de escritoras e escritores invisíveis perante dominações de poder, ou seja, desfavorecidos, em especial a criação feminina na literatura, os Estudos Culturais e de Gêneros objetivam um trabalho de visibilidade criacional.

Sob linha teórica da professora Lúcia Osana Zolin (2019), que teve seu trabalho calcado nos estudos da crítica norte-americana Elaine Showalter (1985), busca-se dar visibilidade à ficção de autoria feminina. Em seu artigo “Literatura de Autoria Feminina” (2019), a autora nos apresenta o trabalho de Showalter em visibilizar essas mulheres escritoras em suas respectivas fases da história literária, suas criações e a tênue mudança que confere o desprendimento dos padrões vigentes de uma literatura marcada como sendo totalmente de cunho masculino dominante.

Desse processo de evolução da ficção de autoria feminina, pode-se levar em consideração que a mudança do século XX para o XXI trouxe para essa literatura um desprendimento ainda maior no que diz respeito ao trabalho de não abordar apenas temas referentes ao universo feminino, mas da sociedade no geral, valendo-se de escrever/denunciar não apenas o que mulheres passaram ou passam, mas sim, poder escrever sobre qualquer outra forma de injustiça social. Segundo Zolin (2019) abre-se, nessas primeiras décadas do século XXI,

espaço para outras (temáticas), mais abrangentes, que dizem respeito não apenas às mulheres, mas à humanidade em geral. É como se a mulher escritora já se sentisse à vontade para falar de outras coisas. Isso por, talvez, ver minimizada, com o declínio do patriarcado, a opressão que tradicionalmente incidia sobre seu sexo (ZOLIN, 2019, p. 327).

Também vale ressaltar, de acordo com o estudo de Zolin (2019), e talvez essa sendo a ressalva de maior importância, das escritoras mulheres pesquisadas e pertencentes às grandes editoras, a maioria pertence a uma elite intelectual. No caso das autoras que compõem o corpus desse trabalho, Luci Collin é professora universitária e Marta Batalha, jornalista. Neste sentido, Zolin (2019) afirma que:

se analisarmos a proveniência geocultural dessas escritoras, com dados relacionados à etnia e/ou à condição social, veremos que 98% delas são brancas, 89% são nascidas e/ou radicadas o eixo Rio-São Paulo ou em metrópoles estrangeiras, 100% integram a chamada elite intelectual brasileira, já que, quando não são exclusivamente escritoras profissionais, são também jornalistas, professoras universitárias, tradutoras, roteiristas, entre outras profissões menos frequentes. (ZOLIN, 2019, p. 329).

O excerto acima nos autoriza a dizer que, embora essas escritoras narrem tantas vidas, das mulheres de uma classe social mais privilegiada até as que vivem nas piores condições, são as escritoras que, segundo Zolin (2019), “conseguem romper as barreiras das históricas interdições de gênero”. Pelo menos por hora.

Com efeito, nesse trabalho, que tem como corpus de análise os romances *Com que se pode jogar* (Luci Collin, 2011), *O voo da guará vermelha* (Maria Valéria Rezende, 2014) e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016), pretendemos refletir acerca da representação de personagens prostitutas, por meio do olhar de escritoras mulheres contemporâneas, e os desdobramentos desse drama que ainda atinge uma parcela significativa da população feminina em diversas regiões do mundo.

A HISTÓRIA DA PROSTITUIÇÃO PELO OLHAR DAS MARGENS

Ao afirmarmos, no tópico anterior, que as escritoras que alcançam prestígio literário são devido à condição social de vida, muitas vezes, significa dizer que escritoras marginalizadas não conseguem alcançar visibilidade, o que não é fato. Em seu *As prostitutas na história*, Nickie Roberts (1998) nos apresenta um panorama da história da prostituição através dos tempos, e

recorda no prefácio, tendo sido uma prostituta, as dificuldades encontradas e as descobertas realizadas que a deixaram fascinada ainda mais pela profissão na qual hoje não atua mais.

Roberts pode ser considerada uma escritora/pesquisadora marginalizada, ainda mais por já ter sido prostituta. Embora tenha publicado seu estudo em outros países, isso a torna exceção no sentido de alcance literário e, ainda assim, não seriam todas as pessoas que reconhecem o seu trabalho de pesquisa. Para ela, entender todo processo de colonização de terras e a busca por poder foi o que a fez entender o processo também de marginalização e não-suporte que muitas (e muitos) jovens são acometidos, mais ainda as mulheres que os homens. Para a pesquisa de estudo da história e contextualização da prostituição, selecionamos alguns capítulos da obra de Roberts que aborda a prostituição desde os tempos pré-históricos, quando toda a sociedade era regida por mulheres e o catolicismo não era presente.

Dizer que toda mulher era responsável pela agricultura e fertilização da sociedade em que vivia é fato; mas, para Roberts (1998), não é só isso. Essas sociedades compostas por mulheres cultuavam a Grande Deusa que, dependendo da cultura de cada povoado, assumia um determinado nome, como Ishtar, Inanna ou também Astarte. Todas elas, na verdade, eram a mesma deusa, o que mudava mesmo era o local de adoração, o país, melhor dizendo. Essa deusa, criadora de tudo, também tinha o poder de destruir tudo, se bem quisesse, por isso era respeitada nos moldes

do que temos hoje no Cristianismo. Não sabemos as origens de fato do culto, mas o temor pela maldade de Ishtar em poder acabar com tudo o que criou era grande e, por isso, respeitavam-na e adoravam-na, em um ato honroso, de culto à Grande Deusa e Mulher.

Como no mundo predominam as relações de poder, com essas sociedades não foi diferente. Num ataque liderado por povos bárbaros, já estabelecidos com uma certa religião que diferia das características da sociedade matriarcal, essas sociedades foram então dominadas e suas crenças dizimadas, uma vez que, para seus dominadores/colonizadores, o emprego da cultura do mais forte era o que estabelecia a terra como de posse dos mesmos e, de fato, foi isso o que aconteceu.

Com efeito, impôs-se o patriarcalismo, cujos resquícios são visíveis ainda hoje. Contudo, o que se sobressai é a observação em relação à repressão do sexo como culto após a imposição do patriarcado. Na Grécia, Roberts (1998) aponta já a existência da subdivisão entre as mulheres do lar e as mulheres “da vida”, uma vez que a marginalização já acontecia. Contudo, observa-se ainda a renda obtida pelas cidades com a prostituição, o que movimentava a economia das pólis gregas. Também na Idade Média, tempo este de muita represália pela Igreja e pelo Estado, essas duas instituições lucravam com trabalhos de meretrizes, ao mesmo tempo em que promoviam sua marginalização social e moral. Ou seja: uma verdadeira hipocrisia. Isso só se aprofundou no decorrer

dos séculos. Na atualidade, o número de casos de prostitutas assediadas e maltratadas em delegacias vem crescendo, isso em relação aos casos aos quais temos acessos, tornando essas mulheres grandes vítimas de uma cultura misógina e preconceituosa.

São muitos os casos de prostituição, inclusive infantil, devido à miséria econômica que assola milhares de mulheres e crianças em todos os cantos do mundo. No Brasil³, os números são alarmantes, e o olhar para essa profissão continua sendo reprobatório. É diante disso que se direciona a análise da pesquisa, isto é, uma análise de obras literárias que traduzem o que muitas dessas jovens passam mundo afora.

Partindo para a discussão do tema atrelado à literatura como maneira de se criar arte e, acima de tudo, denunciar socialmente, tem-se com a temática da prostituição representada na ficção, abordando o viés ideológico das obras, uma vez que as personagens são representadas a partir de um ponto de vista feminino e contemporâneo.

3 Segundo o site de dados Medium sobre este tema no Brasil, apresentado pelo programa televisivo A Liga em 2010, do canal Band de notícias, 87% da prostituição acontece na rua, 90% das pessoas que trabalham com a prostituição gostariam de ter outro trabalho, mais de 50% de quem trabalha com o sexo é chefe da casa e precisa do dinheiro, menos de 50% é o índice de educação dessas pessoas. Além disso, o Brasil é o primeiro lugar em exploração da América Latina, esse dado é confirmado a partir da informação de que mulheres e crianças desaparecem todos os dias em rotas de tráfico internacional de pessoas, além do preço a que pagam pelo trabalho ser de R\$ 2,00 e R\$ 5,00, dependendo da região do país e necessidade da pessoa. (Fonte: <https://medium.com/qg-feminista/prostituição-dados-internacionais-e-situação-do-brasil-10b32b3b2689>, acessado em 13 de fevereiro de 2020).

A IMAGEM DA PROSTITUTA DA FICÇÃO DE AUTORIA MASCULINA CANÔNICA À REPRESENTAÇÃO DE AUTORIA FEMININA CONTEMPORÂNEA

Traços do patriarcalismo – este que perdurou por séculos e ainda hoje apresenta marcas indeléveis – transpareciam na Literatura como atestam romances de autoria masculina como, entre outros, *A dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho, e *Lucíola*, de José de Alencar (1862), retratando a imagem da prostituta atrelada ao arquétipo que o cinema nos proporcionou com a *Femme Fatale*: mulheres sedutoras, inescrupulosas e irresistíveis, consideradas anti-heroínas e, não raras vezes, representadas como “pecadoras arrependidas”, como a Maria Madalena bíblica, muito embora saibamos que nem sempre a profissão seja uma escolha, mas sim uma necessidade, conforme nos mostra o escritor romântico francês Victor Hugo, em *Os Miseráveis* (1862). Nessa obra emblemática da representação do pobre na literatura, que alcança um grande tom humanitário, o autor constrói uma personagem feminina comovente, que se submete à prostituição por necessidade, sem que a mesma seja caracterizada como uma *Femme Fatale*. Fantine, julgada por ser mãe solteira na indústria em que trabalhava, se submete à prostituição, após ser despedida injustamente. Como única forma de prover o sustento da filha, que estava sob cuidados da família dos Thénardier,

a personagem se submete a toda sorte de violência e aviltamentos como única possibilidade de conseguir dinheiro em um mundo tão preconceituoso. Essa situação é bem parecida com a de Irene, protagonista do romance *O voo da Guará Vermelha*, de Maria Valéria Rezende (2005), que, para sustentar o filho, também se submete a uma vida marcada pela violência e incontáveis sofrimentos.

Sendo assim, o caminho percorrido entre as representações das mulheres fatais para personagens mais desprovidas dessa caracterização, como a Fantine de Victor Hugo, o final possível a essas personagens, descritas pela ótica masculina, sempre era a morte, vista como punição por seus pecados e/ou como forma de redenção. Já na contemporaneidade, sobretudo na ficção de autoria feminina, esse motivo continua a aparecer na literatura, com personagens que problematizam a configuração social e refletem as injustiças sociais oriundas da estratificação social. Embora esses romances abordem toda a violência, humilhação e julgamento moral imposto a essas mulheres, nem sempre elas acabam mortas, como nos romances escritos até início do século XX. Os romances *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende (2005)⁴, *Com que se pode jogar*, de Luci Collin (2011) e *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha (2016) apresentam a trajetória de personagens já submetidas à prostituição, como Irene de *O voo da Guará vermelha*, como também diante da difícil decisão na narrativa

4 A primeira edição é de 2005, pela Objetiva; contudo, citaremos pela edição de 2014, da Alfabeta.

em ser iniciada à profissão, como ocorre com Melanta, em *Com o que se pode jogar*.

Em relação ao romance fragmentado de Collin, *Com que se pode jogar* (2011)⁵, as trajetórias das personagens se mostram diferentes das dos outros romances que compõem essa pesquisa: Irene de *O voo da guará vermelha* (2005), que desde o início da obra já aparece como prostituta, e a Filomena, de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), que já não atua mais na profissão. Partindo primeiramente para a análise da história de Melanta, em *Com que se pode jogar* (2011), esta personagem é parte integrante de uma família composta por três meninas e dois meninos, de um casal que provavelmente, segundo aspectos cromáticos da descrição do ambiente em que vivem, moram em uma região não Ocidental, como é apontado na dissertação *Identidades deslocadas: uma análise de Com que se pode jogar*, Luci Collin, da pesquisadora Vanessa Aline Francisquini Capeloto (2016).

Em estudos realizados por Capeloto (2016), nota-se, nas referências possíveis sobre o local em que vive a personagem destacada, como um lugar não Ocidental. Isso se conclui por passagens como quando Melanta, ao começar sua narrativa, encontra-se em transição, caminhando para um mundo novo, longe da família, numa narrativa com mistura de presente e

5 Esse romance, que tem três protagonistas, Ana, Melanta e Lena, tem-se a representação de duas personagens prostitutas: Lena (uma rica herdeira revoltada com a família adotiva) e Melanta, moça pobre e desamparada. Nesse trabalho, optamos por abordar apenas a trajetória de Melanta, tendo em vista à proximidade de sua condição social com as demais personagens dos romances de Batalha e Rezende.

passado (em memórias). Este novo lugar é um mercado de especiarias, local onde começaria a trabalhar para sustentar a família mesmo que distante, amassando e dissecando pimentas. Daí percebe-se aspectos condizentes com o ambiente, pois além do trabalho com ervas, Melanta descreve outros itens como chás, tapetes e, até mesmo, o lenço amarelo de sua companheira de quarto, Taja, uma prostituta. Nesse sentido, “a opinião de Melanta sobre a prostituição surge como uma preparação do enredo para que, posteriormente, ela a pratique movida pela necessidade” (CAPELATO, 2016, p. 45), pois a vida como dissecadora de pimenta não lhe permite ganhar muito. É a colega de quarto, Taja, que lhe sugere que venda seu corpo. E assim se configura o “mais dramático dentro da trama, uma vez que o(a) leitor(a) já sabe que a prostituição é radicalmente contra seu desejo (CAPELATO, 2016, p. 45).

A Taja me perguntou se eu não queria sair com ela. Podia me arranjar cliente. Me explicou que bastava ficar parada na rua esperando. [...] Eu disse que, pra minha situação, não via vantagem naquilo, que eu sempre voltava muito cansada no meu trabalho e que as minhas mãos tinham um cheiro medonho de tanto esmagar pimenta (COLLIN, 2011, p. 82-3)

A trajetória tortuosa e sofrida de Melanta inicia-se após um romance incestuoso com seu irmão mais velho, Rhuam, um

homem que desejava conhecer o mundo e se foi, deixando-a abandonada e julgada pelo ato de amor condenável junto de seu irmão mais novo, Abel, a quem foi atribuída a culpa no lugar de Rhuam. Por não poder se casar, já que não é mais virgem, Melanta é obrigada a partir em busca do sustento da família, o que a leva, inevitavelmente, à prostituição. É pelas cartas que tenta uma comunicação com seu irmão, já distante, sem esperança de que ele realmente as leia.

Rhuam, estou incrivelmente cansada e não sei por quanto tempo ainda vou conseguir aguentar. Sete meses aqui. Todo o meu corpo dói de tanto trabalho, eu tenho muitas feridas, e depois ainda sou obrigada a me vender àqueles homens e a fazer aquelas coisas que eles exigem. Os homens não são delicados como você. Eles me tratam como mercadoria e sinto que estou me acabando aos poucos. No fim do mês o dinheiro vai quase todo. Preciso lhe contar tanta coisa! Vontade de conversar horas com você; mas não tenho muita história boa pra contar. (COLLIN, 2011, p. 92)

Melanta era a única mulher da família que sabia ler e escrever, sendo que, após partida do irmão mais velho, seria ela a provedora da família, uma vez que estaria em condições de trabalhar, visto que sua outra irmã solteira apresentava problemas

mentais. No excerto acima, podemos perceber a exaustão da personagem que provém do excesso de trabalho para sustentar a família, além do sentimento de obrigação em se prostituir, uma vez que a quitanda onde amassa e disseca pimentas não garante um bom dinheiro. Sendo assim, a prostituição como necessidade acaba por tornar o corpo da jovem suscetível a todo tipo de violação e violência física e psicológica. As questões de gênero transparecem na obra, pois, ao contrário de Melanta que sofre todas as sanções pela sua transgressão por meio do incesto, o irmão abusador sai ileso e pode conhecer o mundo. Em estágio final de sua narrativa, gradativamente, ela se revolta, a ponto de falar que vendeu os livros das histórias bonitas que o irmão lhe contava, pois precisava de dinheiro, mas tudo isso sem deixar que permaneça uma fagulha de esperança pela volta de Rhuam.

E eu nunca mais vou ver você? Sabe como é que aguentei até agora? [...] Não tem pena de mim? Lembra de mim às vezes? Lembra das palavras que me disse? Ou será que estava só brincando comigo o tempo todo? E selou meu destino. Você sabe bem porque é que o pai nunca pode me dar em casamento pra nenhum homem. E você deixou o Abel levar toda a culpa. [...] Se quer saber, vendi os meus livros. Sim, vendi todos - e pagaram bem pouco por eles. [...] vendi principalmente porque não me serviam de nada - tinham palavras como as suas: mentiam. Falavam

de mundos que eu nunca vou conseguir conhecer. E estou cansada de imaginar. (COLLIN, 2011, p. 93-4)

Marcada pela transgressão da perda da virgindade em um ambiente essencialmente patriarcal e, portanto, sem mais possuir “virtudes”, como requer a sociedade para ser uma mulher respeitada, resta para ela a solidão e a prostituição como forma de prover o sustento dos pais que a expulsaram. De acordo com Roberts (1998), toda mulher que não atende ao padrão doméstico, era vista como prostituta, assim, “qualquer mulher pode ser rotulada como prostituta se sair da linha” (p. 3). De fato, Melanta, antes da perda da virgindade e da consequente prostituição, já fugia dos padrões por saber ler escrever em uma sociedade de mulheres iletradas e de vidas restritas ao ambiente doméstico. Além disso, como afirma Capeloto (2016), “em uma releitura da simbologia de Eva, Melanta, ao ousar desobedecer a estrutura patriarcal desejando buscar sua própria identidade, é castigada pelo destino, como uma reprodução da queda bíblica” (p. 46), que a faz estar em frente à marginalização da sociedade, tanto pelo ato incestuoso, quanto agora por ser prostituta.

Com efeito, o romance de Collin traz para a cena literária uma das protagonistas em situação econômica precária e em processo de construção de identidades, ao mesmo tempo em que tenha que aprender a lidar com as mazelas da vida contemporânea. A obra mostra a condição feminina marcada pela dominação e

pela violência simbólica, conforme propõe Bourdieu, em seu *A dominação masculina* (2018). Para o autor, o fato de existir uma violência simbólica, imperceptível ou naturalizada aos olhos de alguns, às vezes, das próprias vítimas, configura-se como um caminho para a violência física. Nesse sentido, a violência simbólica age silenciosamente no falar e no fazer do dominante para com o dominado, ela atua mediante “ato de conhecimento e de desconhecimento prático [...] que se efetiva aquém da consciência e da vontade e que confere seu ‘poder hipnótico’ a todas as suas manifestações, injunções, sugestões, seduções, ameaças, censuras, ordens ou chamadas à ordem” (BOURDIEU, 2018, p. 65).

Desse modo, a literatura de Collin, mais que apontar, desmistifica e desmascara um estereótipo imposto socialmente a partir da humanização de personagens submetidas à prostituição. A prostituta aqui não mais se revela como *femme fatale*, mas sim uma mulher submetida às dores de ser quem é pela necessidade da vida, infligida diante das duras condições econômicas, bem como de traumas passados.

Em se tratando das motivações da prostituição feminina, Collin, nas palavras de Capeloto (2016), aponta para a “voz compreensiva de Melanta o desrespeito e a violência dos clientes, bem como o abuso das pessoas que se beneficiam da prostituição” (p. 44), fazendo com que vejamos com outros olhos, sem julgamentos “as tentativas de sobrevivência em um mundo que não aceita que Taja (e Melanta) volte ao papel social de ‘mulher de bem’” (p. 44).

Nesse sentido, no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha (2016), a personagem Filomena se assemelha muito à Melanta, de Luci Collin, devido às condições sociais precárias de ambas, impostas pela vida. Filomena é uma mulher já de idade avançada e é conhecida como ex-prostituta no bairro em que mora e, mesmo sendo uma personagem secundária na diégese, assume grande importância para o desenvolvimento da história.

A obra de Batalha traz a história de duas irmãs, filhas de portugueses. Eurídice, a jovem que estuda música e tinha o sonho de se tornar a melhor instrumentista do Rio de Janeiro e do mundo, e a sua irmã mais velha, Guida Gusmão, esta que, se entregou para amores vãos logo na adolescência e, anos depois, ao fugir de casa com o amado. Após ser abandonada, Guida volta para casa grávida, porém é rejeitada pelo pai, uma vez que, na cultura patriarcal, se não possui marido e for mãe solteira (algo problemático de se pensar diante da carga que o machismo encara esse adjetivo vinculado ao substantivo mãe) é motivo para rejeição e expulsão de casa.

Quando Guida é expulsa de casa pelo pai, sua irmã encontrava-se fora, ou seja, a sua volta para o Rio de Janeiro não chegou ao conhecimento da irmã. Mas isso não impediu Guida de escrever cartas à Eurídice, contando os fatos e que estava de volta ao Rio. As cartas eram escritas por Guida, mas nunca foram entregues a Eurídice, uma vez que, endereçadas para sua antiga

residência, o pai das meninas escondia-as, assim como a mãe, a mando do pai, foi forçada a não contar para a filha sobre a sua irmã mais velha ter voltado. Em resumo, Guida foi literalmente invisibilizada pela família.

Dessa marginalização, vinculada ao esquecimento, Guida precisa de um lugar para se alojar. Muda-se para um bairro periférico da cidade do Rio, na luta diária para ganhar um dinheiro para seu sustento, além de ter um lugar de descanso para quando desse à luz a Francisco. É a partir de todos esses contratempos que a personagem se encontra com Filomena, por meio de um comentário de uma vizinha que havia percebido a não-habilidade da nova mãe em conseguir cuidar do filho.

Filomena tinha sido a prostituta mais requisitada do Estácio. Não era a mais bonita ou a mais versada, mas tinha um sorriso tão bom que os homens gostavam de descansar em seu peito. Até o sorriso ir embora, junto com os dentes cariados. E a sífilis chegar junto com as marcas no rosto. (BATALHA, 2016, p.109-10)

Filomena, sendo retratada como uma ex-prostituta, sua antiga profissão, como na passagem anterior, muito mais que apresentar, denuncia as condições às quais a mulher teve de se sujeitar a fim de, inserida na prostituição, garantir o sustento. Sua fisionomia alterou-se por completo. Mudaram-se o sorriso

e o rosto, por conta de uma doença sexualmente transmissível, adquirida, provavelmente, com a prostituição. Guida é apresentada à Filomena a fim de que essa pudesse ensinar a jovem mãe acerca dos cuidados que se deve ter com as crianças. Não estando mais no trabalho sexual das ruas, agora Filomena trabalha como cuidadora na própria casa, recebendo as crianças do bairro todo para que suas mães pudessem trabalhar: “Filomena tornou-se a babá mais requisitada do Estácio. Sua casa de três cômodos recebia crianças dia e noite.” (BATALHA, 2016, p. 110). O cuidado da mulher para com as crianças era delicado e nenhuma mãe se importava sobre o seu passado envolto na prostituição.

