



21753903

Desenredos

www.
uma revista de cultura e literatura

.com.br

36



colaboradores

Acsa Gleicy Tumelini
Adriano B. Espíndola Santos
Bruno Braga
Carla Guerson
Carlos Ulisses
Darkyana Francisca Ibiapina
Elieni Caputo
Feliciano José Bezerra Filho
Félix Alberto