Aquela mulher tinha métodos inéditos de disciplina, que não envolvia surras. E tinha uma voz de sereia, capaz de fazer todo mundo obedecer. Na hora da sesta as crianças só queriam dormir com ela. Filomena abraçava uma pela direita, outro pela esquerda, botava um terceiro por cima, ajeitava mais um pelos lados e iam todos juntos para a cama, com a mulher presa numa teia de crianças. Andava pela casa com uma cauda de meninos que ninguém queria ficar longe da cuidadora. (BATALHA, 2016, p. 110)

O cuidado amoroso com as crianças juntamente da pronta aceitação em amparar Guida Gusmão se deu pelo fato de ela

relembrar dos seus recém-nascidos filhos dos quais teve que se desfazer: “Quando pegava um no colo se lembrava dos oito filhos que teve. Cinco foram encaminhados para a adoção e três foram sufocados pelo companheiro da vez, nos fundos do cortiço.” (BATALHA, 2016, p. 110). Para Filomena, era inaceitável o desamparo de Guida. E foi daí que surgiu o convite para morarem juntas. Ao passo que Francisco crescia, ouvia da vizinhança diversos xingamentos relacionados à sua mãe e à sua babá, por morarem juntas e também por conta da vida que Filomena havia deixado para trás, o que desencadeou no menino um grande sentimento de revolta, conforme foi crescendo.

Chico foi crescendo meio revoltado por ter uma vida que era boa mas não era a certa. Por ter duas mães tão doces quanto renegadas. Por que aquela mulher tinha trocado de calçada e soltado um cuspe junto com um *marafona* ao ver Filomena na rua? Por que naquele dia na feira chamaram sua mamãe Guida de mulher da vida, e por que sua mãe ficou muito brava quando ele perguntou qual era o problema em ser uma mulher da vida, já que todas as mulheres são da vida, e não da morte? Por que Filomena só poderia chegar na igreja depois que a missa começava e sair pouco antes de terminar? Tudo errado, ele pensava, e quanto mais sabia sobre o mundo mais raiva ele sentia.

Preconceito, pobreza, a falta de um pai, a vida dura das mães, todas essas coisas formavam as duas pontas de um mesmo barbante, que na época ele só sabia que estavam ligadas por intuição. (BATALHA, 2016, p. 117)

No excerto anterior, podemos perceber a inocência da criança em vivenciar, pela fala, costumes preconceituosos atrelados à uma sociedade misógina e moralista, pois esses julgamentos aconteciam com pessoas tão próximas a Francisco (ou Chico), sem que ele entendesse, de maneira ampla, o que vinha acontecendo. De fato, ele não tentava como suas duas mães, tão amorosas, poderiam ser vistas com maus olhos pela vizinhança e, ao passo que ficava mais velho, mais revoltado tornava-se por não conseguir compreender as injustiças que suas duas mulheres preferidas sofriam.

Com o tempo, Filomena ficou terrivelmente doente. Ela contraiu câncer nas mamas e “começou a sentir umas dores no seio, causadas por um imenso calombo, [...] e câncer se tornou uma palavra mais proibida que sirigaita, marafona e mulher de vida” (BATALHA, 2016, p. 117). Como podemos perceber, aos ouvidos da mulher, agora pouco importava os insultos que eram proferidos contra ela em relação à antiga profissão, cabendo uma possível leitura de pertencimento/aceitação ao trabalho que teve. Mesmo que ainda não gostasse desses insultos, devido ao uso da palavra “câncer” ser “mais proibida que” as demais, porquanto, no

momento, o sofrimento era maior, o que a leva ao esfacelamento do corpo, conforme nos descreve a autora:

Aos poucos: foi assim que Filomena se foi. A radioterapia só serviu para deixar seus braços queimados, a cirurgia de mama só serviu para deixá-la fraquinha. O câncer se movia pelos órgãos como bolinha de mercúrio, doutor nenhum conseguia agarrar. Filomena e câncer habitavam o mesmo corpo, mas o câncer ganhava espaço e Filomena perdia. Ela sabia que estava partindo, era só uma questão de tempo. O problema era que o tempo estava demorando para passar. (BATALHA, 2016, p. 118)

Conforme suas dores iam aumentando, mais Filomena ansiava pela morte. A inevitável deterioração de seu corpo, aos olhos dos vizinhos, tornava-se, a cada dia, mais repugnável: “A mulher nem era mais assim tão mulher, a mulher era um monte de feridas amontoadas em cima da cama, mas a morte teimava em não chegar.” (BATALHA, 2016, p 118). Com efeito, como reflexo da sociedade brasileira do final dos anos 50, as condições de tratamento médico das pessoas que viviam às margens, como Filomena, eram precárias e tudo que ela recebia era uma quantidade insuficiente de morfina para amenizar seu enorme sofrimento. Guida, então, compadecendo-se da amiga, consegue

doses extras de morfina com um farmacêutico à custa de permitir ser abusada sexualmente por ele:

A dose extra custou metade das economias. A segunda dose custou a outra metade. A terceira dose custou Guida deitada sobre o tapete dos fundos da farmácia, com seu João resfolegando por cima. A quinta dose custou o mesmo, e a sexta dose não foi necessária. Filomena partiu entre devaneios de morfina, do jeito que Guida queria. (BATALHA, 2016, p. 120)

Diferentemente da morte como castigo, o fato de Batalha ter representado a história da personagem Filomena, de forma humanizada, nos leva à conclusão de que ter sido prostituta não fez com que sua morte tivesse uma conotação punitiva, como costumamos ler em romances clássicos escritos por homens.

Com Irene, protagonista do romance *O voo da Guará Vermelha* (2014), de autoria de Maria Valéria Rezende, acontece algo similar. Na narrativa, temos a história de um servidor de pedreiro analfabeto que carrega nas costas uma caixa repleta de livros que um dia almeja conseguir ler. Seu sonho começa a tornar-se realidade quando se encontra com Irene por acaso, enquanto caminha pela cidade em busca de conhecimento.

Irene, prostituta já de idade avançada, diagnosticada como sendo soropositiva – assim como Filomena, vítima de uma doença

provavelmente oriunda da profissão – não via alternativas, antes à chegada de Rosálio, senão a de tirar a própria vida, dadas as circunstâncias que estava passando, de precisar angariar dinheiro, mesmo fragilizada pela doença, para que uma velha cuidasse de seu filho, fruto de uma possível gravidez indesejada.

Irene, cansada, cansada, como custa esforço não pensar em nada!, quase todo dia já é segunda-feira, ir levar um dinheiro para a velha, ir saber se o remédio prometido chegou, pegar o pacote de camisinhas e ouvir a assistente social lhe dizer que mude de vida. [...] Engraçada aquela assistente social, ‘deixe essa vida’, está certo, eu deixo essa vida, não me importo de tudo acabar agorinha, que esta vida só tem uma porta, que dá para o cemitério, mas a senhora vai tomar conta do menino e da velha? (REZENDE, 2014, p.11)

Como se preocupava com a saúde dos seus clientes, Irene não gostava de ter relações sexuais sem o uso de preservativos, a fim de não passar a doença que a acometia. Dada essa circunstância, quase nunca conseguia trabalho e isso afetava no lucro que lhe garantia o próprio sustento, como também da velha e do menino.

Com Rosálio, inocente e vagando pela cidade, após sair da obra cinzenta em que trabalhava, foi diferente. Este que sem

entender que a mulher era uma prostituta, ao vê-la estendendo as mãos para entrar no casebre, não tinha dinheiro para pagar o serviço da pobre mulher. Então, após a relação sexual entre ambos, ele começa a apanhar, reflexo da raiva de Irene em acreditar ter sido trapaceada: “ladrão, sem-vergonha, explorador!, ergue as mãos diante da cara para defender-se das pancadas que virão na certa, nem se importa com a dor, ele que lhe bata, que a mate, ela grita, grita, safado, ladrão, filho da puta, quero meu dinheiro, meu dinheiro!” (REZENDE, 2014, p. 15).

Quando dominada pela fúria, Irene não se importa em como será a reação do homem e do que possa ocorrer, provavelmente, muito do que já tinha acontecido com ela: apanhar de homens que a usaram sem pagar pelo serviço. Mas Rosálio não, Rosálio não é assim. Ele a conforta. E do aconchego Irene pode, então, sentir-se notada e acariciada.

o homem que a mira com olhos de espanto e pena, que não se esquivava, não se defende, estende os braços, oferece o peito aberto, há quanto, quanto tempo Irene não sabe o que é um peito onde encostar-se!, apoiar-se neste peito duro e brando é como chegar, enfim, a algum lugar de seu, é como voltar ao início onde ainda nada se perdeu, nem o saguí, onde ela ainda está inteira e já não treme, nem tem raiva e onde ainda não há segundas-feiras (REZENDE, 2014, p. 16)

Da visão humanizada de Rosálio para com Irene, nasce uma relação de afeto e cumplicidade. Irene, ao saber da impossibilidade do homem em conseguir ler e escrever, ajuda-lhe com o pouco que sabe. Em troca disso, Rosálio lhe conta histórias, inventadas e verídicas, como entretenimento das noites em que se encontravam. A literatura, tanto escrita como fabulada, torna-se forte entre os dois personagens e é, a partir dela, que Irene decide lutar um dia de cada vez, ao passo que sua vida se torna colorida, não mais tal qual era antes, cheia de incertezas e à mercê do autoaniquilamento. O mesmo acontece com Rosálio, desde que viu o vestido vermelho encarnado de Irene, sua vida passou a ter mais cor.

Muito embora exista um caminho feliz em meio à uma narrativa que representa condições precárias da existência, quando retomado o conceito de *Dominação Masculina*, teorizado por Bourdieu (2018), o mesmo nos aponta para uma “violência sutil e quase sempre invisível” (p. 57) nas palavras do teórico, o que percebemos, dadas as vivências de personagens prostitutas dentro e fora da literatura, é a limitação dos espaços circulados pelas mesmas. Para o sociólogo francês, esta forma de dominação simbólica “é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras na zona mais profunda dos corpos” (BOURDIEU, 2018, p. 60), ou seja, gera-se a concepção,

devido às reprovações sociais nas quais se estabelecem, de que é unicamente habitável a essas personagens marginalizadas apenas os prostíbulos e não mais concedido a elas imensidões e liberdade dos grilhões que as encarceram em guetos.

Enquanto que, para Filomena, o encontro com a morte tenha sido causado por conta de uma doença que foi se alastrando pelo corpo, com Irene não podemos afirmar o mesmo. Após intensos dias vividos ao lado de Rosálio, em meio a tantas histórias contadas e palavras descobertas para que ele conseguisse escrever, Irene vê no rapaz motivos para abandonar a prostituição e acalenta o desejo de viajar mundo afora, ajudando-lhe a contar suas histórias em praças movimentadas de outras cidades.

Contudo, sem tempo para pensar na resolução que mudaria, inexoravelmente, o destino feliz que havia traçado para si, Irene decide realizar mais um programa a fim de angariar dinheiro ao menino, cuja vizinha da velha, por não poder ter filhos, adotara a criança. Contudo, ela não poderia esperar que esse seu último cliente a espancaria até a morte:

Irene vê-se rosada, não mais branca, transparente, não mais a boca azulada, rosada está sua cara, rosados o espelho e os ladrilhos da parede refletida, que o véu de sangue injetado lhe torna vermelha a vista do único olho aberto. O outro é uma mancha roxa. O roxo por toda parte, no peito, nas costas, coxas, que Irene sente

queimando, nem carece examinar, ela sabe muito bem, não é a primeira vez. (REZENDE, 2014, p. 155)

À medida que era espancada impiedosamente, Irene ainda esperava que Rosálio a salvasse. Ela que, por muito tempo, acreditara-se impossibilitada de amar verdadeiramente alguém por já não ser jovem nem bonita e, ainda mais, acometida de uma doença como a AIDS, por meio das palavras de Rosálio, é associada à figura da “guará vermelha”, que ele, quando menino, havia encontrado machucada e dela tinha cuidado. Irene acreditava que poderia ser essa guará, amparada por Rosálio:

Agora ela está tão fraca, a morte a vive espreitando, é preciso defender-se, nunca estar assim aérea, distraída, sonhadora, nunca se meter com amor, que amar enfraquece a gente, baixa a guarda, deixa frouxa. Amor, coisa perigosa, um luxo, só para quem pode, Irene não, nunca pôde, água de sal nas feridas, mas o coração insiste, não arrefece, resiste, bombeia amor pelas veias, pode, sim, Irene pode desejar viver de amor, quanto mais lhe doem os golpes dos pés do homem tarado, mas quer que o outro apareça, quer sobreviver, viver. (REZENDE, 2014, p. 156)

Apesar da tragicidade do final, assim como nos romances de Luci Collin e de Marta Batalha, em *O voo da guará vermelha*, não comparece um julgamento moral acerca da trajetória da protagonista e nem a morte resulta em punição à uma transgressão imperdoável da personagem. Maria Valéria Resende, além de dar voz e visibilidade a esse segmento marginalizado da sociedade, denuncia, de forma contundente e comovente, as condições trágicas de sobrevivência das mulheres que, inseridas na prostituição por condições sociais precárias, sofrem inúmeros tipos de violência física e simbólica, ainda no século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho buscou-se refletir que, cada vez mais é perceptível, conforme a literatura de autoria feminina se atrela aos estudos culturais, a forte humanização de personagens femininos – como no caso, as prostitutas – costumeiramente trazidas na literatura canônica como “pecadoras” que deveriam, independente dos motivos que as levaram a tal condição, ser punidas ao final das narrativas com a morte.

A partir da leitura e da reflexão dos três romances analisados e todos escritos nessas primeiras décadas do século XXI, podemos concluir que a autoria feminina imprimiu um olhar sensível e sem julgamentos morais às trajetórias dessas

mulheres marginalizadas pela sociedade e consideradas por ela como “refugos humanos” (BAUMAN, 2005). As trajetórias das personagens analisadas – sejam elas protagonistas ou coadjuvantes – mostram-nas como mulheres de identidades fragmentadas e diluídas devido à fragilidade do cenário contemporâneo, mas que, mesmo em meio ao esfacelamento de vidas precárias e repletas de dor e desamparo, buscam construir suas subjetividades, movidas por amor, laços familiares, solidariedade e, até mesmo, pelo fascínio da literatura.

Dessa forma, aparecem, nesses romances, personagens mulheres “demasiado humanas” em suas dores e desalentos. Assim, essas autoras, sensíveis à condição feminina, dão voz a personagens inviabilizadas, silenciadas e tratadas com preconceito na literatura canônica, marcando uma ruptura fundamental com as malhas de poder inerentes às representações femininas na literatura.

REFERÊNCIAS

BATALHA, Martha. *A vida invisível de Euridice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BONNICI, Thomas. O Cânone Literário e a Crítica Literária: O Debate entre a Exclusão e a Inclusão. In. BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. (orgs). *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011.

_____. Teoria e crítica pós-colonialistas. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAPELATO, Vanessa Aline. *Identidades deslocadas: uma análise de Com que se pode jogar*, Luci Collin. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá. Maringá, p. 85, 2016.

COLLIN, Luci. *Com que se pode jogar*. Curitiba: Kafka Edições, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís. (org.). *Palavras de crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REZENDE, Maria Valéria. *O voo da guará vermelha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*. Tradução Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CINDERELA E *UMA DUAS TRÊS PRINCESAS*

Os estereótipos e suas desconstruções

Cleiser Schenatto Langaro¹

Laueniffer Rosa de Oliveira da Silva²

RESUMO

Este estudo apresenta reflexões e análises sobre estereótipos idealizadores da figura feminina em personagens princesas. Entende-se que a literatura contribui para a formação crítica dos leitores, por isso nosso olhar voltou-se, a partir da leitura comparativa, para a representação da princesa na obra *Cinderela* (2015), um clássico sempre revisitado, registrado inicialmente por Charles Perrault no século XVII, publicizada na contemporaneidade pela Disney, e para as representações das princesas na obra contemporânea *Uma, duas, três princesas* (2013), de Ana Maria Machado. As análises tiveram o intuito de analisar os estereótipos relacionados à beleza e a capacidade da mulher, propagados pela literatura infantil e juvenil clássica, bem como perceber de que maneira as obras contemporâneas trazem os discursos voltados ao feminino, caracterização física, comportamental, intelectual, entre outras. O amparo teórico consiste em estudiosas da literatura como

1 Doutora em Letras – área de concentração em Linguagem e Sociedade da UNIOESTE – Campus de Cascavel. Docente do Curso de Letras e da Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras da UNIOESTE – Campus de Foz do Iguaçu. - Email: cleiserschenatto@hotmail.com

2 Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Espanhola pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Email: lauenifer@gmail.com

Coelho (1993), Fortes (1996), Lotterman (1996), Saffioti (2004), entre outras. Como resultado constatou-se que as obras contemporâneas vêm rompendo com os discursos que rotulam posturas, comportamentos, ideias e atitudes das personagens mulheres, aproximando-as aos pensamentos feministas que lutam para a constituição de mulher-sujeito, além de problematizarem a natureza humana, características físicas das personagens principais, principalmente das crianças. Considera-se positiva essa mudança, haja vista que as obras literárias, suas relações e construções simbólicas, atuam profundamente na formação crítica do leitor.

Palavras-Chave: Princesas; Estereótipos; Reconto; Formação Crítica/Reflexiva.

RESUMEN

Este estudio presenta reflexiones y análisis sobre la idealización de estereotipos de la figura femenina en personajes princesas. Se entiende que la literatura contribuye a la formación crítica de los lectores, por eso nuestra mirada se volvió, a partir de la lectura comparativa, para la representación de la princesa en la obra *Cinderella* (2015), un clásico siempre revisitado, registrado inicialmente por Charles Perrault en el siglo XVII, publicado en la contemporaneidad por Disney, y para las representaciones de las princesas en la obra contemporánea *Uma, duas, três princesas* (2013) de Ana María Machado. Los análisis tenían por objeto analizar los estereotipos relacionado con la belleza y la capacidad de la mujer, propagadas por la literatura infantil y juvenil clásica, así como darse cuenta de qué manera las obras contemporáneas traen los discursos vueltos a lo femenino, caracterización física, comportamental, intelectual, entre otras. El amparo teórico consiste en estudiosas como Coelho (1993), Fortes (1996), Lotterman (1996), Saffioti (2004), entre otras. Como resultado se constató que las obras contemporáneas vienen rompiendo con los discursos que etiquetan posturas, comportamiento, ideas y conductas de los personajes femeninos, acercándolas a los pensamientos feministas que luchan por los derechos de la mujer, además de problematizar la naturaleza humana, características físicas

de los personajes principales, principalmente de los niños. Se considera positivo este cambio, teniendo en cuenta que las obras literarias, sus relaciones y construcciones simbólicas, actúan profundamente en la formación crítica del lector.

Palabras-Clave: Princesas; Estereotipos; Reconto; Formación Crítica/Reflexiva

INTRODUÇÃO

No intuito de problematizar as contribuições da literatura no desenvolvimento intelectual, psicológico, cognitivo de crianças e adolescentes, dos leitores em geral, e tendo por base o pensamento de Antônio Candido (1972) de que a ficção e a fantasia atuam no plano dos sentimentos, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, sendo um meio de exteriorização de conflitos, pensamentos e emoções comuns à criança ou ao adulto, este texto traz reflexões acerca das representações das mulheres nas obras literárias, do clássico ao contemporâneo.

Partindo-se da compreensão de que a literatura atua como um espelhamento/recriação de usos e costumes, padrões éticos, morais, religiosos, de conduta e valores aceitos ou não em determinados contextos, esse estudo visou refletir sobre a literatura infanto-juvenil, compreender as nuances do texto estético e seu percurso histórico e estilístico, desde obras consideradas clássicas, contos de fadas e de princesas, até os contos contemporâneos. Dessa forma, objetivou-se analisar e compreender os estereótipos relacionados às representações das personagens mulheres para

além do perfil das princesas, lançando o olhar para a relação entre literatura e sociedade. As obras selecionadas para essa análise são *Cinderela* (2015), registrada por Charles Perrault³, publicizada pela Disney, e a obra contemporânea *Uma, duas, três princesas* (2013), de Ana Maria Machado.

A investigação voltou-se para as relações sociais, desveladas nas narrativas literárias, e buscou-se entendê-las em seus ditos e não ditos, nos vazios dos textos e nas pistas lançadas ao leitor, com reflexões que aludem às habilidades interpretativas que contribuem para a formação do leitor literário crítico e reflexivo. Abramovich (1997) explica que as histórias clássicas, os contos de fadas, por exemplo, são as mais utilizadas, tanto por meio de livros, quanto por meio de filmes, na formação crítica e reflexiva da criança, visto que trabalham com a fantasia, partem dos problemas cotidianos, envolvem elementos mágicos no desenrolar do conto e ao final retornam à calma e tranquilidade inicial.

Por isso, pode-se dizer que as obras da literatura clássicas, através da linguagem simbólica, foram e ainda são consideradas um guia para a formação dos indivíduos. Sabemos da importância do imaginário simbólico na história da humanidade e ressaltamos que os contos de fadas e maravilhosos ainda hoje contribuem para a formação humana. No entanto, muitas obras desse arcabouço literário, assim como a sociedade contemporânea, reproduzem o

3 Observamos que utilizaremos a versão publicada pela Disney, pois esta é a mais conhecida entre os leitores da contemporaneidade, principalmente devido aos vídeos que a empresa produziu.

pensamento patriarcal, sexista e racista. Conforme expõe Saffioti (2004, p 31) “[...] o poder é macho, branco e, de preferência, heterossexual [...]”, e a sociedade está habituada a disponibilizar leituras, principalmente para as crianças, com estas ideologias, sem ao menos refletir o que elas estão internalizando através das obras.

Sendo assim, o presente estudo concentra a análise no sujeito feminino, nas representações que o corpus literário selecionado apresenta, pois normalmente essa imagem é fortemente marcada e estereotipada em obras clássicas ou naquelas com estilo e temática da literatura tradicional. Consideramos necessário observar como a princesa foi apresentada na literatura contemporânea *Uma, duas, três princesas* (2013) e se houve processos de ruptura com relação ao perfil da princesa clássica Cinderela.

Essa reflexão parte, portanto, da problemática que envolve a figura feminina⁴ na literatura, no intuito de compreender melhor as implicaturas relacionadas ao modo como ela é apresentada, em razão de estar pressuposto que a literatura contemporânea rompe com os estereótipos em relação às mulheres. Para, além disso, compreender e analisar se houve manutenção, ampliação ou rompimento do estereótipo da princesa submissa às figuras masculinas, ao padrão de beleza, comportamento e interação

4 Observa-se que neste artigo não aprofundaremos as reflexões sobre categorias analíticas dos estudos de gênero, mas que a referência ao termo “feminino” está atrelada ao sentido que faz referência às convenções culturais e sociais atribuídas às mulheres, haja vista que este é o objeto de análise a partir das representações literárias.

social valorizados nesses contextos sociais evidenciados, como por exemplo, em *Cinderela* (2015).

Além disso, o estudo analisou os aspectos históricos e culturais que mostram os estereótipos ocidentais apresentados nas narrativas anteriores ao século XX, por exemplo, e as rupturas realizadas pela literatura contemporânea em relação às representações e às representatividades das mulheres. A pesquisa de caráter explicativa, conforme Vieira (2010), visou informar e explicar a ocorrência de um fenômeno e por meio dela obter dados e aspectos para melhor compreensão do objeto estudado. A partir de pesquisas bibliográficas, que disponibilizam informações científicas acerca do tema, usando o tipo de pesquisa qualitativa/interpretativa e o método comparado, buscou-se identificar e analisar o perfil das princesas, personagens principais das obras selecionadas.

Ademais, a produção se constrói através da comparação, pois para Tânia Carvalhal (2006, p. 7) o método comparativo vai além do objetivo de concluir a natureza dos elementos confrontados, esse método serve para encontrar as diferenças ou semelhanças nos objetos estudados, é um recurso analítico e interpretativo, que possibilita a exploração adequada e crítica da pesquisa.

DO CONTO AO RECONTO: OBRAS CLÁSSICAS E CONTEMPORÂNEAS

Os livros *Cinderela* (2015) e *Uma, duas, três princesas* (2013) fazem parte do gênero de literatura infanto-juvenil, as duas obras têm como personagem principal a figura da princesa, porém elas são apresentadas em contextos que se divergem nas questões tempo e espaço. A primeira é clássica, contada por Charles Perrault, escritor francês da Europa Ocidental, no final do século XVII, reproduzida, atualmente por muitas editoras, tantas que não é possível citá-las. O texto utilizado nessa análise foi publicado pela Disney Enterprises – Clássicos Inesquecíveis da Editora Melhoramentos, no ano de 2015.

Sobre *Cinderela*, nosso ponto de partida para as reflexões, corrobora-se Fortes (1996), pois ela expressa que as obras de Perrault possuíam conteúdos moralizantes, serviam para ajudar na educação das crianças de acordo com os padrões morais e religiosos da sociedade europeia. Ao criar personagens, mulheres frágeis e vulneráveis, o escritor francês reproduziu a representação da mulher de acordo com os princípios ocidentais. A obra faz parte dos contos populares tradicionais, os quais compõem a imagem de um padrão comportamental estereotipado em relação aos aspectos de beleza, comportamento e condição social.

No que se refere à segunda obra aqui analisada, foi escrita por Ana Maria Machado, em 2013, apresentando outras

perspectivas para as personagens mulheres. É possível dizer que questiona os estereótipos dos clássicos, apresenta um tom de denúncia sobre a injustiça social ou diferenças infundadas entre homens e mulheres. Corroborando Aguiar e Martha:

Com a escolarização massiva e a migração das comunidades rurais rumo aos grandes centros urbanos, pode-se dizer que certa visão de mundo, assim como determinados costumes de sociabilidade, típicos das culturas orais e populares, tende a ser alterados ou mesmo desaparecer. Neste novo cenário, sempre em resumo e de olho nos contos populares saem de cena os contadores tradicionais e surgem dois novos atores: os contadores e histórias profissionais e os escritores interessados em criar versões de contos populares (AGUIAR; MARTHA, 2012, p.11).

Assim como a migração do campo para urbano, o acesso a diferentes conhecimentos, a mudança de costumes, também os escritores passaram a analisar as narrativas tradicionais de outro modo e deixaram de retratar em suas obras os modelos idealizados pelos clássicos, ocidentalizados, de família, de mulher, de homem e de crianças. Nessa lógica, *“Uma, duas, três princesas”* faz parte do novo cenário de produções e de autores, conforme mencionado

por Aguiar e Martha (2012). Ana Maria Machado apresenta três princesas, que não se assemelham às das obras clássicas, seja devido à quantidade seja devido a características físicas, comportamentais e de pensamento. A narrativa é ambientada em um contexto social contemporâneo, próximo da realidade das crianças, mais um diferencial interessante para pensarmos a recepção e os processos de identificação, leitor/personagem, com as representatividades que a história apresenta.

Observa-se que entre as duas obras estudadas houve uma mudança na realidade social, nos valores consolidados pela sociedade ocidental, nos quais os valores prestigiados eram da família formada por um pai, uma mãe e filhos. A “boa mulher” era ingênua, bela, submissa, seguia os padrões estabelecidos socialmente pela burguesia e pela religião, e era dependente de um protetor masculino, pai, irmão ou marido. No entanto, com os movimentos feministas, consolidados a partir do século XIX e fortalecidos no século XX, de acordo com Saffioti (2004, p. 95), “as feministas prestaram grande serviço aos então chamados estudos sobre mulher [...] sendo sua intenção bastante política, ou seja, a de denunciar a dominação masculina e analisar as relações homem-mulher delas resultantes”, com isso houve significativa alteração de pensamento, os quais chegam à sociedade e alteram os modos de pensar.

Na obra “*Uma, duas, três princesas*” Ana Maria Machado cria um reconto, ou seja, adapta a narrativa tradicional para o mundo

moderno retratando as necessidades e desejos do sujeito feminino, de forma simples e inteligível. Essa opção pela linguagem e público infanto-juvenil evidencia a preocupação da escritora em disponibilizar aos leitores um contraponto de perspectiva, ampliando a reflexão dos mesmos no que se refere às relações sócio-histórico-culturais, promovendo o diálogo, pela literatura, com as lutas e causas feministas. Isso se deve ao seu posicionamento político engajado, o qual entende o poder formativo da literatura, e considera equivocado manter apenas os modelos simbólicos e os padrões culturais das narrativas clássicas, as quais trazem padrões estereotipados/desatualizados em relação àquilo que se almeja para as mulheres nas sociedades atuais.

De acordo com Aguiar e Martha (2012, p. 48), no final do século XIX foram iniciados os estudos sobre a educação para crianças e jovens. Nessa época também se iniciaram as adaptações de contos e, mesmo que as novas histórias referenciavam as fontes, passaram a ser escritas de acordo com as necessidades de cada público leitor e de acordo com novos padrões comportamentais.

Rita Felix Fortes (1996 p. 32) afirma que nessa fase, no final do século XIX, no qual se firmou a consciência de que a criança é um indivíduo diferenciado do adulto, as literaturas infantis e juvenis deixaram de serem somente adaptações dos modelos europeus. Surgiram autores que se dedicaram à produção de obras para o público infantil e juvenil levando em conta questões psicológicas e a maturidade cognitiva, adaptadas ao cenário e

às particularidades brasileiras, embora muitas delas ainda com caráter moralista e patriota. Fortes (1996) explica que no início do século XX, Monteiro Lobato foi precursor do novo caminho criador que a Literatura Infantil brasileira estava necessitando.

Em 1931 surge um novo projeto de Monteiro Lobato, no qual tinha o objetivo de ressignificar os contos de fadas clássicos, as lendas, as fábulas conhecidas, acentuando os valores ideológicos que surgiam. Nesse sentido, muitos autores seguiram o pensamento de Lobato e foram “enriquecendo o imaginário infantil sem desprezar os conteúdos sedimentados pela tradição” (AGUAR; MARTHA, 2012 p. 49). As estudiosas citam como exemplo a escritora Paula Mastroberti que recria os clássicos dispensando os elementos mágicos por soluções realistas.

Paula Mastroberti recria o conto *Cinderela* em seu livro “*Cinderela, uma biografia autorizada*” (1997). A escritora traz os fatos para o contexto do século XXI, modernizando os contos populares infantis, mas sem trair o clássico, por exemplo, a morte do pai de Cinderela ocorre através de acidente de carro; a fada é um estilista talentoso que a transforma a personagem na mais bela garota do baile, dessa maneira que a autora molda a histórias aos dias atuais.

Segundo Turchi (2008), obras da contemporaneidade se caracterizam pela presença do humor, da aventura, de temáticas do cotidiano. Elas prezam pelo incentivo à construção de um leitor crítico, formulam reflexões acerca da sociedade. Autoras como

Ruth Rocha e Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ziraldo, João Carlos Marinho, entre outros, valorizam e contemplam aspectos que dão liberdade e autonomia ao pensamento, proporcionando criatividade ao leitor, assim eles conseguem se desviar da ideia de que a boa criança é passiva e sempre “obediente”, que não rompe a normatização da sociedade, normalmente ditada pelos adultos, e mostra as aventuras de crianças ao explorar o mundo de forma curiosa, crítica e até mesmo atrevida.

Coelho (1993, p. 18-24) descreve as diferenças entre as obras tradicionais e as contemporâneas, a qual ela chama de “nova”, visto que integra uma nova mentalidade. Por conseguinte, averiguaremos, no Quadro I, o confronto de característica presente nas literaturas, conforme a teórica especificou:

<i>Tradicional</i>	<i>Nova</i>
<p>O individualismo: tudo é baseado no indivíduo ideal, forte e competidor, apresenta-se na forma de heróis, possuem virtudes e qualidades à serem seguidos.</p>	<p>Espírito comunitário. Substitui o herói individual, infalível pelo grupo, formado por meninos e meninas normais. Personagens questionadoras das verdades imposta pelos adultos.</p>

<p>Obediência absoluta às autoridades detentoras do Saber e do Poder: (Igreja, Governo, Patrão, Pai Esposo) na literatura revela-se por meio da exemplaridade e da rigidez de limites entre certo/errado, bom/mau.</p>	<p>Repúdio ao Autoritarismo: Descrédito da autoridade como poder inquestionável. Exigência de liberdade pessoal. Supressão de que o certo vence o errado, tende-se para um equilíbrio.</p>
<p>O Sistema Social sobrepõe o Ter ao Fazer e ao Ser:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Valoriza as minorias privilegiadas; - O ideal democrata valoriza o trabalho como fenômeno de realização do indivíduo que resulta em assalariados sem perspectiva de ascensão social; - A autoridade suprema é exercida pelo homem, incentiva o paternalismo. - Reforça os limites entre o que é próprio da mulher e do homem. 	<p>Sistema social sobrepõe o Fazer e o Ser ao Ter.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desaparecem as injustiças e aviltantes diferenças sociais. - Denuncia a miséria social, aparecem as reivindicações dos trabalhadores e traz a concepção de trabalho como meio de realização existencial e não apenas como meio de ganhar dinheiro. - Não estigmatiza o que é certo ou errado para o homem e para a mulher, o homem e a mulher são retratados em igualdade.

<p>Moral dogmática de caráter religioso: Rigidez entre o certo ou errado, os personagens são premiados ou castigados no além-vida de acordo com a conduta. Aparece na literatura como moral da história.</p>	<p>Moral da responsabilidade do Eu. Desaparece a moral da história. Procura agir conscientemente frente às circunstâncias, pensando no direito do Outro. Surge a moral espontânea, mas responsável.</p>
<p>Sociedade sexófoba. Transformou um ato natural em ato moral. A base religiosa estigmatizou o sexo como pecado. Na sociedade tradicional, patriarcal e machista o sexo foi restringido apenas às mulheres, tornando a castidade uma virtude máxima.</p>	<p>Sociedade sexófila: O sexo é recuperado como ato natural, desfrutado abertamente como libertação do ser. Porém a indústria cultural acabou vulgarizando-o como produto de marketing. Portanto, ao nível da criança, deve-se trabalhar a “educação sexual”.</p>
<p>Valorização do passado: Culto aos grandes mestres da literatura e das artes em geral.</p>	<p>Redescoberta do passado: Surge na literatura a Intertextualidade.</p>
<p>Concepção da vida como passagem – destino céu ou inferno – cultivar virtudes e fazer boas ações para ser digno de entrar no paraíso, após a morte.</p>	<p>Concepção da vida como mudança contínua: Se vive pensando no aperfeiçoamento interior profundo. Participar da evolução contínua da vida.</p>

<p>Racionalismo: Tudo é explicado pela Razão apoiada às vezes pela Fé, às vezes pela Ciência.</p>	<p>Valorização da Intuição. A intuição pondo em xeque a lógica convencional ou o senso comum abre campo para o novo conhecimento.</p>
<p>Racismo: Separação entre “brancos” e “negros”. Devido à escravização de uma raça pela outra instaurou no mundo ocidental a injustiça humana e social que existe até hoje. A literatura tradicional tentou denunciar a injustiça, mas se limitou aos aspectos sentimentais e humanos e esqueceu-se das fundas raízes político-econômicas.</p>	<p>Anti-racismo: Luta para combater o ódio racial tão enraizado na nossa sociedade. Valoriza-se diferentes culturas, raças. É abordado frontalmente o problema do racismo, como as grandes injustiças humanas e sociais.</p>
<p>A criança é um adulto em miniatura. Educação rigidamente disciplinadora e punitiva. A literatura procurava levar o pequeno leitor a assumir, precocemente, atitudes consideradas “adultas”.</p>	<p>A criança é um ser em formação. A criança se desenvolve em liberdade, mas orientado no sentido de alcançar total plenitude em sua realização.</p>

Fonte: (COELHO, 1993, p. 18-24). (Ideias parafraseadas do Livro **Literatura Infantil – Teoria – Análise – Didática**)

Esse confronto de características da literatura clássica *versus* contemporânea mostra que a nossa civilização está mudando e a literatura contemporânea expressa essas transformações, dessa forma abre caminhos para a formação de uma nova mentalidade. A nova mentalidade, mencionada por Coelho (1993), é fruto das mudanças que vivemos no transcorrer histórico. Apesar disso, é preciso muito empenho e luta feminista, devido à resistência conservadora enraizada profundamente em nossa sociedade, conforme analisa Saffioti (2004, p.46):

a maioria das brasileiras pode ser enquadrada na categoria *conservadoras*, ainda separando mulheres femininas de mulheres feministas, como se estas qualidades fossem mutualmente exclusivas. Isto dificulta a disseminação das teses feministas, cujo o conteúdo pode ser resumido em *igualdade social para ambas as categorias de sexo* (grifo do autor).

A transformação social, no sentido de luta contra o machismo, o patriarcado e as desigualdades de poder, é um processo lento e gradual, que se dá através das causas e movimentos feministas, como assevera Saffioti (2004). Nesse sentido, entendemos que por meio da literatura contemporânea é possível socializar, desde a infância, a resistência em busca de uma sociedade democrática e igualitária.

Portanto, na próxima seção deste diálogo reflexivo confrontaremos efetivamente as características da obra tradicional e da contemporânea, *Cinderela* (2015) e *Uma duas Três princesas* (2013), buscando analisar a presença dos estereótipos relacionados às princesas. Os conceitos levantados por Nelly Novaes Coelho (1993), a mentalidade da nova literatura, subsidiarão a análise, juntamente com as reflexões de outros pesquisadores.

O estudo das obras volta-se aos estereótipos relacionados à figura feminina, vinculados às princesas ou personagens correspondentes. Seguiu-se a perspectiva dos estudos em literatura comparada, pois:

a literatura comparada não só admite mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimo e troca. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Por meio da literatura comparada compreende-se que ela é indissociável da intertextualidade, que, como se sabe, é o diálogo que se dá entre duas ou mais obras, textos, imagens, estilos, entre outros aspectos. Através dela, como explica Perrone-Moisés

(1990), é possível produzir novos sentidos e promover uma nova visão sobre algo que se conhecia por meio de escritos tradicionais. Além disso:

A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista. Do “velho” estudo de fontes para as análises intertextuais é só um passo. Mas essa é uma travessia que significa para o comparativista engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica que seus colegas tradicionais evitavam (CARVALHAL, 2006 p.54).

A partir do método comparativo, definido por Perrone-Moisés (1990) e Tânia Carvalhal (2006) nosso propósito foi o de compreender a maneira que a imagem sobre as mulheres foi difundida nas literaturas tradicionais e a forma com que as novas obras, em diálogo direto com os contos de fadas clássicos, através de retomadas, empréstimos e trocas, têm contribuído para a função crítica e contestadora das ideologias que oprime o sujeito feminino. Se a literatura atua na formação crítica/reflexiva do ser humano, por consequência atua no mundo, na formação do pensamento de uma sociedade.

AS MULHERES NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL: PROPAGAÇÃO OU RUPTURA DE ESTEREÓTIPOS?

O estereótipo carrega discursos do senso comum e circula por muitos meios, tornando-se parte da cultura e da sociedade. São noções tantas vezes repetidas que se fixam nos valores e ideais dos indivíduos de determinado grupo “[...] pode ser considerado uma generalização perigosa, falsa e reveladora de falta de conhecimento, podendo apenas ser modificada através de uma educação que conscientize a pessoa da ausência de fundamento do seu juízo” (FREITAS, 2014, p. 115). Essa foi uma das maneiras que contribuiu para cristalizar na sociedade ocidental a imagem da mulher como objeto de domínio e submissão, através da repetição, generalizações saturadas de desconhecimentos e incompreensões. A figura feminina tem sido estereotipada ao longo do tempo e a literatura, no seu processo criativo de espelhamento e reconstrução das relações sociais, mostra ao leitor essas questões e promove reflexões a partir delas.

Saffioti (2004) expressa há imagens diferenciadas do feminino e do masculino, porém o patriarcado que persiste coloca as mulheres em condição de inferioridade com relação aos homens em todas as áreas da convivência humana, por essa razão é preciso analisar e propor novos caminhos em busca da democracia plena entre homens e mulheres.

A obra contemporânea, aqui analisada, “*Uma, duas, três princesas*”, de Ana Maria Machado (2013), é um exemplo do novo olhar sobre as mulheres, seu espaço, comportamento e pensamento. Nela, três princesas (meninas) percorrem uma jornada de perigos e desafios para enfrentar um mal que surge no reino, o qual fez o rei adoecer. Ao retratar as jovens como protagonistas salvadoras, corajosas, desbravadoras em busca de soluções para o rei, a obra contemporânea, conforme Coelho (1993, p 21), confronta a tradição que estigmatiza o certo e o errado para o homem e para a mulher, pois o papel de encarar e resolver desafios estava destinado, na maioria das vezes, em obras clássicas, a ser exercido pelo homem.

Na obra de Machado (2013), a princesa mais velha lembra-se de histórias que já leu, nas quais os responsáveis por salvar alguém, resolver os problemas, eram homens, príncipes. O emprego dessas lembranças, o uso de signos linguísticos no masculino, indica o propósito da escritora, pois ao referenciar mostra que muitas obras clássicas sobrelevam o homem, mas que a sua propõe mudanças. Conforme veremos na passagem destacada na sequência, quando a princesa mais velha foi designada para desvendar o mistério que fez o pai ficar doente e para livrá-lo do reino do feitiço, então são narrados seus pensamentos:

Como ela sempre tinha lido muito, conhecia um monte de histórias de três irmãos príncipes. Sabia que não ia ter

jeito. Por mais que fizesse tudo direito.
Em todas elas, o mais velho não conseguia
vencer [...]
[...] toda história contava como o primeiro
fracassava – e o segundo também. Só o
mais moço se dava bem.
[...] não podiam perder tempo, o pai
podia piorar.
Era melhor descobrir logo como podia
se tratar.
Que enviassem logo a outra irmã. A de
olhos de avelã (MACHADO, 2013, p.
19).

No trecho selecionado nota-se que a autora evidencia uma princesa leitora de muitas obras, inclusive as clássicas. Apesar de ter lido muito, as histórias de enfrentamento e desafios são de príncipes, homens, os signos são colocados no masculino, “o mais velho, o primeiro, o segundo, o moço, os irmãos príncipes”. Essa relação destaca o contraste entre as obras clássicas, nas quais ocorre a supervalorização do homem, normas e concepções que foram propagadas no ocidente pelo mundo patriarcal, com as contemporâneas que têm como objetivo conceder às mulheres espaços, liberdades, possibilidades, além de valorizar sua inteligência e sua força.

Os argumentos de Coelho (1993) ao confrontar as características das narrativas clássicas e das contemporâneas se mostram fundamentais, destacando o engajamento de escritores

e escritoras contemporâneos em sobrepor o ser e o fazer ao ter, enquanto as clássicas indicam o contrário. Por exemplo, Machado (2013) apresenta em sua obra mulheres atuantes e participantes das decisões, uma rainha que luta em prol das mulheres e princesas que desde cedo pleiteiam para adquirir conhecimentos. Um rei que escuta e solicita a opinião da rainha.

Fortes (1996) evidencia que no decorrer do século XX, no Brasil, com o crescimento da industrialização, a mulher começou a ter um papel determinante na economia, deslocou-se de seu espaço limitado historicamente, o confinamento doméstico, e começou a adquirir independência e ascensão social. Essas mudanças, sociais, culturais e ideológicas da sociedade foram ressaltadas por Ana Maria Machado ao recontar e atribuir novos sentidos às princesas. A mudança na mentalidade social em relação à menina/mulher pode ter contribuído com a emancipação do conceito do feminino nessa obra.

Na história descrita por Machado (2013) é possível observar que a autora descreve nitidamente, em uma linguagem acessível para as crianças, a transformação que ocorreu na mentalidade patriarcalista e sexista que havia no reino passando (nas sociedades anteriores) para uma concepção de direitos mais equânimes, conforme pode ser verificado no trecho da obra:

Foi isso mesmo o que o rei fez.
Mandou um projeto para o parlamento,
propondo que princesas também

pudessem herdar o trono e mandar em tudo um dia, como já acontecia em alguns países.

E como naquele reino quem mandava de verdade era mesmo o parlamento, os parlamentares acharam ótimo que o reino ficasse mais moderno ainda.

Mas com uma condição: para reinar, as princesas iam precisar ter a mesma educação que os príncipes antes tinham. Para ficarem tão sabidas e preparadas como eles.

Portanto, assim ficou sendo (MACHADO, 2013, p. 9).

A história possibilita que os leitores infanto-juvenis reflitam sobre os valores culturais que necessitam ser revistos, mesmo com o Art 5º da Constituição Federal a garantir que homens e mulheres são iguais em direito e obrigações, ainda as funções são divididas de forma desigual e são marcadas pelo poder que concede supremacia ao homem. Saffioti destaca que as mulheres “[...] são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem” (SAFFIOTI, 2004, p.35). Assim sendo, observamos que Machado, ao longo de sua obra, desestrutura essas relações de poder e divisões comuns na perspectiva eurocêntrica patriarcal sobre a mulher, apresentando as princesas (meninas) no exercício

do poder e fazendo uso da razão e de funções normalmente atribuídas/realizadas pelo sujeito masculino.

Como todo conto de fadas, conforme afirma Abramovich (1997), nesta narrativa há um problema a ser resolvido para reestabelecer a calma e a tranquilidade inicial. Na obra *Uma, Duas, Três Princesas*, Machado (2013, p. 12) dialoga com os leitores ao relembrar a estrutura clássica das narrativas, “[...] pois é, nas histórias tem sempre esse momento de um dia. [...] E o que andava certinho, tudo igual, de repente vai embora. Pois é, esse dia chegou agora. [...] o rei ficou bem doente”. A partir deste conflito as princesas são designadas para encontrar a solução, buscar a cura para o mal que fez o pai adoecer.

Em primeiro lugar a princesa mais velha sai em busca da resolução, através do conhecimento adquirido por meio dos estudos e da capacidade reflexiva. No entanto, demonstra humildade e reconhece suas limitações, por isso solicita ajuda das irmãs, saem em busca de respostas, usam a coragem e o que aprenderam com livros, filmes e com a internet para resolver o problema. Essa atitude da princesa mais velha alude à inovação de pensamento, harmoniza as relações entre irmãs, antes conflituosas e de disputas pelo poder, agora unidas em busca de uma causa relevante para a saúde do pai. Temos a sororidade entre mulheres e a demonstração de que há coisas mais importantes do que a glória solitária e egoísta. Elas causam confusões e desordem em todo o reino e por fim a princesa mais velha usa a razão para resolver o conflito:

– Essa história de encantamento é falta de conhecimento.

– Como assim? Pode dar uma pista?

– Contratem um especialista. Quem conheça o assunto. E tenha estudado em tudo quanto é canto, com livro escola, professor, laboratório, televisão e computador.

Foi o que fizeram e deu certo. Até que tinha uns bons por ali (MACHADO, 2013 p.37).

O discurso da personagem evidencia ao leitor o conhecimento e a sabedoria, autonomia de pensamento e equilíbrio emocional, e que a mesma é capacitada integralmente para exercer o poder. Percebemos que na obra de Ana Maria Machado houve ruptura de estereótipos se compararmos com a obra *Cinderela* na qual a princesa não demonstra autonomia de pensamento e comportamentos, ela aguarda ser salva pelo príncipe e tem ajuda da fada madrinha.

Para Guerra (2002, p. 239):

O enfoque da instalação do estereótipo observa que pessoas, inicialmente, imaginam e definem o mundo e em seguida o observam. [...] Assim, já haveria uma opinião formada, de acordo com os códigos da cultura, para se analisar o mundo antes mesmo de observá-

lo. O mundo estaria ordenado por códigos, passados de geração a geração, favorecendo a estereotipia, que por função defenderia as tradições culturais e posições sociais.

Baseando-se neste conceito, entendemos que os estereótipos presentes na obra *Cinderela* são crenças transmitidas de tradições patriarcais, códigos culturais que aludem a posições sociais e valores morais de determinadas sociedades. Segundo Fortes (1996), são conceitos que eram valorizados no século XVII e XVIII, ocasião em que a obra foi registrada por Perrault e do período em que foi recontada pelos irmãos Grimm. Pode-se observar que as mulheres da obra *Cinderela* se apresentam em um universo doméstico, reforçando que o lugar da mulher é a casa, com a família e cuidando de afazeres do lar.

Essa condição pode ser evidenciada na seguinte observação:

Com o passar do tempo, Cinderela tornou-se empregada em sua própria casa. Apesar disso, a cada manhã, Cinderela renovava suas esperanças de que algum dia seus sonhos de felicidade se tornariam realidade. Sem se importar com a forma como sua madrasta a tratava, Cinderela era sempre gentil e doce (DISNEY, 2015, p. 9).

No fragmento destacado há propagação da estereotipia de que uma mulher deve permanecer no “lar”, ser passiva, de pouca resistência, ter prazer em seus afazeres domésticos, idealizando o espaço da casa e o trabalho da mulher restrito a ela. Nota-se pelo discurso “sempre gentil e doce” a propagação da ideia de que ela está feliz apesar do que está vivendo com a madrasta e as suas filhas, ou seja, há uma normalização do sofrimento, do assédio moral e da rivalidade feminina.

A condição feminina da personagem da obra clássica está historicamente associada à sujeição masculina, seja por intermédio do pai e ou marido. Fortes (1996) ressalta que a Cinderela das versões que mantém o padrão clássico de comportamento feminino consegue reconhecimento apenas ao casar-se com o príncipe e sendo submissa a ele ou às figuras masculinas, como ocorre na versão da Disney aqui analisada.

Em *Cinderela* (2015 p. 54) os leitores são informados que “[...] o Príncipe iria se casar com aquela cujo sapatinho de cristal servisse. Anastácia e Drizela ficaram empolgadas em ter uma nova chance de se casar com o príncipe”. Nessa passagem e em todo o decorrer da obra é possível compreender a propagação da estereotipia de que a realização da mulher acontece pelo casamento e com a vida doméstica. Cinderela, por exemplo, assim como suas irmãs, também o desejava, pois precisava sair da penosa convivência com sua madrasta autoritária. Com o casamento ela continuaria na condição de inferioridade e submissão ao marido,

mas a narrativa não revela essa consciência da personagem ou essa preocupação de sua parte, o que indica que a internalização desses comportamentos estava cristalizada naquela sociedade. Tanto Fortes (1996), Lotermann (1996) quanto Coelho (1993) observam que esse comportamento em *Cinderela* ocorre devido aos valores da sociedade patriarcal, os quais predominam na sociedade ocidental.

A ruptura de estereótipos é clara na obra contemporânea, há uma emancipação do conceito feminino em *Uma, duas, três princesas*, as personagens são auto-suficientes e independentes com relação à figura de príncipes/homens protetores e seu cavalheirismo. Ana Maria Machado (2013) produziu um reconto, uma adaptação, um diálogo com obras tradicionais sobre princesas, mas subverte perspectivas e apresenta princesas diferentes. Por meio dessas alterações protesta contra o tratamento desigual destinado às mulheres, conforme é observado no discurso da Rainha que evidencia essa luta:

O reino todo queria um herdeiro para o trono, um príncipe.

E só nascia princesa. Num lugar e num reino em que mulher não podia governar. [...]

Quando nasceu a terceira, o rei disse para a rainha:

– O que é que a gente faz agora, minha majestade querida?

[...]

- Agora, meu querido, só temos um jeito.
- Qual?
- Vamos ser modernos e acabar com essa história de príncipe herdeiro (MACHADO, 2013, p. 6).

A situação alude à ruptura da cultura patriarcal, apresentada nos contos clássicos. O desejo da rainha por uma sociedade igualitária e moderna foi enviado ao parlamento e a proposta de que princesas também pudessem governar. Constrói-se a ideia que demonstra claramente a representação feminina na luta pela igualdade de gênero e justiça. As princesas, na imagem apresentada na obra, são retratadas fora do espaço familiar, do lar, encontram-se no parlamento, assistindo e reivindicando seus direitos para poderem assumir o trono, elas erguem bandeiras, as quais representam um símbolo de luta. Além disso, a rainha é ouvida, seu apelo foi considerado pelo rei.

A história apresenta as princesas com posturas independentes, em ambientes soberanos para o homem, como o parlamento, espaço das leis, e lugares públicos, modernos e variados, como na cidade, na escola e não apenas em casa. Ademais, ao retratá-las atuando politicamente na sociedade, a escritora traz novas perspectivas à mulher. Como é possível constatar no trecho:

Então fizeram a reunião. Os sábios e os ministros, tudo direito.
Sem príncipes, mas com as três princesas,
que jeito?

– Precisamos resolver, acabar logo com isso.

– Dar um jeito no mistério, livrar o rei do feitiço.

Não foi nenhuma surpresa.

Sobrou para a primeira princesa

A de olhos de azeitona, a que lia na poltrona (MACHADO, 2013, p. 17).

O trecho se refere ao momento em que o rei fica doente e surgem, no reino, notícias de sua doença, encanto ou feitiço. Desse modo alguém precisa percorrer o mundo, com urgência, em busca de algo que o salve e, na reunião de ministros, foi decidido que a princesa mais velha será responsável para cuidar do assunto. A posição ocupada por ela demonstra a representatividade, o poder, a força e a autonomia feminina, além da importância de uma sociedade mais equânime.

A escritora trabalhou a narrativa consciente de que os leitores têm certo encantamento e fascínio por histórias de príncipes e princesas e no processo inverteu padrões idealizados em relação às posturas e comportamentos da menina. Retomando o que já foi exposto, de que a literatura atua na construção intelectual, pessoal e cultural das crianças, “a forma imprecisa de misturar-se realidade e fantasia durante os primeiros anos de vida, contribui para que a literatura seja um meio poderoso de ampliar a experiência limitada das crianças” (COLOMER, 2003, p. 88), destacamos a importância dessa desconstrução de estereótipos

promovida por Ana Maria Machado. Não é apenas uma inversão de posturas/poderes, mas, por meio da literatura, comunica aos leitores que há outros espaços a serem ocupados pelas meninas e mulheres, ou seja, que elas não precisam permanecer limitadas ao espaço doméstico.

É possível constatar essa liberdade feminina, de explorar diversos ambientes, no excerto da obra contemporânea:

*Por isso, fez a mochila, entrou no carro e partiu.
Pegou a estrada e sumiu.
Assim que pôde, se hospedou numa estalagem.
Entrou na internet e mandou uma mensagem.*
(MACHADO, 2013, p. 19).

A forma como Machado descreveu a princesa no carro, evidenciou nitidamente a autonomia para ir onde quiser, agir segundo seus próprios pensamentos, assumir o controle das ações. As ilustrações contribuem para a formulação desses sentidos e ideais como, por exemplo, quando a princesa mais velha aparece cavalgando, alusão à liberdade, a coragem e ousadia, determinação, característica que, em obras tradicionais, são atribuídas aos homens. Na obra da Disney (2015, p. 19), no palácio há um grande quadro do príncipe montado a cavalo, o qual simboliza a condição máscula, de virilidade e coragem. O contraste ocorre quando Cinderela, para se deslocar ao palácio, utiliza uma carruagem, representado a fragilidade feminina, ela se encontra à margem dos acontecimentos, conduzida e não conduzindo eles.

Além da representatividade feminina, a ruptura de estereótipos está presente também no padrão de beleza, pois a fisionomia das meninas em *Uma, duas, três princesas* foge ao padrão tradicional no qual as meninas eram altas, loiras, magras, de olhos claros, cabelos lisos e etc. As princesas de Machado (2013) são descritas como lindas, morenas, com olhos de jabuticaba, de cabelo cacheado, “uma com olhos que pareciam azeitona preta, outra com olhos que lembravam avelãs” (MACHADO, 2013, p. 6). A descrição apresenta um debate importante para o rompimento com preconceitos raciais. No confronto entre clássicos e contemporâneos, Coelho (1993) observa que as obras pós-modernas defendem o anti-racismo, ponderam a importância de combater os ódios raciais enraizados em nosso mundo, assim como fez Ana Maria Machado ao trazer para sua literatura diferentes povos, colocando como protagonistas princesas negras.

Comparando com a *Cinderela* das versões clássicas, a obra da Disney (2015) acompanha o estereótipo da beleza idealizada nos séculos de Perrault - XVII. Como explica Coelho (1993), as obras clássicas fazem uma separação entre brancos e negros, devido à escravização dos povos africanos ocorrida no ocidente.

Possuir a beleza idealizada naquela sociedade era um aspecto muito importante, porque, como analisa Fortes (1996), no século XVII e XVIII a beleza era uma virtude para as meninas, podia significar ascensão social, por exemplo. O príncipe, em *Cinderela* (2015), escolhe sua esposa levando em conta a beleza física:

As irmãs curvaram-se diante do Príncipe, mas ele não estava olhando para elas; Cinderela, que estava logo atrás, havia chamado sua atenção.

O Príncipe apressou-se até Cinderela, ansioso para conhecer a moça mais bonita que ele já havia visto.

(DISNEY, 2015, p. 44).

Nesse trecho, há um contraste entre o feio e o bonito, por isso as irmãs de Cinderela são descritas e ilustradas como pessoas sem beleza, recurso para realçar a condição das pessoas que não possuíam o atributo da beleza, nos padrões valorizados, no contexto de Perrault, século XVII. No caso do conto contemporâneo, a beleza é destacada, mas a inteligência predomina e é o diferencial no perfil das personagens. Outra diferença importante foi retratada na união das três princesas irmãs, a harmonia, o respeito e a admiração entre elas. O reconto foi o recurso utilizado por Ana Maria Machado para construção de uma narrativa que traz rompimentos de estereótipos com relação ao padrão de beleza e à valorização da inteligência da mulher.

É comum, na literatura clássica, a representação das princesas sendo mulheres jovens, brancas, lindas, com belíssimas roupas, inocentes, como a princesa do livro *Cinderela* (2015). Tais aspectos, muitas vezes, passam despercebidos pela sociedade, porém, entende-se que esses estereótipos de perfeição idealizada devem ser reavaliados e problematizados, pois as princesas

clássicas estão inseridas em um contexto surreal, bem diferente da realidade vivida pelas mulheres, ou seja, do universo dos leitores.

No que se refere à liberdade de expressão, a possibilidade de manifestar os próprios desejos, é possível notar uma diferença considerável entre as histórias. Na obra contemporânea a figura feminina exerce o direito de expressar seus conhecimentos, vontades e anseios. Na história, os ministros lembram que a princesa mais velha é letrada e intelectual, então ela é convidada a dar um parecer, conforme o trecho:

Mas a princesa mais velha sabia.
Os ministros lembraram. Mandaram
buscar a princesa que lia.
Ela não tinha apenas olhos de azeitona.
Conhecia o que fica em pé, quando o
resto desmorona.
Assim que recebeu o convite, ela deu
logo seu palpite:
[...]. (MACHADO, 2013, p. 37).

A expressão “dar palpite” indica que ela emitiu sua opinião, denota a representatividade da mulher na sociedade, num ambiente que outrora era predominante masculino. Coelho (1993) e Lottermann (1996) revelam que em muitas obras contemporâneas a mulher apresenta a habilidade de redigir sua própria história, as personagens femininas são atuantes, tanto para direcionar sua própria vida, quanto para contribuir com a coletividade.

Quanto a *Cinderela* de Perrault, nota-se que ela é silenciada, Lotterman (1996, p. 160) observa que “[...] o papel da mulher, na maior parte dos contos tradicionais, sempre foi secundário, ‘visto que seus desejos, medos, ambições não eram expressos, e quando apareciam, vinham filtrados pela ótica masculina’”. Para entendermos o “apagamento” das necessidades e vontades da mulher na obra *Cinderela* (2015) devemos considerar o predomínio da vontade masculina. O Rei tem desejo de ver seu filho casado, logo, para atingir seu objetivo, ordena um baile, no qual todas as moças solteiras devem comparecer obrigatoriamente:

Mais tarde naquela manhã, Cinderela parou suas tarefas para atender a porta. Um mensageiro do palácio real entregou a ela um convite para o baile que aconteceria naquela noite.

[...]

– Por determinação real, toda moça solteira elegível deverá comparecer (DISNEY, 2015, p. 21).

Embora a obra traga Cinderela como protagonista, mostrando sua vida difícil ao lado da madrasta e irmãs, a obra não revela os desejos, as ambições, as necessidades de Cinderela. Contudo fala dos sonhos e desejos do Rei e do Príncipe e de como deveria realiza-los rapidamente. Sendo assim, a mulher é tratada como um objeto buscado pelo homem. Através do convite, a

protagonista visualiza uma possível fuga de sua penosa vida, porém são apenas esperanças, já que a decisão é do Príncipe e não dela.

Em *Uma, duas, três princesas*, a autora faz referências a muitos clássicos. Conforme expôs Coelho (1993) no confronto entre narrativas o “novo” dá ênfase a intertextualidade, enquanto o clássico cultua os grandes mestres da literatura. Por meio do diálogo intertextual Machado promove ressignificações, ou seja, outras possibilidades de vida, alterando o “feliz para sempre” ou finais moralizantes. Em sua produção não acontece a moral dogmática do estilo anterior, na qual os personagens são castigados ou premiados de acordo com sua conduta. Como o caso de *Cinderela* (2015), a princesa, por ser “boazinha”, é a escolhida do príncipe, enquanto as irmãs receberam o castigo por serem más.

Coelho (1993) revela em seu estudo que na literatura contemporânea desaparece a moral da história e em *Uma, duas, três princesas*, de Ana Maria Machado (2013), cada princesa é responsável por suas ações e a história se encerra com uma moral espontânea “[...] por isso viveu feliz às vezes. Como todo mundo, teve dias de risos e dias de choradeiras, mas ficou para sempre curiosa e inventadeira” (MACHADO, 2013, p. 39). Assim, ao trabalhar com imagens apresentadas em outras histórias, reatualiza as mesmas, mas de forma a ressignificar percepções. “Num sentido amplo, os recontos podem compreender traduções e adaptações de obras literárias” (AGUIAR; MARTA, 2012 p.13), as ilustrações, no caso da narrativa aqui analisada, contribuem

para que cada ressignificação ficasse bem humorada e ao mesmo tempo permitissem ao leitor repensar a moralidade propagada.

Uma das literaturas clássicas citadas e reinventadas em *Uma, duas, três princesas* é a de Chapeuzinho Vermelho, Perrault (1967), que tem a intenção de mostrar a trágica condição feminina, conforme afirma Fortes (1996). A obra de Perrault tem uma rígida moral, punindo a transgressão, principalmente para as mulheres que se desviam da “boa conduta” ou se deixam ser seduzidas.

Nesse sentido, Machado (2013) coloca uma das personagens, a princesa mais nova, em contato com a personagem lobo, de Chapeuzinho Vermelho. A princesa mais nova, ao chegar sua vez de tentar resolver o mistério que atingiu o reino, encontra o lobo e a Chapeuzinho Vermelho. Com essa situação altera-se a condição feminina de objeto e passividade apresentada em Chapeuzinho Vermelho:

Logo que saiu de casa encontrou um lobo na floresta e avisou para ele não se meter com uma avó numa cabana. Lá podia ter bolo de banana, mas não era festa:
– Cuidado que o caçador está lá perto. Melhor ir pelo caminho mais deserto (MACHADO, 2013, p. 28).

Apesar da princesa também ser uma menina, ela não é passiva, como Chapeuzinho Vermelho que “não reage, não protesta,

apenas se submete a cumprir o papel determinado pelo lobo”, conforme analisa Fortes (1996, p. 22). A princesa de Machado adverte o lobo das consequências de molestar uma mulher, ela atua, usando as características que eram do lobo, esperteza e sagacidade.

Além disso, Ana Maria Machado (2013) apresentou como a fantasia ajuda a criança a exteriorizar suas dificuldades para resolver os problemas do cotidiano, pois muitos dos leitores buscam encontrar soluções através de soluções metafóricas. Sendo assim, o imaginário que a literatura cria, como magos, bruxas, encantos etc, permite aos leitores vivências de aprendizado. Em *Uma, duas, três princesas*, (2013), na oportunidade que a princesa do meio tem para resolver o conflito, ela parte para a fantasia, tenta encontrar resposta no mundo fantástico, conforme se observa na citação da obra:

Saiu pelo bosque procurando alguma
velha catando lenha e ajudou a carregar
seu feixe de gravetos.

Procurou no pé da montanha até
descobrir algum anão com a barba presa
numa pedra para poder soltar.

Dividiu seu lanche com um velhinho
faminto.

Mas não adiantou. Nenhum deles era
encantado.

Foram boas ações, claro. Mas sem
nenhum resultado.

Nenhum encantamento quebrado.

(MACHADO, 2013, p. 23).

Nesse sentido é possível perceber que a personagem procurou a solução por meio da magia e do encantamento, como ocorre no conto tradicional *Cinderela*, em que a solução para o dilema ocorreu através da fada madrinha e de sua mágica. Outra característica apresentada na obra contemporânea foi a valorização da intuição, visto que as princesas vão em busca de diversos meios de soluções desde o senso comum, como a busca por um encantamento que pudesse salvar o rei até a lógica convencional.

A criança é mostrada como um ser em formação, cada uma das princesas estudou conforme sua faixa de idade apropriada, a mais velha estudou por meio de muitos livros, a do meio ouvia muitas histórias da irmã, enquanto a mais nova, “exigiram menos dela”, se desenvolve em liberdade. *Uma, duas, três princesas* (2013) substitui o herói por três personagens consideradas normais, sem grandes virtudes e qualidades, são personagens questionadoras das verdades impostas, valorizam o espírito comunitário.

A comparação entre as duas obras, *Uma, duas, três princesas* (2013) e *Cinderela* (2015) promoveu a percepção de que a nova literatura tem a intenção de estimular a consciência crítica do leitor, capacitar para a reflexão sobre o mundo, conscientizar da realidade e suas transformações. O reconto tem sua própria característica, ele é contestador do tradicional, torna adequado ao tempo e ao espaço tudo o que é retrogrado, os costumes, valores e ideologias.

É importante entender que a literatura contemporânea, além de promover entretenimento, tem a função de conscientizar sobre as injustiças tais como o racismo, machismo, homofobia, violência, xenofobia entre outras condutas e posturas que o ser humano adquire ao longo de seu desenvolvimento e não consegue perceber.

A literatura contemporânea volta-se para a educação humanitária, desmistifica preconceitos, rompe com representações que traduzem a ideia da mulher submissa ao machismo, ao autoritarismo e com comportamentos que reproduzem preconceitos como o do racismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação das literaturas analisadas, *Cinderela* (2015), obra clássica, e *Uma, Duas, Três princesas* (2013), obra contemporânea, possibilitou refletir sobre as ideologias patriarcalistas e conservadoras, sobre relações de poder e de domínio masculino, reproduzidas até os dias atuais. A versão analisada da obra *Cinderela* é da década atual e não apresenta alterações sobre os sistemas patriarcais e relações que objetificam as mulheres, mesmo assim é uma das mais conhecidas entre os leitores, principalmente entre as meninas. O reconto de Ana Maria Machado (2013) não é tão conhecido quanto à obra clássica, mesmo sendo uma obra que apresenta a mulher como sujeita.

Constatou-se que na literatura clássica *Cinderela* (2015) a personagem princesa reforça os estereótipos de princesas como mulheres submissas ao pai ou ao marido, passivas diante das circunstâncias, além de serem idealizadas a partir dos padrões de beleza eurocêntrica, mulheres brancas, altas e magras. Vista como objeto de adorno ou posse, Cinderela tinha seus espaços restritos a casa, ao matrimônio, ao espaço considerado sagrado, assim caracterizado pela sociedade burguesa e pelos preceitos da igreja. A história registrada por Perrault, mesmo nas versões reescritas nos tempos atuais, nas versões publicadas pela Disney, mantém os padrões desses comportamentos para a princesa. Tais aspectos, muitas vezes, passam despercebidos pelo leitor, haja vista que as princesas clássicas estão inseridas em contextos surreais e idealizados.

Observa-se, portanto, as contribuições que a literatura traz para repensarmos as relações de poder presentes nas sociedades, seja em obras infantis, juvenis ou adultas. Conforme Antonio Candido (1972) declarou, há literaturas que humanizam, rompem preconceitos, educam para uma sociedade igualitária, com impacto que supera a escola e a família, o que para nós parece ser o caminho para contribuir com a mudança na mentalidade social sobre a figura feminina.

Uma, duas, três princesas (2013) traz várias princesas, as jovens são lindas, determinadas, ousadas, apresentam outro perfil, outra postura, outro estilo de vestimenta, enfrentam dragões e

assumem ações que outrora eram atribuídas apenas aos homens e são descritas com um padrão de beleza que se identifica às meninas da vida real contemporânea. Há também a presença de uma boa relação com a rainha, ela é ouvida, ou seja, tem participação nas decisões com o rei. Isso é algo que não existia nas histórias clássicas.

Sendo assim, os estereótipos clássicos são desconstruídos, questionados, a narrativa traz a aceitação de novas posturas e comportamentos femininos e valoriza outros padrões de beleza e felicidade, amplia, também, a percepção acerca das possibilidades de ocupação de outros espaços, trabalho, felicidade, realização e vida para a mulher.

Diante disso, observa-se a relevância da escritora Ana Maria Machado e demais obras contemporâneas que trazem princesas como mulheres-sujeitas, ou seja, corajosas, inteligentes, independentes, representativas da diversidade étnica e cultural, com cabelos cacheados e beleza que representa o visual fenotípico da mulher brasileira.

A literatura, desse modo, recria questões da atualidade, problematiza a vida social e age no imaginário do leitor, por isso atua na percepção de mundo, pode contribuir para alterar pensamentos, comportamentos e atitudes, é um importante bem cultural para leitura crítica de mundo, um agente de formação e humanização. Sendo assim, observamos o quão importante é trabalhar o texto literário de modo comparativo e o quanto uma obra ficcional pode ampliar a criticidade dos leitores.

Ressalta-se também que a nova visão sobre a mulher, por escritoras como Ana Maria Machado, apresenta um posicionamento político revelando que a mulher já conquistou espaços na sociedade, embora ainda tenha muito a conquistar.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira. MARTHA, Alice Áurea Penteado (Org). *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: Gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e cultura*. Conferência pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC. São Paulo, 1972.803-809 p.

CARVALHAL. Tânia Franco. *1943 – Literatura Comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. Disponível em: https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1971808/mod_resource/content/1/Tania%20Franco%20Carvalho%20%28i%29.pdf, acesso em: 20 de ago. de 2018.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil – Teoria – Análise – Didática*. 6.ed. Editora Ática S.A. São Paulo, 1993.

COLOMER. Teresa. *A formação do leitor literário: Narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução Laura Sandroni. Global Editora. São Paulo, 2003.

DISNEY ENTERPRISES, *Cinderela*. Clássicos inesquecíveis. Ed. Melhoramentos, 2015.

FORTES, Rita Felix. De objeto a sujeito, chapeuzinho muda de cor. In: ZANCHET, Maria Beatriz (org); FORTES, Rita Felix; LOTTERMAN,

Clarisse. *Tradição, estética e palavra na literatura infanto-juvenil*. Cascavel: gráfica da Unioeste, 1996.

FEITAS, Simone. *A mulher e seus estereótipos: comparando 50 anos de publicidade televisiva no Brasil e Portugal*. Portugal. 2014. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/16/pdf/EC16-2014Jun-06.pdf>, acesso em: 20 de ago. de 2018.

GUERRA, Paula B. C. Psicologia social dos estereótipos. In: *Revista Semestral da Área de Psicologia da Universidade São Francisco*. PISCO – USF, volume 2, número 2, Julho/Dezembro 2002. ISSN 1413-8271. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusf/v7n2/v7n2a13.pdf>

LOTTERMANN, Clarice. Entre rocas e palavras, ponto a ponto a mulher retece a própria história. In: ZANCHET, Maria Beatriz (org); FORTES, Rita Felix; LOTTERMAN, Clarisse. *Tradição, estética e palavra na literatura infanto-juvenil*. Cascavel: gráfica da Unioeste, 1996.

MACHADO, Ana Maria. *Uma, duas, três princesas*. Ilustrações Luani Guarniere. São Paulo: Ática, 2013. 40 p.: il. (Abrindo caminho).

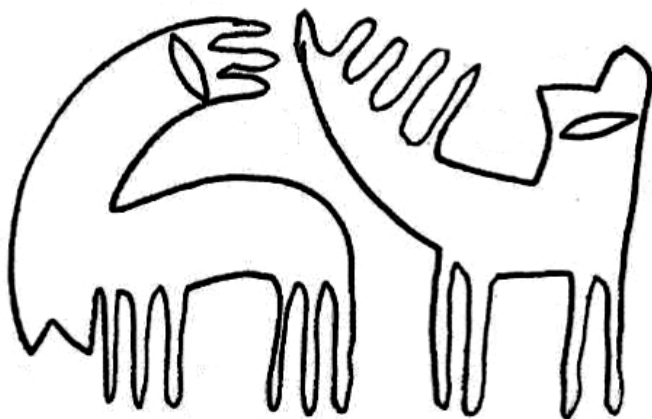
_____. *A importância da literatura*. In: Encontro Nacional Crer para Ver. 2008

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaniinha - Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2004. ISBN 85-7643-00029

TURCHI, Maria Zaira. *Tendências atuais da literatura infantil brasileira*. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC – USP, 2008.

VIEIRA, José Guilherme Silva. *Metodologia de pesquisa científica na prática*. Editora Fael. Curitiba, 2010. Disponível em: http://www.aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/248784/mod_resource/content/1/LIVRO-Metodologia%20de%20Pesquisa%20Cient%3%ADfca%20na%20pr%3%A1tica.pdf, acesso em: 20 de ago. de 2018.



O CAIR DAS MÁSCARAS CORDIAIS

Gênero e horror em *O animal cordial* (2018), de Gabriela Amaral Almeida

Cindy Conceição Oliveira Costa¹

RESUMO

Este artigo objetiva analisar aspectos estéticos e políticos da narrativa fílmica *O animal cordial* (2018), de Gabriela Almeida, inserindo-o no contexto do cinema de horror brasileiro na pós-Retomada. Buscou-se compreender a alusão que é feita ao conceito de “homem cordial”, de Hollanda (1995), e como ele é reescrito no filme, mostrando sua decadência e ruína representada por Inácio (Murilo Benício). Assim, examinou-se as relações de gênero presentes na narrativa através dos papéis de Sara (Luciana Paes) e Djair (Iranthir Santos), personagens que remetem a questões que ajudam a compreender o que o imaginário colonial entendia sobre o “homem cordial” e o porquê de sua ruína demonstrada na película. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico e utilizou-se como base teórica as investigações de: Cánepa (2008), Aumont (2009), Bourdieu (2003), Lauretis (2019), entre outros. Os resultados apontam que as fragmentações identitárias das personagens

¹ Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Piauí, Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí e integrante dos grupos de estudo LECult (UFMA) e GEHISLIT (PUC Minas). E-mail: cindyoliveira87@gmail.com

e as tensões sociais presentes na narrativa se mostram como reflexo deste mundo pós-moderno que está em constante contradição e medo.

Palavras-chave: Cinema de horror brasileiro. Pós-Retomada. Gênero. *O animal cordial*. Gabriela Amaral Almeida.

ABSTRACT

This article aims to analyze aesthetic and political aspects of the filmic narrative *O animal cordial* (2018), by Gabriela Almeida, inserting it in the context of Brazilian horror cinema in the post- resumption. We sought to understand the allusion that is made to the concept of “cordial man”, by Hollanda (1995), and how it is rewritten in the film, showing its decadence and ruin represented by Inácio (Murilo Benício). Thus, the gender relations present in the narrative were examined through the roles of Sara (Luciana Paes) and Djair (Iranthir Santos), characters that refer to questions that help to understand what the colonial imaginary understood about the “cordial man” and the reason for his downfall shown in the film. This is a bibliographic research and the investigations of Cánepa (2008), Aumont (2009), Bourdieu (2003), Lauretis (2019), among others were used as a theoretical basis. The results show that the identity fragmentations of the characters and the social tensions present in the narrative are shown as a reflection of this postmodern world that is in constant contradiction and fear.

Keywords: Brazilian horror cinema. Post-Resumption. Gender. *O animal cordial*. Gabriela Amaral Almeida.

INTRODUÇÃO

O cinema de gênero no Brasil, mais especificamente o de horror, apesar de sua gama de filmes e diretores em ascensão, ainda é algo pouco conhecido pelo grande público. *O animal cordial*, produzido em 2017 e lançado no Brasil em 2018, é um filme de horror brasileiro *slasher*, que é um subgênero quase

sempre envolvendo assassinos psicopatas. Como grandes nomes do *slasher* pode-se citar *O massacre da serra elétrica* (1974), *Halloween* (1978), *Sexta-feira 13* (1980), entre outros. Com o tempo, outras produções do subgênero acabaram sendo consideradas clichês e por isso recebiam pouca credibilidade pela crítica. Porém, o de Gabriela Almeida (2018), ao contrário, apresenta inovações na narrativa, pois mesmo algumas dessas características ainda estarem presentes, são retratadas de modo renovador, como será evidenciado mais à frente.

O filme foi escrito e dirigido por Gabriela Amaral Almeida, e produzido por Rodrigo Teixeira – que também produziu longas-metragens de terror mundialmente reconhecidos como *A bruxa* (2016), *O farol* (2020), entre outros. A diretora é uma baiana, que possui graduação e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia. Além de seus dois longas, *O animal cordial* (2018) e *A sombra do pai* (2019), dirigiu consideráveis curtas-metragens, também do gênero, como: *Uma primavera* (2010), *A mão que afaga* (2011) e *Estátua!* (2014), que a fizeram ganhar notoriedade no cenário artístico do país.

A película aqui analisada se passa em uma noite de um restaurante de classe média paulista. Nele, é narrada uma invasão ao estabelecimento, no fim do expediente, por dois ladrões armados, em que o dono do local, o cozinheiro, uma garçonete e três clientes são rendidos. Assim, o chefe, Inácio – visto como um homem pacato e cordial – age para defender o restaurante e seus

clientes, no entanto, cria-se uma atmosfera de horror e violência que ultrapassa a legítima defesa.

Essa produção recebeu diversas premiações como: Melhor Ator, para Murilo Benício, no Festival de Cinema do Rio, em 2017; Melhor Direção, para Gabriela Amaral Almeida; e Melhor Atriz, para Luciana Paes, no Fantaspoa de 2018, em Porto Alegre. Nela, são mostradas alegorias sobre a sociedade, personagens que têm dificuldade em existir em sociedade, além de questões de poder, entre outras, temas presentes em diversas produções contemporâneas.

À vista disso, este artigo busca analisar os aspectos estéticos e políticos do filme *O animal cordial* (2018), de Gabriela Amaral Almeida, inserindo-o no contexto do cinema de horror brasileiro na pós-Retomada. Desse modo, buscou-se compreender a alusão que a roteirista e diretora faz ao conceito de “homem cordial”, trazido por Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil* (1995), e como ele é reescrito no filme, mostrando assim a decadência e ruína desse homem representado pelo personagem Inácio (Murilo Benício).

Ademais, buscou-se examinar as relações de gênero presentes na narrativa – tanto relacionados à identidade das personagens analisadas, quanto ao gênero horror e em como essas figuras são representadas nesses filmes –, ao apresentar os papéis de Sara (Luciana Paes), uma mulher subserviente ao homem que ama; e Djair (Irândhir Santos), homossexual e nordestino/a.

Essas duas personagens mostraram-se muito importantes dentro da narrativa, pois remetem a questões interseccionais de gênero e sexualidade que nos ajudam a compreender também o que o imaginário colonial entendia sobre o “homem cordial” e o porquê de sua ruína demonstrada na película de horror.

1 A PÓS-RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Ao se fazer um revisionismo dos períodos que mais caracterizaram o cinema nacional, é interessante se pensar que a partir da década de 1960, no Brasil, era vivenciado o período de Ditadura Militar, o que se refletiu também no que era produzido no campo artístico do país. Dessa forma, instaurou-se uma estética no cinema chamada de Cinema Novo, encabeçada por Glauber Rocha, a qual se formou como uma resposta à instabilidade social e classista no Brasil entre os anos 1960 e 1970, fortemente influenciada pelo Neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa.

Após o sucesso dessa nova estética, houve um atribulado período para o cinema brasileiro com a extinção da Embrafilme² no governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, entre os anos de 1980 e início dos 1990, período no qual se deixou de produzir filmes no país. Em consequência disso, o desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro,

2 Empresa Brasileira de Filmes S.A., foi uma empresa de economia mista estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes cinematográficos.

realizado por Collor, colocou em evidência a impossibilidade de autossustentação do cinema no país (ESTEVINHO, 2009) e, por isso, a parada na produção dos filmes.

Assim, “a produção cinematográfica brasileira retornou com alguma regularidade sob a forma do que se convencionou chamar de Retomada. Esse período se prolongou até 1998” (BARROS, 2014, p. 184). A Retomada foi um período em que o país voltou a produzir filmes e cujas temáticas dessas produções passaram a se diversificar, tendo como características comuns: a observação do cotidiano das classes populares, a apresentação dos símbolos da cultura popular, a utilização de cenários alegóricos do cinema brasileiro, como o sertão nordestino e a favela carioca (ESTEVINHO, 2009). Como explica Barros (2014, p. 186), na Retomada essas produções passaram:

[...] da crítica social (*Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles) ao regionalismo (*O tempo e o vento*, 2013, de Jayme Monjardim), passando pelas comédias urbanas (*Os normais 2 – A noite mais maluca de todas*, 2009, de José Alvarenga Jr.) e o drama existencial (*Estorvo*, 2000, de Ruy Guerra, e *O maior amor do mundo*, 2006, de Cacá Diegues).

A partir desse período, os temas sociológicos começaram a se entrelaçar, tendo relação com estudos relacionados à cultura que também estava em emergência, bem como ao pós-

estruturalismo francês, à crítica pós-moderna e aos estudos sobre a pós-colonialidade: “Estes diferentes usos de ‘pós’, portanto, inclusive para designar também uma pós-Retomada, consistem na denominada ‘virada pós-moderna’ (epistemológica, política, estética, filosófica)” (BARROS, 2014, p. 186). Isso se deu pelo fato de que essas temáticas políticas e sociais terem sido negligenciadas pelo que o autor chama de hegemonia de um pensamento estruturalista, que foi aos poucos sendo colocado de lado para que novas questões analíticas entrassem em pauta. Além disso, segundo Meheret e Yamamoto (2019), a produção deste período também foi motivada por uma inquietação diante das injustiças nas grandes cidades, como a miséria e o crime.

Desse modo, como deslinda Estevinho (2009, p. 121), entre as diversificadas questões que compõem a cultura brasileira, o cinema tem intensa ressonância política e social, pois “seus cineastas muitas vezes proclamam-se porta-vozes de valores considerados éticos, articulam-se nas redes políticas institucionais, mobilizam a imprensa e setores da sociedade civil”. Além disso, as suas associações frequentemente produzem manifestos e pressões junto ao governo, o que demonstra a importância de uma arte que também é política. Outra questão é que, como o autor explica, a relação entre cinema e política poderia ser justificada até mesmo pelos mecanismos econômicos, uma vez que essa atividade demanda recursos materiais custosos, bem como o mercado que a exhibe é profundamente ligado às companhias estrangeiras de filmes.

De acordo com Barros (2014), é importante estabelecer alguns parâmetros teóricos para a compreensão de que estamos vivendo um dos momentos mais significativos do cinema brasileiro, precisamente por causa da relação entre a Retomada e a pós-Retomada. Assim, a utilização do prefixo “pós”, representa um gesto analítico e teórico, estético e político, influenciado pelo pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-autoria, dentre outros movimentos e estéticas, que têm como objetivos comuns a flexibilidade e a desconstrução de binarismos e essencialismos:

Trata-se de uma “superação”, todavia, que não necessariamente anula os termos que lhe antecederam. Assim, o “pós”, neste sentido, é sinônimo de simultaneidade e convivência, em que a “colonialidade” ou a “modernidade”, como exemplos sintomáticos, não desaparecem como projetos históricos, mas reaparecem carregando seus fracassos, contradições, ilusões e condição de inacabadas. É diante desse quadro que situamos a pós-Retomada. Superação, simultaneidade, deslocamentos e desconstrução. Em definitivo, o prefixo “pós” desestabiliza e questiona a vigência contemporânea de clássicas noções explicativas da realidade. (BARROS, 2014, p. 187).

À vista disso, como mostram algumas investigações, uma das características da pós-Retomada que entra em pauta é a questão do cinema autoral, assim, como explica Barros (2014), o caráter identitário do cinema brasileiro adotou um norte assumidamente eclético, com produções que oscilam do rural ao urbano, entre outras temáticas, bem como a ocorrência de que, no cinema contemporâneo, “[...] a ideia de uma autoria normativa acabou sendo superada pela necessidade da experiência do sensível tanto da parte do cineasta quanto do espectador. E essa experiência do sensível tem relação com o imaginário e as trocas simbólicas de uma época” (BARROS, 2014, p. 188). Com isso, entrelaçam-se a expressão do imaginário do cineasta com a sensibilidade do espectador.

Por imaginário, entende-se através das acepções de Durand (2012, p. 30), como representação e metáfora, pois a imaginação não é apenas “formar” imagens, mas sim uma potência dinâmica que “‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção, e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica”. Dessa forma, nós pensamos por imagem e o autor de obras artísticas, como no caso do cineasta, desperta sentimentos já existentes em nós através das imagens. O imaginário está intimamente ligado com o espírito de época, o chamado *Zeitgeist*, e, por isso, produções como *O animal cordial* (2018), trazem questões e sensações em um conjunto de imagens que em muito influenciam e tocam o espectador.

Sendo assim, na pós-Retomada são trazidas influências tanto do Cinema Novo, como de um Cinema Marginal e de produções mais comerciais, fazendo com que se crie uma redefinição de autoria:

A autoria e o mercado na pós-modernidade, portanto, são ambivalentes e é nessa ambivalência que se verifica a revitalização no cinema nacional – representado pela pós-Retomada. Logo, o fim do conceito de vanguarda é concomitante à noção de autoria (agora entrando também na fase pós). A estética autoral, porém, é indefinível por não ser unânime o entendimento de autoria. (BARROS, 2014, p. 185).

Partindo desse pressuposto, a noção de autoria que é colocada em pauta neste período não está tão relacionada aos conceitos firmados pela *Nouvelle Vague*, por exemplo, mas sim em uma renovação do conceito de autor que engloba vários fatores, os quais o colocam como um artista orgânico, com instinto estético. Dessa maneira, o cineasta se conecta com o imaginário de sua época, pois a sua produção não está centrada em algo individual do próprio artista, mas sim como resultado de suas vivências culturais e/ou políticas influenciadas pela sociedade.

Destarte, como afirma Barros (2014), é como se a pós-Retomada vivesse um paradoxo colocado por duas demandas de expressão, estando de um lado o mercado e de outro uma autonomia criativa. Sendo assim, as produções deste período variam entre esses dois polos, pois mesmo as produções nem tão comerciais, também visam uma recepção positiva do público, mas possuem características que as fazem possuir grande valor estético, em suas inovações, temas e abordagens, como no caso dos filmes de Gabriela Almeida, entre outros.

Em termos estéticos, por exemplo, Barros (2014) explica que predominam o hibridismo entre documentário e ficção ou, em relação aos temas abordados, é retratada tanto uma violência física quanto simbólica, implícita ou explícita, pois como ilustram Oliveira e Harris (2016), na pós-Retomada a violência pode ser vista enquanto uma consequência da realidade, assim como um instrumento capaz de modificá-la. Sobre essa questão, é interessante notarmos como ela em muito converge com as produções literárias do período, o que mostra como as expressões artísticas do país são muito influenciadas pelo momento político-social em que estão inseridas ou que representam.

Dessa forma, esses filmes não necessariamente se encaixam dentro de características pré-determinadas, mas sim possuem variados suportes e pretextos: “na ideia de um eu fluido e na de uma sociedade que já não se enxerga mais nos valores de um estruturalismo rígido” (BARROS, 2014, p. 187). Assim, na pós-

Retomada, fica em evidência que esse exercício de desconstrução é inerente à própria análise fílmica, tendo em vista que é necessário examinar determinadas partes de uma película para obter-se um entendimento do que ela representa, trata, ou mesmo desperta no espectador.

2 O CINEMA DE HORROR NO BRASIL

Quando se trata de produções cinematográficas do gênero horror no Brasil, o nome de José Mojica Marins e seu personagem emblemático, Zé do Caixão, logo são lembrados. Isso acontece por Mojica ter sido o grande pioneiro do gênero no país, pois seu filme *A meia noite levarei sua alma*, de 1964, é considerado o primeiro longa-metragem de horror produzido no Brasil. No entanto, como mostra as investigações de Cánepa (2008, p. 106), algumas produções anteriores a essa já flertavam com o gênero. Segundo a autora, “[...] havia, desde a época do cinema mudo, um espaço ficcional em nosso cinema que já ensaiava, e, de alguma forma, abria os caminhos que seriam trilhados pelos filmes de horror nacionais surgidos depois”.

Como ilustra Cánepa (2008), o cinema do gênero no país passou por quatro fases, sendo elas: *Antes do Horror*, na qual eram produzidos filmes de crimes sensacionais, sobrenaturais ou de mistério, entre os anos 1937 e 1962; *O Auge do Horror*, fase em que se produziu uma grande quantidade de filmes do gênero, entre

os anos de 1963 e 1970, que variavam entre propostas autorais e industriais; *Os Horríveis Anos 80*, período no qual foram esparsas as produções do gênero; e *A Retomada do Horror*, a qual seguiu a fase de Retomada do cinema nacional, entre os anos de 1994 a 2007.

Chegando ao horror contemporâneo e da pós-Retomada, Correia (2019) explica que as produções nacionais do gênero têm ganhado destaque em mostras e festivais pelo país, e que mesmo com as dificuldades de financiamento, alguns ainda conseguem recursos de incentivo à cultura, ou mesmo os fazem de forma independente. Assim, a partir dos anos 2000, a produção do cinema de gênero no Brasil se alavancou: “O avanço da tecnologia também democratizou a produção audiovisual no país, pois permite a qualquer um fazer um filme sem necessariamente depender de grandes estúdios de cinema” (CORREIA, 2019, p. 28), melhoria essa que se refletiu não apenas na produção, mas também na distribuição e exibição de filmes.

Dessa forma, ainda segundo Correia (2019), a nova leva de filmes de horror brasileiro é bem diversificada, contendo produções de subgêneros como: *trash*, *slasher*, terror paranormal, terror psicológico, dentre outros. Como explica a autora, boa parte desses cineastas apostou em produzir curtas-metragens, por possuírem um orçamento mais reduzido e isso facilitar a sua elaboração. Dentre eles, a autora aponta: Lula Magalhães, com *Invasor* (2015); Joel Caetano, com *Gato* (2009); João Vitor Ferian, com *O covil dos condenados* (2016); Calebe Lopes, com *A triste*

figura (2018); para citar apenas alguns. Já nos longas-metragens, os nomes mais expressivos são: Rodrigo Aragão, com *Mangue negro* (2008); Marco Dutra e Juliana Rojas, com *As boas maneiras* (2017); Samuel Galli, com *Mal nosso* (2017); Frederico Machado, com *Lamparina da aurora* (2017); Gabriela Almeida, com *O animal cordial* (2018) e *A sombra do pai* (2019), entre outros.

No entanto, os filmes de horror brasileiros contemporâneos ainda não conseguiram criar um nicho em que tivessem visibilidade para o grande público, pois apesar do gênero ter ampla aceitação e grandes bilheterias nos cinemas, em se tratando de produções estrangeiras como *Sobrenatural* (2011), *Invocação do mal* (2013), *Annabelle* (2014), o remake de *It: A coisa* (2017), ou as aclamadas *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), entre diversas outras, os filmes brasileiros do gênero ainda estão emergindo e aos poucos sendo (re)conhecidos. Dessa forma, a agitação que essas produções causam em premiações e mostras no país e fora dele, de certo modo ajudam a, aos poucos, esses filmes serem notabilizados, e o advento da ampliação do acesso à internet também contribui para isso – o que é bem marcante nessa fase de pós-Retomada.

3 ARTIFÍCIOS DO MEDO

Uma das mais importantes marcas características do horror se estabelece no seu lugar de recepção, como apontado por Carroll (1999 *apud* ALMEIDA, 2003). Ou seja, um filme só se

caracteriza nesse gênero quando provoca determinadas sensações no espectador, que se relacionam com o próprio nome que o assinala:

A marca de identidade do horror é, justamente, a capacidade que este tem em causar “horror” em seu público. Não se trata de medo, apreensão ou expectativa apenas – tais sentimentos também podem ser desencadeados por outros tantos gêneros narrativos que não o horror própria e exclusivamente; mas sim, do estado específico causado por um gênero que perpassa várias formas de manifestações artísticas e se mantém coerente, inconfundível, inimitável. (ALMEIDA, 2003, p. 15-16).

Dessa forma, o filme, por ser também uma narrativa, oferece dentro dela elementos que vão causar esses efeitos, algo de certo modo parecido com a literatura, por exemplo, como quando um texto e as estratégias narrativas causam determinadas sensações e emoções no leitor. No cinema, serão as sucessões de imagens que desempenharão esse papel.

Uma questão importante para trazer efeitos de horror nos filmes é a montagem. Segundo Aumont (2009), a montagem é “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os,

encadeando-os e/ou organizando sua duração”. Para Martin (2005, p. 202), ela “[...] é a condição necessária e suficiente da instauração estética do cinema”. E para Eisenstein (2002), é um componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema, assim, contribui para mostrar lógica e continuidade às cenas.

Nos filmes de terror ou horror, a montagem é um elemento essencial, pois é ela que vai ajudar a causar os efeitos de sentido esperados, como os de medo, angústia, desespero, suspense ou repulsa, por exemplo, o que pode ser perceptível nos momentos de cortes de uma cena para outra. Em *O animal cordial* (2018), percebemos as expressões das personagens, causadas pelo momento de conflito, ou mesmo o rosto sereno de Inácio enquanto atira em um dos assaltantes. Tanto os movimentos da câmera quanto a mudança de uma cena para a outra contribuem para que se crie uma tensão diante de quem assiste, entre outros efeitos.

De acordo com Santos (2018, p. 58), perante um mundo potencialmente pós-moderno, o discurso cinematográfico que parece refletir a realidade é o da insegurança, tensão, suspense e medo: “nem transparente, nem opaco, mas sombrio”. Assim, filmes como o *corpus* de análise deste artigo, não provocam explicitamente o susto, mas trabalham com o medo nas personagens através da sensorialidade, da tensão e do receio, ou seja, uma atmosfera de medo que é criada a partir das sucessões de acontecimentos na

narrativa. Como explica Santos (2018), a atmosfera de algo está ligada à impressão sensória, ou ao afeto, que este algo causa. Assim, essa atmosfera de horror vai estar ligada também a aspectos da *mise-en-scène*, como a iluminação e a encenação das personagens.

É importante que entendamos também que cinema e narrativa interagem de um modo próprio. De acordo com Aumont (2009), o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação e articulação sociais que tornou possível dizer que ele substituiu as narrativas míticas em nosso tempo. Desse modo, um tipo e/ou uma série de personagens podem ser considerados representativos do meio social, sem se prender a questões como uma representação exata da realidade, mas sim simbólica e sugestiva, uma vez que, como afirma Barros (2014), uma arte como o cinema é um dos veículos do imaginário – ou da ideologia – de seu tempo.

Tendo isso em vista, é evidente que “a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela ‘fidelidade’ dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes” (AUMONT, 2009, p. 100). Assim, como explica o autor, no cinema, representante e representado são ambos fictícios, o que determina que qualquer filme é um filme de ficção, e assim como outras formas de arte, não está preocupado em ser extremamente fiel à realidade, mas sim representá-la sob diferentes perspectivas.

A roteirista e diretora Gabriela Almeida conta em entrevista concedida a Leonardo Macedo, da *Folha de S. Paulo*, ao ser questionada sobre a escolha do gênero horror para as suas produções e de seu alcance: “do ponto de vista artístico, estamos vivendo um período cheio de monstros”, e, continua:

Eu acho que esse gênero, hoje, serve para você decodificar essa angústia, essa tensão e indefinição que a gente está vivendo. As sociedades têm períodos de ruptura e de começar algo novo e acredito que estamos vivendo esse momento que vem carregado do medo do desconhecido. (MACEDO, 2018, s./p.).

Dessa forma, tratando-se da questão da representação da realidade, é interessante notarmos que a produção de *O animal cordial* (2018), aconteceu entre anos de instabilidade política no Brasil: após o *Impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a mudança para um governo de Direita, e após o seu lançamento vieram as eleições e o início de um governo conservador. Sendo assim, o que acontece é que as produções seguem o imaginário da época, e por isso refletem os anseios e tensões da sociedade e do próprio artista que nela se insere.

Portanto, o medo tem também um papel político, pois o filme de horror reflete as ansiedades do tempo e aborda essas questões de forma alegórica. Em *O animal cordial* a humanidade

das personagens é colocada em evidência, por isso bastou uma centelha para que uma espécie de instinto violento no personagem Inácio viesse à tona, como se o grotesco e o absurdo permeassem o nosso cotidiano. Assim, como afirmam Soares e Rossini (2019), o horror é um gênero em constante evolução, uma vez que se apropria do contexto sócio-histórico de sua época, no intuito de afetar o espectador por meio de situações que se tornam apavorantes pela sua similitude com a realidade.

4 INÁCIO: A RUÍNA DO HOMEM CORDIAL

Em seu livro *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Hollanda (1994) destina um capítulo para tratar do conceito de “homem cordial”. O historiador escreve uma interpretação sobre o Brasil colonial e a origem da família patriarcal, cujo estabelecimento da sociedade brasileira, bem como a estrutura das relações sociais, estava a cargo dela. Desse modo, como elucida Marra (2019), o autor buscou uma adjetivação no radical latino *cordis* (cordas/coração), para compreender que no homem colonial brasileiro, a cordialidade é algo que fica apenas na superfície:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes

tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. (HOLLANDA, 1994, p. 146-147).

Ao analisar essa cordialidade, fazendo referência a indivíduos de outras nacionalidades, o autor explica que a forma brasileira de convívio social é, no fundo, o contrário da polidez, algo que pode iludir na aparência. No entanto, essa atitude polida consiste precisamente em um tipo de “mímica deliberada”, de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”. À vista disso, a polidez, sendo uma espécie de organização de defesa ante a sociedade, demonstra-se apenas na parte exterior, pois equivale “a um *disfarce* que permitirá a cada qual preservar inatas sua sensibilidade e suas emoções” (HOLLANDA, 1994, p. 147, grifo meu).

Ainda segundo o autor, no “homem cordial”, a vida em sociedade é um modo de libertação do pavor que ele sente de viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio nas circunstâncias de sua existência. Dessa forma, é como se esse homem não quisesse “bater de frente” com a sua própria natureza

e sentimentos, negando o que está em seu íntimo, para buscar agradar nas convenções sociais. É justamente nesse disfarce que se encontra Inácio, personagem do filme interpretado por Murilo Benício, como será destacado mais à frente.

Consoante a isso, segundo deslinda Marra (2019), essa cordialidade brasileira seria apenas uma encenação no âmbito do comportamento, por um homem que já não suporta o peso das instâncias burocráticas impostas pelo viver em sociedade. Assim, esse homem cordial, “cuja origem remonta o período colonial do Brasil, estende a constituição da estrutura familiar calcada na figura autoritária, centralizadora e desbravadora do pai a outras esferas públicas de relacionamento, a exemplo das relações de trabalho” (MARRA, 2019, p. 191). Corroborando essa ideia, essa figura do pai seria relacionada ao homem colonial que apresenta diante de si um mundo a conquistar e destruir.

No filme de Gabriela Almeida (2018), podemos ver claramente a figura do homem cordial entrando em crise. Como o título nos sugere, o homem passa por um processo de animalização, que caracterizará todo o seu instinto violento e sanguíneo sendo posto às nossas vistas pela tela. Nesse sentido, Inácio, o patrão, é mostrado como um homem à beira de um colapso, o que se consolida com a invasão ao seu restaurante.

Segundo Marra (2019, p. 192), esse personagem:

[...] não é nem tolerado, nem respeitado pelos funcionários; que é humilhado pelos clientes esnobes; que discute com a esposa ao telefone; que quebra a saboneteira do banheiro e diz para a mulher que não está nervoso porque até sorri e, aliás, não faz senão sorrir para ela, para os clientes, para todo mundo, esse homem já não sustenta a máscara puída da cordialidade e não se conforma com o fato de assistir ao seu poder se esvaindo. Seu ódio vem de perceber que o fato de ser o patrão não lhe assegura mais a manutenção do poder.

Dessa maneira, ao notar que o poder de controlar as situações e pessoas a sua volta não está em suas mãos, Inácio deixa extravasar o seu desejo de violência. Num jogo de reflexos, vemos no filme a sua imagem no espelho do banheiro do restaurante, como ele ensaia as suas falas e seu sorriso, numa tentativa de convencer as pessoas de sua cordialidade. No entanto, é interessante notarmos que a partir do momento em que ele deixa de lado suas máscaras sociais, é mostrado na película o seu reflexo fragmentado, no espelho que ele mesmo quebra. Nesta cena, podemos perceber uma metáfora da ruína de seu disfarce:

Figuras 1 e 2 – Cenas de Inácio no espelho



Fonte: *O animal cordial* (2018). Disponível para aluguel no YouTube

O jogo através de reflexos no espelho é algo muito presente em diversas narrativas, e que na maioria das vezes tem a ver com relações de identidade. Assim, a imagem fragmentada de Inácio, que é inclusive ilustrada em um dos pôsteres do filme, pode demonstrar como se dá a fragmentação e a rasura, ou melhor, a revelação do caráter de Inácio, o que irá fazer com que a sucessão de acontecimentos na narrativa tenha um caráter horrífico.

Nesse prisma, o assalto faz emergir o seu ódio, além de ser uma oportunidade de vingança sobre aqueles que “vinham ameaçando a pantomina da cordialidade de fachada” (MARRA, 2019, p. 192). A partir da queda de sua máscara social, começam as mortes sangrentas desencadeadas pelo sadismo de Inácio, que aprecia todos os momentos de desespero e jorros de sangue de suas vítimas.

Tratando-se do subgênero em que se encaixa o filme, é interessante refletirmos que os personagens mais conhecidos do *slasher*, como Jason Voorhees, Michael Myers e Leatherface (*Sexta-feira 13*, *Halloween* e *O massacre da serra elétrica*, respectivamente), usam máscaras literais que escondem a sua monstruosidade. Já no caso de Inácio, a máscara que ele usa está mais no campo da metáfora, como uma máscara social de cordialidade, que escondia a sua verdadeira natureza. Essa é mais uma das inovações que Gabriela Almeida traz em sua película.

Outro pronto é que até mesmo a linguagem de Inácio traz marcas dessa dominância do homem colonial. Ao analisar os seus diálogos com os funcionários, percebemos que ele fala sempre na voz ativa e no imperativo: “faça isso, traga aquilo, limpe isso”, pois a maioria das frases que profere são sempre ordens. Já a personagem Sara é o seu oposto, pois ela age sempre de modo passivo e acatando a todas as ordens e pedidos de Inácio, na esperança de que ele goste dela. Assim, no caso de Sara, a sua aparente passividade também é uma forma de cordialidade. Ela suporta a subjugação dos clientes

esnobes e as ordens de seu patrão, até o momento em que toma conhecimento de si própria e da situação. O cotejo no espelho também é uma marca do confronto e tomada de conhecimento de sua identidade.

5 SARA E DJAIR: UMA QUESTÃO DE GÊNERO

Segundo Scott (1995), o conceito de gênero pode ser definido enquanto uma construção social, cultural e simbólica de feminilidade ou de masculinidade, e que se determina em oposição ao sexo, o qual acaba por se limitar à identidade biológica dos sujeitos. Nesse prisma, a utilização do termo “gênero” ressalta um sistema de relações “que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade” (SCOTT, 1995, p. 76).

Lauretis (2019, p. 126) trata da existência de um sistema de gênero, constituído dentro de cada cultura, que seria simbólico ou “um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” Desse modo, estudos relacionados às questões de gênero enfatizam que os indivíduos não se compõem exclusivamente pela diferença sexual, mas sim por diferentes representações culturais e sociais. É nessa questão da representação social e cultural que entram os personagens Sara e Djair.

Tendo essas perspectivas em vista, é possível fazer uma analogia entre as relações de poder presentes no filme com os papéis performados por esses dois personagens, pois, como podemos ver nos estudos de Butler (2018), o gênero é algo que está ligado a essas noções de performances dentro da sociedade, atrelado a questões políticas. Assim sendo, na narrativa, Sara é a garçonete do restaurante, que desde os primeiros minutos da história deixa transparecer o seu amor platônico por Inácio, através dos olhares ou dos gestos das mãos. Ela é sempre solícita e faz de tudo para agradá-lo, mostra-se sempre munida de uma atitude passiva e submissa, tanto que Sara é a única no local a ajudar Inácio no momento em que ele resolve matar todas as pessoas naquele recinto.

Dessa forma, como explica a própria diretora em entrevista ao Canal Brasil³, no *YouTube*, Sara tem tentativas frustradas de ser uma mulher dentro da realidade contemporânea. Ou seja, de ter uma sensualidade, cordialidade e a aparência “certa” para ser aceita. A personagem passa por diversas tentativas de se enquadrar, que acabam por ignorar quem ela realmente é, como se estivesse aprisionada pela cultura que espera que ela aja de determinadas maneiras, e que dentro do espaço fechado do restaurante, onde se passa toda a narrativa, ela se liberta dessas amarras de representação/performance e até mesmo de opressão. Essa sua liberdade se dará no momento em que toma as rédeas de

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NBEn07rGiTs>.

suas próprias decisões e se rebela contra o seu chefe. Djair é um dos elementos que contribuem para isso, pois desde o começo ele/a tenta fazê-la enxergar a realidade, que ela ignora até certo momento.

Podemos perceber que no início do filme, Sara não parece ser consciência de quem ela realmente é, pois no início a sua identidade só se mostra na caracterização rasa de “a empregada apaixonada pelo patrão”, o que se mostra muito mais profundo no decorrer da narrativa. Destarte, o jogo através dos reflexos no espelho também acontece com relação à sua personagem, como podemos ver nas Figuras 3 e 4, logo abaixo. Assim como Inácio, Sara se escondia atrás da máscara da cordialidade, pois mesmo ao ser destrutada pela cliente Verônica (Camila Morgado), ela continuava a mostrar um sorriso no rosto e uma fala mansa. Mas, a partir do momento em que se encontra sozinha perto da cozinha do restaurante, ela deixa transparecer a sua raiva e pronuncia maldizeres à cliente.

Nesse momento, outra alegoria entra em cena: a relação da cor vermelha no filme. Na narrativa, percebemos que o vermelho vai estar sempre relacionado com o sangue, a violência ou um extinto mais selvagem, pois no momento em que Sara profere xingamentos contra Verônica, ela está encostada em uma parede vermelha, e esse é o primeiro momento em que percebemos essa inclinação em sua personalidade, ou mesmo quando ela põe um batom vermelho e domina Inácio sexualmente.

Figuras 3 e 4 – Momentos de Sara na frente do espelho



Fonte: *O animal cordial* (2018). Disponível para aluguel no YouTube

Na Figura 3, acima, vemos Sara se encarando no espelho. Esse é o primeiro momento em que ela se reflete no filme, após Verônica indagá-la sobre a sua vida. Já na imagem seguinte, Figura 4, vemos uma Sara nova, fragmentada, que deixou de lado a sua postura passiva, momentos depois de dominar Inácio sexualmente e satisfazer o seu desejo.

Como explica Marra (2019, p. 194), há:

Uma libido à flor da pele fica cada vez mais perceptível em Sara conforme o roteiro se desenvolve. Desde o início do filme, quando Inácio, distraído, esbarra em seu braço detrás do balcão onde trabalham juntos, a reação da funcionária é focalizada. Ela o deseja sexualmente e também o detesta. Des-equilibra-se nessa ambivalência. A cena de sexo emula, pois, o ápice do desembaraço desse apetite sexual retesado que só eclode dando vazão a toda violência que o sustém, daí o orgasmo estratosférico de seu corpo convulsionando sobre o corpo de Inácio na cena em que ela determina os termos e a hora. Inácio estendido no chão, mais espectador que parceiro daquele gozo em que ela se contorce plena com seu corpo banhado de sangue sobre um falo que toma para si com o arrojo de quem assume as rédeas de sua cavalgada. Sara goza e isso libera em si uma fome animal.

Dessa forma, Sara também é o animal cordial. Na cena de sexo, vemos um corpo feminino que está fora do imaginário masculino criado pela cultura pornográfica, por exemplo. Como tratado por Gabriela Almeida em entrevista ao Canal Brasil, no filme, não é mostrada uma cena de sexo em que a performance

feminina excite o espectador, na verdade ela causa até repulsa, pois vemos uma Sara bestial, que treme, urra e domina o seu parceiro.

Segundo elucida Lauretis (2019), a sexualização do corpo feminino tem sido uma das figuras ou objetos favoritos dos discursos da ciência médica, da religião, da arte, da literatura, entre outras. Logo, no cinema, enquanto uma tecnologia social e de gênero, essas representações estiveram sempre presentes, o que faz com que “as maneiras pelas quais cada pessoa é interpretada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme [...] estão íntima e intencionalmente relacionadas ao gênero do espectador” (LAURETIS, 2019, p. 136).

No entanto, Sara é um contraponto a essa representação, pois obtém a compreensão de quem ela é através do instinto, subvertendo também o lugar feminino no *slasher* (sobretudo os estadunidenses dos anos 1970 a 1990), uma vez que esse é um subgênero punitivo em relação ao sexo feminino, pois a grande maioria dos vilões do *slasher* são homens e a maioria das suas vítimas são mulheres que fazem sexo. Já as sobreviventes, as chamadas “*final girls*”, são majoritariamente as mulheres virgens e inocentes. Desse modo, o filme subverte questões impostas ao gênero, tanto o da identidade dos sujeitos, quanto o que é corriqueiramente mostrado em filmes hollywoodianos.

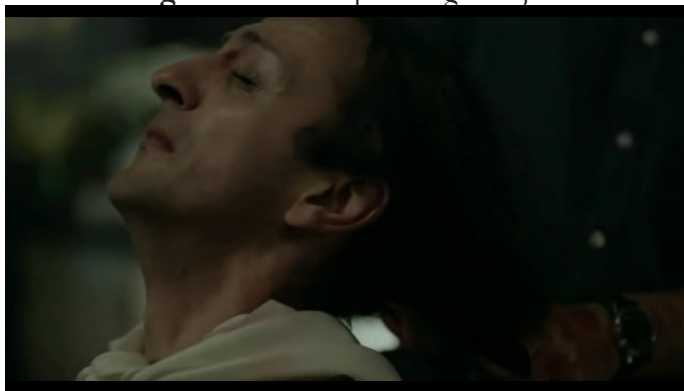
Em se tratando da personagem Djair, ao contrário de Sara e dos outros, ele/a é o/a único/a que conhece a si mesmo/a e não se esconde atrás de máscaras sociais. Desde o primeiro momento

ele/a deixa claro o que pensa e o que é. A sua personagem está em o que talvez possamos chamar de um *entre-lugar*. Djair não é nem homem, nem mulher, a sua identidade é fronteira. Em alguns momentos ele/a se refere no gênero feminino, quando alega trabalhar “feito uma jumenta”, e em outros momentos não.

Por ser nordestino/a e homossexual, Djair evidencia o ponto de desequilíbrio pelo qual passa o homem cordial, ao tentar disfarçar os seus preconceitos. Inácio precisa de seu trabalho como cozinheiro/a para manter o restaurante, mas não suporta a sua identidade, tentando sempre escondê-lo/a na cozinha, como se apenas os seus serviços como subalterno/a fossem importantes, desde que mantidos fora das vistas da clientela. Assim, Djair confronta tanto a figura dominada de Sara, ao tentar alertá-la, quanto a dominante de Inácio, pois bate de frente com ele e logo compreende o seu sadismo.

Por esse motivo, é quem mais desperta raiva em Inácio, como diz aos 52min06seg do filme: “Eu já saquei qual é teu problema comigo, não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita. Teu problema comigo, Inácio, é meu cabelo grande, minha sobrelha muito bem feita, meus perfumes de rosa, tua cisma é meu cu”. Assim, Inácio deixa Djair para ser morto/a no final – o que não acontece, já que Djair sobrevive e vai embora – pois na cena em que a tensão faz com que pensemos que irá cortar a sua garganta, como fez com um dos assaltantes, na verdade Inácio corta os seus longos cabelos:

Figuras 5 e 6 – A personagem Djair



Fonte: *O animal cordial* (2018). Disponível para aluguel no YouTube

Djair revela certa ambiguidade de gênero, desse modo, cortar o seu cabelo configura em uma violência simbólica, como caracterizado por Bourdieu (2003, p. 07-08), uma “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”.

Isso pode ser interpretado como um espelhamento da relação masculino e feminino, em que ambos precisam ter características determinadas e que tanto ao primeiro quanto ao segundo, não é aceito que performe outra que não as já pré-determinadas.

Nesses termos, segundo asseveram Soares e Rossini (2019), Inácio pode ser entendido enquanto o “cidadão de bem”, ou seja:

[...] esse homem (cordial) que se prolifera em nossa sociedade, se revela no aumento no número de feminicídios no Brasil no primeiro semestre de 2019, e em o País ser o que mais mata transexuais no mundo, ambos crimes em que prevalece um discurso normatizado por certos preceitos morais, particularmente em relação a sexualidade – no caso das pessoas transexuais – e de poder/ dominância – em relação ao feminicídio. (SOARES; ROSSINI, 2019, p. 08-09).

Logo, podemos entender esses personagens enquanto arquétipos da realidade, tendo em vista que todo filme é político e que não necessariamente isso pode ser algo intencional ou como uma espécie de panfleto, mas sim porque reflete os anseios, os medos ou as vivências do próprio criador, do que ele observa na sociedade e que está intimamente ligado ao seu imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, esta interpretação do longa-metragem de Gabriela Amaral Almeida revelou que esse é um filme rico tanto no que concerne à sua construção estética horrífica, quanto dos elementos políticos e sociais que nele são perceptíveis. *O animal cordial* (2018) é uma narrativa de muitas camadas, que assim como boa parte das obras contemporâneas, não encerra interpretações, como o que se pode tirar dos aparentemente simples gestos de toques na pele, muito constantes no filme, ou a relação de Sara e Inácio, que como apontado pela própria diretora, pode ser vista como um relacionamento que vai do namoro, casamento, lua de mel, e declínio do casamento (os olhares e gestos, o compromisso firmado em ajudá-lo com aquele empreendimento, o momento de gozo, e a rebelação e quebra desse relacionamento), entre outras questões.

Na película, podemos perceber diálogos ricos e jogos de cena que remetem à inspiração da criadora em outros cineastas do horror, como Dario Argento e Roman Polanski, mas que ainda assim demonstra ter uma voz autoral, pois usa essas referências visuais para criar uma identidade própria. Além disso, o filme de Almeida põe em confronto a aparente civilidade dos indivíduos, que a todo o momento se esforçam para demonstrar serem gentis, inteligentes, refinados, mas que em momentos de conflito podem colocar a sua verdadeira natureza animalesca e preconceitos para fora.

Portanto, como afirmam Soares e Rossini (2019), lidar com problemáticas sociais a fim de produzir afetos no público é também uma abordagem tradicional ao cinema de horror, vista desde o início do gênero nos anos 1920, quando este ainda não era definido como tal. E, agora, no cenário contemporâneo, essa estratégia se mostra ainda mais presente e relevante, como foi possível perceber na película analisada, em que as fragmentações identitárias das personagens e as tensões sociais presentes na narrativa se mostram como reflexo deste mundo pós-moderno que está em constante contradição e medo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriela Amaral. *As duas faces do medo: análise dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes*. 2003. 78 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação) – Curso de Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

AUMONT, Jacques. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2009. p. 89-155.

BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-Retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Revista Esferas*, n. 4, 2014. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 498 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2008.

CORREIA, Elisama Correia dos Reis. *Do imaginário à ficção: como o folclore é representado no cinema de horror brasileiro*. 2019. 72 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Revista Aurora*, n. 5, 2009. p. 120-130.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 139-151.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

MACEDO, Leonardo. Filme ‘O Animal Cordial’ é terror que não quer apenas distrair. *Folha de S. Paulo*. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/filme-animal-cordial-e-terror-que-nao-quer-apenas-distrair.shtml>. Acesso em: 03 set. 2021.

MARRA, Fernanda. O animal cordial: uma rasura da razão. *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, v. 6, n. 1, 2019, p. 189-199.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A identidade nacional no cinema novo e na pós-retomada. In: XX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL. *Anais...* Porto Alegre, RS. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0336-1.pdf>. Acesso em: 08 set. 2021.

O ANIMAL cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Produção: Rodrigo Teixeira, RT Features. Brasil: California Filmes, 2018. (96 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5_TGWyu8dv0. Acesso em: 30 ago. 2021.

OLIVEIRA, Douglas França de; HARRIS, Hugo de Almeida. O cinema brasileiro sintetizado: uma análise sobre as características e influências na pós-Retomada. In: XII JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E VI MOSTRA DE INICIAÇÃO TECNOLÓGICA. *Anais...* São Paulo, SP. 2016. Disponível em: <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/jornada/paper/download/95/93>. Acesso em: 03 set. 2021.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha. *Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do século XXI*. 2018. 159 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul.-dez. 1995.

SOARES, Jéssica Patrícia; ROSSINI, Miriam de Souza. O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO – 42º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Anais...* Belém, PA. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0683-1.pdf>. Acesso em: 08 set. 2021.

LÍNGUA, ENSINO, LITERATURA, CULTURA

Prof^a Katia Cilene Ferreira

França¹, escrita e reescrita

Henrique Borralho²

RESUMO

O presente artigo propõe a discutir as relações entre língua, ensino e literatura tendo como escopo a trajetória de uma professora de língua portuguesa, Kátia Cilena Ferreira Franca, que, ao ensinar os alunos a escrever e ler questiona qual o sentido do ato em si de ler e para que, conotando os aspectos intrínsecos entre a linguística e literatura. Além disso, também discute o papel político da literatura e sua ação social, não apenas enquanto catarse, como também mediação de uma leitura de mundo, uma biopolítica, que deve e precisa ser usada no âmbito escolar, no papel que professores exercem enquanto decodificadores e intérpretes do mundo.

Palavras-chave: língua, literatura, cultura e ensino

ABSTRACT

The present article proposes to discuss the relations between language, teaching and literature having as scope the trajectory of a Portuguese language teacher, Kátia Cilena Ferreira Franca, who, when teaching

1 Graduada em Letras (UFMA), Mestre em Educação (UFMA), Doutora em Linguística (UFRN), Prof^a da UFMA, São Bernardo, do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFMA – Bacabal).

2 Prof^o do Departamento de História e Geografia – UEMA, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras – UEMA, jh_depaula@yahoo.com.br

students to write and read, questions the meaning of the act itself of read and for what, connoting the intrinsic aspects between linguistics and literature. In addition, it also discusses the political role of literature and its social action, not only as catharsis, but also as the mediation of a reading of the world, a biopolitics, which must and needs to be used in the school environment, in the role that teachers play as decoders and world interpreters.

Keywords: language, literature, culture and teaching

Segundo o filólogo italiano Giorgio Agamben em *A ideia da prosa* (2012, p. 112):

Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas. A rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para os homens.

Estamos hoje longe das formulações estruturalistas que antagonizavam a linguística e a literatura, afinal, só é possível uma literatura a partir da língua. Tal pressuposição repousava, por exemplo, em argumentos como o do formalismo russo de que havia uma unidade invariável da palavra, cujo significado

mais irrestrito precisava conotar algo específico, ou pelo menos determinado, sem o qual nenhum significado seria possível. Isso levou a formulação de uma ciência, a linguística, que em princípio se opunha com o caráter “indeterminada” da literatura, subjetiva, sem olvidar da formulação também de uma ciência da literatura, também hoje questionada.

Sabemos que a língua é variável, dinâmica, multiforme e que suas origens repousam em elementos que não são da língua, mas, anteriores a ela, tais como o som, o símbolo, a grafia, uma onomatopeia, dentre outras coisas. Heidegger em *Ser e Tempo* (2005) afirmou que tudo é derivação da linguagem, ou seja, qualquer conotação, qualquer sentido atribuído às palavras, logo, à língua, é invariavelmente uma construção da linguagem.

A pergunta não formulada por Heidegger e num esforço intelectual possível de se aferir é: o que existe antes da linguagem, no caso a potência, o desejo, não expresso em formas de ideias? A linguagem é criadora de todos os sentidos ou é utilizada para criar coisas? Por exemplo, quando Deus criou a Terra, segundo a tradição judaico-cristã, ele pronunciou as seguintes palavras: *FIAT LUX*, faça-se luz, isso quer dizer que até Deus precisou da palavra, da língua para criar, mas o desejo de Deus é anterior a linguagem, embora tenha dependido dela para encetar tal empreitada.

Um dos obstáculos ultrapassados na suposta dicotomia entre linguística e literatura ocorreu, dentre outras questões, a partir do debate entre Pierce e Saussure e a filosofia rizotômica de

Derrida ao descobrirem que a palavra, o signo, era uma variação de outro signo num processo quase interminável, quase sem fim, quase impossível de ser definido quando começou o processo do sentido atribuído à alguma coisa.

Segundo Geraldi no livro *Linguagem e ensino* afirma (1999, p. 28):

A língua nunca pode ser estudada ou ensinada como produto acabado, pronto, fechado em si mesmo. De um lado, porque sua apreensão demanda aprender no seu interior as marcas de sua exterioridade constitutiva (e por isso o externo se internaliza), de outro lado, porque o produto histórico – resultado do trabalho discursivo do passado – é hoje condição de produção do presente que, também se fazendo história, participa deste mesmo produto, sempre inacabado, sempre em construção.

O ensino de literatura não pode prescindir do ensino de língua, afinal, a arte de escrever as palavras se remete a sentidos estruturantes de outras palavras, outras conotações, numa camada justaposta e que muitas vezes nós, professores de literatura, recorreremos a um significado incorreto, impreciso, o mais usual. Por exemplo, falamos de religião enquanto *religare* (religar homens e mulheres a Deus), Agamben na obra *Profanações* (2012) nos mostra que isso é uma construção do romantismo do século

XVIII, religião vem de *relegere*, em latim vernacular, releitura do mundo.

O que podem a língua e a literatura? Essa é sem dúvida a pergunta que muitos teóricos das áreas estão fazendo nesse exato momento. A questão já não repousa sobre o que sejam, quais os contornos, os limites e possibilidades, mas, sobre o que elas podem, sobretudo em tempos de estado de exceção, quer no Brasil, quer em boa parte do mundo.

O mundo “desencantado” nos oferece desafios e perigos existenciais. Vivemos duros ataques à educação neste atual governo no Brasil, colocando a sociedade contra os professores, alcunhando-nos de “doutrinadores”, encurralando-nos numa perspectiva criminosa, como a da Escola Sem Partido. A sociedade alijada em parte dos elementos intrínsecos da educação, inclusive por não entender seu papel, empurrada por ideologias reacionárias, questiona qual a importância de certas áreas do conhecimento, o custo financeiro e a prática.

Sob este prisma, professores de literatura, das áreas humanas estão na berlinda, afinal, como dizer para uma sociedade pragmática, ultraliberal, acerca do papel da literatura e das artes comungando numa arte literária no fazer docente? O ensino de língua não entra nesse computo porque os insensíveis que estão no poder vinculam a língua a questão formal, burocrática, afinal, a língua é a afirmação de relações de poder. A língua institucionaliza, operacionaliza a didatização das relações de mando.

Numa sociedade em que os prognos da democracia ruíram, vide o desmantelamento das instituições jurídicas, arroladas em corrupção e conchavos rearranjados em detrimento do bem-estar social e do equilíbrio, a capacidade crítica, sensitiva, artística, poética, são as primeiras a serem atacadas sob a ótica da inutilidade, da suposta incapacidade de mudança da condição social, vide os cortes abruptos e criminosos nas agências de fomento à pesquisa como CAPES, CNPQ.

Ora, isso é um falso axioma! Exatamente pela crise ética, humanista e sensível é que estamos assistindo esse cenário, como o da perseguição às áreas humanas, letras e artes, e não o contrário, qual seja: a promulgação dessas áreas como responsáveis pelo estado caótico. O lamentável e triste episódio do presidente da República, Jair Bolsonaro, de se recusar a assinar o prêmio Camões, o maior da língua portuguesa, a ninguém mais, ninguém menos que o cantor, compositor, romancista Chico Buarque, nos dá uma mostra do que podem a literatura e as artes através da língua. Como diria Giorgio Agamben em *A ideia da prosa* (2012, p. 86): “A alma humana perdeu sua música – e por música entende-se aqui a marca na alma da inacessibilidade destinal de origem. Privados da época, esgotados sem destinos, chegamos ao limiar feliz do nosso habitar não musical no tempo”.

Faço uma advertência sobre a apropriação da ideia de literatura enquanto uma categoria da arte, a arte de escrever, arte literária, bem como do uso didático nesse texto como modalidade

específica do fazer artístico, para diferenciá-la de outros ramos da arte, como arquitetura, escultura, pintura, música, dança, teatro, fotografia, cinema, dentre outras, embora a literatura se nutra de todas elas e seja elas ao mesmo tempo sob forma de escrita, mas não só.

Tomarei primeiro a acepção da literatura, enquanto categoria da escrita. Começemos pelo ato da leitura, já que literatura vem de littera, a arte de escrever, portanto, o fazer literário está intrinsecamente ligado à escrita, mas, como disse, não apenas.

Retomo as anotações de Foucault sobre o conceito de literatura quando petarda que a terminologia compõe, dentre outras coisas, o enredo poético, mas é imprecisa, vez que, segundo ele, só se pode compreender a noção de literatura como a percebemos hodiernamente a partir do século XVIII, quando os contornos da literância assumiram tal configuração, a saber, do sistema literário envolvendo os seus signos. Segundo Foucault nos excertos da obra Foucault, a filosofia e a literatura, de autoria de Roberto Machado (Foucault *Apud* Roberto Machado, 2000, pp. 151-152)³:

3 Foucault em *Ditos e Escritos* (1999) e também em *Linguagem e Literatura* (2000) afirma que não havia literatura na antiguidade, notadamente entre os gregos e latinos, e a apropriação dos que eles faziam enquanto literatura é uma construção moderna, já que para Foucault o nascimento da literatura tal como a concebemos está relacionado à ideia de loucura, da morte de Deus, da própria modernidade. FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. In: R. MACHADO, Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro, JZE, 2000. FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos I. Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999.

Poder-se-ia talvez dizer, para resumir que a obra de linguagem, na época clássica, não era realmente literatura [...] Parece-me possível dizer que, na época clássica, de todo modo, antes do final do século XVIII, toda obra de linguagem existia em função de uma determinada linguagem muda e primitiva, que a obra seria encarregada de restituir. Essa linguagem muda era, de certo modo, o fundo inicial, o fundo absoluto sobre o qual toda obra vinha, em seguida, se destacar e se alojar. Essa linguagem muda, linguagem anterior às linguagens, era a palavra de Deus, dos antigos, a verdade/o modelo, a Bíblia.

Para reforçar meu argumento, recorro mais uma vez a Foucault (*Apud* Roberto Machado, 2000, p. 149):

Se, portanto, tivéssemos de caracterizar o que é literatura, teríamos a figura negativa de transgressão e do interdito, simbolizado por Sade, a figura da repetição continua, a imagem do homem que desce ao túmulo com o crucifixo na mão, desse homem que só escreveu do além-túmulo, a figura da morte simbolizada por Chateaubriand e finalmente, a figura do simulacro.

Sem olvidar de Raymond William em A produção social da escrita (2014) quando afirma que a literatura foi fundamental para o desenvolvimento da descoberta da subjetividade moderna na Inglaterra do século XVIII, quando jovens em seus recônditos descobriam o amor privado, conjugal, o mundo a ser explorado para além da censura e cisura do imaginário devoto cristão. Eu, particularmente advogo, escrevi isso no artigo O fim da separação entre a história e a literatura (2013), que foi Shakespeare o precursor do romantismo, e não Rousseau nos romances *Sophie*, bem como *A Nova Heloisa*, ao pronunciar o amor venerado de dois jovens, Romeu e Julieta, desafiando a autoridade de famílias tradicionais italianas com seus conceitos de casamentos arranjados para a perpetuação de seus patrimônios. Shakespeare inundou a Europa nascente com o seu romance preconizando uma corrente que se transformaria em hegemônica a partir do século XVIII, primeiro na Alemanha, com Goethe na obra o *Fausto*, depois, boa parte dos países do mundo ocidental.

Sendo assim, para nós professores de literatura e de línguas, serve-nos de alerta o papel das línguas e da literatura quanto ao ato de ler em seu sentido mais irrestrito. Portanto, é preciso ser enfático com os nossos alunos sobre o que podem o ensino de língua, literatura e suas derivações: desenvolver, incutir, propiciar, prospectar, projetar, encetar uma sensibilização do mundo que se trasveste em visão de mundo.

Nossos alunos precisam ser estimulados a penetrar nas filigranas dos tipos e tipologias textuais, na capacidade de nos elevar no processo cognitivo-catártico, na abertura sensível de enxergar o mundo para além do próprio mundo, como ele se apresenta, ou, como nós o apresentamos.

Devo a Kátia Cilene Ferreira França, professora de língua portuguesa, o estímulo a que eu fizesse literatura. Mal sabia que seu estímulo seria fundamental para que me tornasse professor de Literatura. Minha revisora do primeiro livro: *Terra e Céu de Nostalgia: tradição e identidade em São Luís do Maranhão* (2011), foi quem ela primeiro me disse que eu tinha uma verve literária.

As anotações ao lado da quantidade de erros de português do meu texto, acompanhado de observações quanto ao caráter poético da prosa (vide o conceito de Versura de *Enjabement* de Agamben), me fizeram crer que era possível escrever poeticamente. Toda minha formação é em História: graduação, mestrado e doutorado, sempre escrevi textos acadêmicos, jamais imaginei escrevendo literariamente, em seu sentido mais irrestrito, já que a escrita acadêmica chamada de “literatura” é uma de suas várias acepções, segundo Compagnon (2012).

Difícil foi acreditar que teria tal capacidade. O ano da revisão do meu livro: 2010, publicaria um ano depois. Quatro anos depois eu publicara *Versura: poemas, contos e crônicas* (2014), o terceiro da minha carreira, mas o primeiro especificamente literário.

A Prof^a Kátia França também teve seu impulso e estímulos ao ato de ler e imaginar mundo a partir da literatura.

Ela própria em seu memorial apresentado para ingresso no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, de 2013, nos conta como tudo começou (FRANÇA, 2013, p. 02).

Ouvindo e lendo histórias entendi que é preciso saber dizer, saber contar, saber organizar as palavras no papel para que elas emocionem, surpreendam, seduzam e ainda convençam da “verdade” de histórias inventadas. Do processo de sedução pelas palavras, a primeira imagem é a de minha avó lendo livros de histórias para si e para as netas, alimentando nossa imaginação, assim nenhum conto ficava perdido no tempo e no espaço. A segunda de minha mãe nos ensinando a ler e escrever. Fui tomando intimidade com as letras e entendendo o jogo polissêmico das palavras nos textos.

Tal depoimento nos revela como o processo da escrita, a intimidade com as palavras e o desejo de lidar com elas marcaria em algum nível seu desejo premente de burilar as palavras e ensinar crianças, a princípio, depois adultos, a versarem sobre elas, iniciando suas atividades de ensino enquanto professora

particular para alunos de ensino fundamental e médio durante 07 anos, auxiliando-os na decomposição da sintaxe e da morfologia.

Já enquanto professora de escolas de ensino médio públicas e privadas percebeu a insegurança tanto quanto a leitura, quanto a produção textual dos alunos. Essa situação a levou a uma metodologia de estímulo à leitura, o tratamento da língua oral, o prazer pelo estudo da língua e a competência da escrita. Fez uma indagação: “O que se ensina quando se língua a um usuário da língua”? (2013, p. 04). Indagação ampliada quando a experiência se estendeu ao ensino do supletivo, condição especial dirigida a trabalhadores, pais e mães de famílias, distantes da escola, alfabetização tardia, escrita marcada pela oralidade distante da usabilidade das normas padronizadas da língua portuguesa.

Em 2004 venceu um concurso estadual no Maranhão sobre livro didático rememorando a menina que precisava escrever e ditar respostas certas, explorando a necessidade de fazer deste instrumento ferramenta de ressignificação das aulas.

Em 2005 outra grande marca, seu texto foi escolhido sobre a palavra na era da imagem pela Academia Brasileira de Letras e pela Folha dirigida entre os 100 melhores do país.

Em 2006, a Secretaria de Educação do Município de São Luís lançou o concurso de produção artística com o tema *combate à violência sexual contra crianças e adolescentes*. Na escola, esse tema virou um projeto que desenvolveu com alguns colegas nas turmas do ensino fundamental maior. “Os desenhos feitos pelos alunos,

as narrativas escritas, os poemas produzidos nos renderam muitos avanços no nível de produção e ainda a premiação de uma aluna como vencedora na categoria poesia” (2013. p. 06).

Em 2007, já no mestrado em Educação da Universidade Federal do Maranhão, estudou as condições de produção da oralidade e da escrita de alunos ao término do ensino médio, relacionando a Linguística e a Sociologia, problematizando as chamadas dificuldades encontradas na prática escrita de alunos ao término da educação básica, levando em conta os critérios de avaliação do Enem e tendo como base uma escola da rede pública estadual.

Foi no decorrer do mestrado que desenvolveu a seguinte temática (França, 2013, p. 07):

A representação da repetição contínua do resultado que coloca os alunos da escola pública como portadores de baixa competência, a problematizar a apresentação do Enem como instrumento eficaz para descobrir talentos naturais, principalmente aqueles perdidos em meio ao baixo desempenho de alunos da escola pública.

Aqui vieram questões como: Se o talento é uma espécie de característica natural, um dom, como explicar a desigual distribuição de talentos? Por que eles se concentram mais entre os alunos da

escola privada? Mas vieram também fundamentos para compreender a fala e a escrita como formas de enxergar o mundo social do aluno; a redação como um enunciado preenche de respostas sobre as práticas de linguagem que ele desenvolve.

Em 2008, integrou a equipe do projeto: *Disciplinas da licenciatura voltadas para o ensino de língua portuguesa: saberes e práticas na formação docente*. Tal projeto partia do pressuposto da análise sistematicamente da formação servindo como importante instrumento para compreensão sobre a relação entre a Linguística e Educação, nas licenciaturas em Letras.

Segundo ela (2013, 08):

As investigações nesse projeto me fizeram voltar a atenção para a constituição da escrita de professores ao término da formação inicial, a partir do relatório de estágio. Ao colocar no papel suas observações; a regência de sala de aula; a relação com os alunos, com a realidade escolar o futuro professor deixava pistas sobre os modos como ele utilizava a língua, tanto no que se refere à apropriação das normas da estrutura de funcionamento da língua, quanto no que se refere à concepção de ensino.

Em 2010, já enquanto professora do magistério superior da Universidade Federal do Maranhão, Língua Portuguesa, cargo ocupado em um campus novo da UFMA, localizado na cidade de São Bernardo-Ma, município que dista 400 km da capital, no curso Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e Códigos, percebeu que alunos, mesmo no ensino superior, não tinham proximidade com a leitura, com as regras da gramática normativa e da elaboração de textos, nem com a vontade de ser professor, sobretudo num estado grassado pela marca da desigualdade social, pelos altíssimos índices de analfabetismo, pela miséria que campeia o Maranhão tornando tudo mais difícil.

Diante dos desafios no ensino superior em 2011 elaborou, executou e coordenou o Pibid (Programa de Iniciação e incentivo à docência) sobre Linguagens e Códigos, desenvolvendo a metodologia de práticas docentes sobre a leitura e produção textual para alunos do ensino fundamental, a partir do diálogo entre a Língua Portuguesa, a Arte e a Pedagogia, para alunos da cidade de São Bernardo. Em 2012, numa perspectiva ampliada, o projeto se voltou para alunos da zona rural, povoados próximos a cidade de São Bernardo.

Em 2013, é convidada pela Pró-Reitoria de Ensino da UFMA para integrar a equipe de coordenação geral e escrita dos trabalhos sobre o Projeto Político Pedagógico (PPP) das licenciaturas interdisciplinares criadas pela UFMA: Linguagens e Códigos, Ciências Humanas e Ciências Naturais.

E no doutorado, iniciado em 2014, já concluído, estudei a escrita no ensino superior, suas derivações e como tal escrita pode ser dirigida a que alunos despertem não apenas o interesse, bem como a possibilidade de se tornarem também escritores. E isso aconteceu comigo.

Seu estímulo, sua revisão acerca da minha escrita acadêmica me fizeram estabelecer com os alunos uma dialogicidade sobre o que pode a escrita. O papel dos alunos foi decisivo nesse processo. A sala de aula foi um grande laboratório. Eles me estimularam a fazer um *blog* (Versura.blogspot.com) em que publicaria os conteúdos expostos em sala de aula e as questões que analisava de forma geral. Levei um ano para publicar o primeiro poema: **Dois barcos**. Medo da recepção? Óbvio, afinal, tive que me amparar teoricamente no Agambem (Ideia da prosa) para justificar uma obra que misturava três gêneros: poemas, contos e crônicas, deixei de forma os ensaios nesta publicação.

Quando os alunos me perguntam sobre o que é escrever, como é escrever, como eu sendo de uma outra área me arrisquei na atividade literária, como se dá o processo de criação? Sempre me baseio nos seguintes autores: Shopenhauer, na obra Sobre o ofício do escritor quando afirma (2005, p. 07): “Deve-se evitar ao máximo ler os compiladores, já que ficar sem ler nenhum é muito difícil, de fato, até mesmo os compêndios que contêm num espaço restrito o saber coligido no curso de muitos séculos pertencem as compilações”; Freud, Escritos sobre a literatura (2014); Todorov,

A beleza salvará o mundo (2011), evocando o papel da literatura diante do caos e desesperança, cinzento; Miguel de Unamuno, Como escrever um romance (2011); Umberto Eco, Confissões de um jovem romancista (2013); Roland Barthes, O ofício de escrever (2006), para me amparar por não ser da área, e, Jean Paul Sartre, O que é literatura? (2015), ao disparar contra os críticos literários, para ele, sujeitos que dependem dos escritores.

Nossos alunos não podem se sentir presos diante da tradição e da erudição. Precisam ser estimulados a exercitar a capacidade sensitiva de olhar o mundo por outros vieses e de se posicionarem, caráter pragmático (ideológico das artes). Eu tive muito mais medo da crítica que especificamente de não ter ideias. Porém, se me ativesse ao medo não me lançaria a novos desafios, ter medo em alguns momentos é importante, faz-nos refletir sobre o que fazemos e como fazemos.

Tive a imensa alegria de minha obra Versura: poemas, contos e crônicas (2014) ser escolhida pelo IFMA-Alcântara para um projeto de extensão sobre o ato da leitura e o exercício da escrita nas escolas da sede, o que me deixou absurdamente feliz. Publiquei o segundo volume, desta feita somente os Ensaio em 2017.

E tudo começou com o incentivo de uma professora de língua portuguesa, Kátia França, minha revisora e minha professora sobre o ato de escrever. O que podem o ensino de língua e literatura? Não podem tudo, mas podem muito. A literatura mudou

a minha vida, a minha forma de ver o mundo, a minha forma de intervenção nele. O ato de escrever é um ato de coragem, senão para mudar o mundo, então, para mudar a si mesmo. A literatura me transpôs da sala de aula para o palco da cena política mais incisiva, tendo como escopo a educação e atuação dos estudantes na capacidade transformacional da percepção de suas realidades.

Alguns aspectos do ensino de língua e de literaturas, ou de uma arte literária, apreensão e exercício de suas funções no fazer docente que os alunos devem ser estimulados a pensar e fazer: a questão da “**estética**”; a “**lúdica**”; a “**cognitiva**”; a “**catártica**” e a “**pragmática**” (difusão de ideologias), pautam dentre outras questões o papel do professor, e tais sempre estiveram no horizonte da Prof^a Kátia França.

Começo pela estética, do grego *esthétik*, a apreensão do belo. O conceito de belo muda de tempos em tempos, de sociedade para sociedade, mas invariavelmente a função do belo era a retirada da vida ordinária, da elevação do singular, do que nos enlevava, do não habitual, da apreensão do não banalizado, vide que a fruição do estético, sobretudo no campo das artes era a aproximação das divindades como transporte, meio, no caso grego encetados pelas musas, *daimóns*, ninfas, pois tais elementos lembravam homens e mulheres do que eles haviam esquecido e as artes eram o transporte, a mediação entre a pragmática e a vida suspensa que as artes proporcionavam, afinal, segundo o próprio Sócrates, a *poiesis*, inspiradas pelas musas, nos lembrava

que somente os poetas, os verdadeiros sensíveis, conheciam a veledade da alma, morada da sabedoria, pois a função das artes é nos reportar a quem de fato nós somos, pois que já nos esquecemos.

O **lúdico** e a provocação do prazer eram elementos tão exordiais nas sociedades antigas pois viam nesse aspecto um elemento imbricado da própria apreensão da vida expressa na arquitetura, na pintura, na escultura, música, dança e na poesia, vide o caso grego de Sócrates em seu diálogo em Íon advertindo que os condutores de bigas não poderiam fazer poesia, sendo a primeira uma atividade da tecné, ao passo que a segunda, um exercício dos que tocam o sensível, por isso, mais importantes.

Eric Weil na Obra *Lógica da Filosofia* (2012), dentro da categoria *Sentido*, se reporta a poesia enquanto espontaneidade, a qual a arte na sua origem da própria arte e seu outro se desprende do outro, pois que o sentido da criação espontânea é criadora de linguagem, crivada de sentido. Para ele, (2012, p. 595): “nada é mais natural, portanto, do que o lugar verdadeiramente extraordinário que a humanidade sempre atribui aos poetas”, pois, a poesia é fé, tradição, sagrado, fronteira, profano da própria poesia que revela, melhor, que é revelação.

Edgar Morin em *Amor, poesia, Sabedoria* (2001), usando da alegorização entre vida prática (prosaica) e vida artística (poética), afirma que a vida prática não se sustenta, por isso recorreremos a artística-poética, que por sua vez, também não

subsiste por muito tempo, vide os auguros da vida, a necessidade pragmática de sobrevivermos, voltamo-nos para o prosaísmo, que, não se sustentando, nos levará a um processo contínuo da dualidade não excludente entre pragmatismo e vida poética, leia-se, catártica, artística, bela.

Trago o conceito grego de prazer, expenso na paidéia, ou no projeto “educacional” intersimbótico, holístico, para reificar que as relações entre atividade lúdica, educativa, do exercício do corpo e das responsabilidades sociais não se separavam, tinham no teatro grego, de origem africana (apropriada enquanto grega), segundo Martin Bernal na obra *The Black Athena* (2007), uma exemplificação disso, afinal, a comédia antecedia a tragédia, uma demonstração direta e imediata da concepção de existência.

A perseguição ao prazer representado na corrente filosófica estoica, cujas derivações se agravariam durante a alta e baixa idade média e a perseguição a qualquer tipo de arte que não expressasse os meandros da religião cristã, levou o prazer a ser duramente perseguido enquanto elemento pecaminoso. E foi exatamente a literatura em seu aspecto cognitivo uma das responsáveis pela crítica ao imaginário medieval repleto da simbologia do pecado e do medo do inferno e uma das responsáveis pela fruição de que uma outra vida era possível, expensa, por exemplo, em obras como *Elogio da Loucura*, *A divina comédia*.

Sobre o caráter **cognitivo** que pode ser despertado nos alunos, recorro ao conceito de narratário, da já falecida escritora

argentina Josefina Ludmer. Segundo ela: por entender que tal uso dá força e substância aos propósitos utilizados dentro da uma teoria literária baseada, por exemplo, nos preceitos de imaginação pública (2014, p. 93):

Hoje concebo a crítica como uma forma de ativismo cultural e preciso definir o presente para poder atuar. Uso alguns instrumentos conceituais; um deles é o que chamo de imaginação pública, que me permite ler sem as categorias de autor e de obra, fora das divisões entre privado, individual e social. A imaginação pública seria tudo o que circula em forma de imagens e discursos e uma força e um trabalho coletivos que fabricam a realidade. Posso imaginá-la também como um território real virtual sem foras, como uma rede que tecemos e nos envolve, nos penetra e constitui. A literatura seria um dos infinitos fios da imaginação pública.

Ora, nossos alunos “sofrem” porque acham que não sabem escrever e não podem fazer literatura e artes, que não são capazes, que não tem condições para tal empreitada. Nada mais impreciso e inverídico. Se tomarmos a noção de narratário da Ludmer da

qual as ideias não possuem autoria e procuram antenas ligadas prontas para estabelecerem comunicação, já ressignificadas pelo escritor, entenderiam que muitos podem fazer literatura, artes, pois a imaginação pública é uma condição exponencial da criação. Existem processos operacionais antes do fazer literário, tal como aprendizagem da linguagem e da língua, leitura, coerência textual, pesquisa, exercício da escrita, até a formalização do fazer em si, porém, não é verdade que eles não possuem ideias ou que não são capazes.

A função **catártica**, que Todorov já havia denunciado que estava em crise em *A Literatura em Perigo* (2010) quando ao ler os manuais de Literatura percebeu que no caso da França, já na década de 60, os conteúdos não estimulavam a compreensão das obras literárias em si, em seu caráter mais intrínseco, mas traziam escolas, temporalidades, e sobretudo, o papel da crítica didatizando a interpretação literária. É claro que crítica literária e compreensão literárias se confundem, afinal, o leitor lê a obra pela ótica da crítica, já que o sistema literário nos atravessa e compreendemos o papel da literatura por ela. No entanto, a crítica literária existe em função da literatura e não pode ser confundida com a obra em si.

No artigo que publiquei na coletânea *Historiografias e linguagens* com o título: *Pós-história: os modos de usar a história, a filosofia e teoria literária de Vilém Flusser num mundo contemporâneo* (2018), sobre o escritor Villém Flusser, ex-

professor da USP de teoria Literária e que na obra Pós-História afirma sobre o que fizeram com a educação, para referendar a quinta e última função, a **pragmática**, mencionada acima, no que tange ao ensino.

Segundo Flusser, a estupidez provocou nossa embriaguez. A embriaguez nos levou ao entorpecimento, o entorpecimento ao escapismo. Mas, como o controle do capital, a noção de eficiência, de desenvolvimento não poderia conviver com a dispersão, com a total distopia, houve um fluxo cambiante na educação, projeto ideológico por excelência do desenvolvimento do estado. O processo de tentativa de desumanização foi a educação. Enquanto herança pré-industrial a escola deixou de ser “chole”, lazer, para ser “ascholia” (ausência de lazer), “negação do ócio”. Com uma mão a sociedade contemporânea promoveu, via relações de trabalho, educação, economia, a disfunção das famílias, do casamento, do sentimento de pertença ao solo e, como tais ações se desdobraram no entorpecimento, nas drogas e no escapismo, era necessário um controle sobre os corpos e sobre os indivíduos, e isto ocorreu via projeto educacional, deixando de ser lazer para ser negação do ócio, quer dizer, lugar de estabelecimento de práticas culturais que reificassem nossa condição como coisas, não pessoas. Deixou de educar para a vida e passou a educar para o poder, passou a estar à serviço do poder, para a realização industrial.

Esse processo não se deu de uma hora para outra, está plenamente associado à invenção do Ocidente e ao um

projeto pragmático cultural educacional que moldou o mundo, abastardando holismo e pragmatismo, sensitismo e logicismo, poesia e prosa, técnica e percepção.

Platão nas obras *Fédro*, *Fédon* e *Ion*, toma as palavras de Sócrates para criticar a separação entre filosofia e poiesis a partir do surgimento da escrita e a redução do papel da memória, exatamente ela que seria o pilar da inventividade literária; *Solilóquios*, de Santo Agostinho, preconizadora da obra *Civitate Dae*, exorta sobre a separação entre o tempo kairós e cronos e de como só é possível se atingir a verdade olvidando o sussurro frenético da coletividade (cidade dos homens), passo importante para se atingir a cidade de Deus; *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã, denuncia a esquizofrenia coletiva medieval com a invenção do Diabo e do inferno em 355 dc, o mesmo com Dante Alighieri na *Divina Comédia*; *Dom Quixote*, de Cervantes, e a farsa quixotesca coloca em xeque a noção de razoabilidade, coerência e sensatez no mundo em transição para o período moderno; *Camões* com os *Lusíadas*, o “inventor poético” da língua portuguesa, expande a visão de mundo mostrando-nos o maravilhoso e inaudito mundo para além dos cabo das tormentas; Bartolomeu de Las casas relata os massacres dos indígenas em busca do eldorado americano; Rússia com Gogol, Puschin, Dostoievski, Maiakovski denunciam o czarismo russo; Baudelaire em *Fleurs de mal* critica uma Paris boulevardiana burguesa destruindo relações de sociabilidade antigas; a literatura naturalista-realista portuguesa com Antero

de Quental assevera a crítica ao papel dos intelectuais no século XIX e suas relações sisudas e ensimesmadas, auto-referenciadas e tradicionalistas, no pior sentido do termo preconizada por Feliciano de Castilho; a naturalista-realista brasileira expõe à escravidão e pobreza; o romance regionalista brasileiro torna público a invenção do nordeste na década de 30; a denúncia da ditadura brasileira está preconizada em obras de Marcelo Rubião, Marcelo Rubens Paiva, José Louzeiro, dentre tantas; a mesma tônica sobre as atrocidades da guerra civil moçambicana com Mia Couto, Baba Khosa, Paulina Chiziane; da guerra civil angola com Pepetela, Ondjak, José Eduardo Agualusa, Lolito Feijó; da guerra de independência caboverdiana com Carlos Barbosa, Agostinho Neto ou, da violência brasileira atual com Patricia Melo; e, sem esquecer, claro da literatura hispano-americana, com escritores como Sarmiento, Gabriel Garcia Marques, Juan Carlos Onetti, Eduardo Galeano, Isabel Allende, Carlos Fuentes, Angel Rama, Javier Cardenas, Augustin Cueva, Jorge Luis Borges, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Octávio Paz, Alejandro Zambra, Pablo Neruda, Roberto Bolano, dentre outros, mostram como se deu em parte a formação de um ethos latino-americano, são algumas das tantas demonstrações do que pode a literatura.

Foi o romantismo enquanto projeto cultural-educacional nos séculos XVIII e XIX o grande responsável pela assunção do sentimento de identidade que se reverteu em projetos de estado-nação, depois nacionalismo e identidade nacional, vide os casos

emblemáticos da Alemanha, Itália, Portugal e inquestionavelmente, o Brasil. Foram os românticos de primeira e segunda geração que “inventaram o Brasil”, o IHGB pegou carona, inclusive chamando os historiadores Spix e Martius, românticos, para desenharem a história do país.

Está mais que na hora da sociedade, da Escola reinventar o humanismo, criando um humanismo sem as atuais relações de dominação do capital sobre os corpos, conteúdos, e sobre a concepção de vida ditando-nos como devem ser encarados os currículos, a forma de ministrar aula, de nos relacionarmos.

Segundo Marisa Lajolo na obra *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* (2005), formar o leitor é papel da escola, mas obrigação da sociedade, e eu completo: a literatura forma um universo de leitores sociais.

Segundo Danglei de Castro Pereira no artigo em torno de ensino de literatura, afirma (2014, p. 66): “Partimos do pressuposto de que ao adentrar em contato com uma obra literária, o jovem leitor tem a possibilidade de dialogar com valores culturais cifrados nas diferentes manifestações literárias que lhe são apresentadas”, afinal, ele mesmo assevera tomando os PCNS como referência (p. 67): “o texto literário deve ser valorizado como aprendizagem em si, e não como expediente para ensinar valores morais e normas gramaticais”.

Segundo Eliane Maria de Oliveira Giacón, no artigo: *O Ato de ensinar a ler a literatura*, petarda (2014, p.97):

O despertar do gosto pela leitura depende da intercomunicação entre os leitores, que ao apreciarem um determinado texto, estarão construindo relações literárias. Das relações literárias fomentadas em sala de aula derivam os conceitos de literatura que o aluno levará para a sua vida.

E ela complementa (p. 97):

Se o ensino de literatura for realizado pelo professor pela via do prazer de ler e pelo estudo da continuidade de conceitos e obras, pode-se dizer que, no decorrer da vida do estudante, ele encontrará sentido para relacionar a validade do texto literário em relação à realidade vivida.

Eu comecei meu texto dizendo que a literatura era uma atividade da escrita, mas não só. As relações com o *hip-hop*, com a grafiteagem, com a música de forma geral, com as mídias sociais, com o cinema, a fotografia, artes plásticas, dentre tantos usos e aplicações dão-nos uma mostra do que pode a literatura e nessas questões os nossos alunos têm muito a nos ensinar.

Não acredito em nenhuma saída fora da educação, de uma educação libertadora e transformadora, que pode ser pela via poética-artística.

A avó e a mãe da Prof^a Kátia Cilene Ferreira França ao estimularem o ato de leitura da neta e filha mal sabiam que se tornaria uma importante referência para alunos, professores, já há algumas gerações, perpetuando o ensinamento que recebera, fazendo bom uso dele, alargando novos horizontes todas às vezes que uma página nova de um livro é folheado e lido.

A língua e a literatura podem muita coisa. Ambas descrevem e delinham o mundo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Edipro, 2011.
- BARTHES, Roland. *O ofício de escrever*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.
- BERNAL, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. Rutgers University Press, 1987.
- BORRALHO, José Henrique de Paula. Pós-história: os modos de usar a história, a filosofia e a teoria literária de Villém FLUSSER num mundo contemporâneo. IN: BORRALHO, José Henrique de Paula, VALDÉRIO, Francisco, GALDEZ, Milena. *Historiografias e Linguagens*. São Luis; Eduema; Pitomba, 2018. pp. 105- 127.
- _____. *Versura. Ensaios*. São Luis, Eduema, 2017.
- _____. O (in) atual em literatura, in: SANTOS SILVA, Joseane Maia; DOS SANTOS, Silvana Maria Pantoja (orgs). *Literatura em diálogo: memória, cultura e subjetividade*. São Luís, Editora da UEMA, 2015, pp 205-240.

_____. *Versura, poemas, contos e crônicas*. São Luis; Eduema; Pitomba, 2014.

_____. Onde Clio e Calíope se fundem: a metáfora da farinha d'água. in: *Teoria literária e suas fronteiras*. PUCHEU, Alberto; TROCOLI, Flávia; BRANCO, Sônia. Rio de Janeiro: Azougue Ed.2014. pp.25-41.

_____. *O fim da separação entre literatura e história*. In: Revista Contemporânea. Vol 2, série 4. 2013. pp. 1-23. <http://www.historia.uff.br/nec/materia/revista-contemporanea/dossie-4-historia-e-literatura>

_____. *Terra e céu de nostalgia: tradição e identidade em São Luís do Maranhão*. São Luís: Editora Café e Lápis, 2011.

CASTRO PEREIRA, Danglei de. Em torno do ensino de literatura: relato de experiência. In: PINTO et all. *Ensino de Linguagens, Diferentes perspectivas*. Curitiba, Aprris, 2014, pp 65 a 76.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2006.

DE OLIVEIRA GIACON, Eliane Maria. O ato de ensinar a ler a literatura. In: PINTO et all. *Ensino de Linguagens, Diferentes perspectivas*. Curitiba, Aprris, 2014, pp 97 a 112.

DERRIDA, Jacques. *Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos I*. Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: R. MACHADO. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, JZE, 2000, p. 149.

FRANCA, Kátia Cilene Ferreira. *Memorial apresentado ao programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, 2013.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a literatura*. São Paulo, Hedra, 2014.

GERALDI, João Wanderley. *Linguagem e ensino: exercícios de militância e divulgação*. 2ª reimpressão. Campinas: Mercado de Letras: ALB, 1999. (Coleção Leituras no Brasil).

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro, vozes, 2005. 15. ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Shuback.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2005. 109p.

LUDMER, Josefina. O que vem depois. Uma periodização literária. In: *Teoria literária e suas fronteiras*. PUCHEU, Alberto; TROCOLI, Flávia; BRANCO, Sônia. Rio de Janeiro: Azougue Ed.2014. pp.93-100.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, JZE, 2000

Miguel de Unamuno. *Como escrever um romance*. São Paulo, É realizações, 2011.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo, Edipro, 2012

SARTRE, Jean-Paul. *O que é Literatura?* Petrópolis-RJ, Editora Vozes, 2015.

SHOPENHAUER, Athur. *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

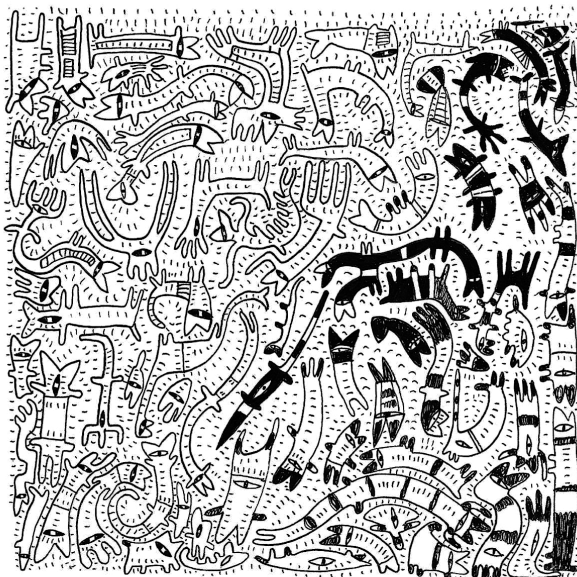
A beleza salvará o mundo. Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Rio de Janeiro, DIFEL, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo, Cosaf Naif, 2013.

WEIL, Eric. *Lógica da Filosofia*. São Paulo, É Realizações, 2012.

WILLIAM, Raymond. *A produção social da escrita*. São Paulo, Editora UNESP, 2014.



Anchaço 2002 - The pi "bichos II"

Esta obra foi composta
em fonte Perpetua, 13, em Teresina, PI,
e impressa em novembro de 2022, em Londrina, PR.

Desenredos (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, por Adriano Lobão de Aragão e José Wanderson Lima Torres, tendo como missão estimular a criação artística e promover o debate de temas vinculados, direta ou indiretamente, à Literatura. Sendo assim, **Desenredos** não se propõe a ser uma revista literária stricto sensu, mas um espaço que, tomando a literatura como epicentro das Humanidades, esteja atento aos movimentos da Cultura. Serão bem-vindos, portanto, textos que abordando a linguagem, o cinema, a música, as artes plásticas, a filosofia, a religião, a antropologia, a pedagogia, a psicologia, a história etc. ajudem a expandir a compreensão do fenômeno literário.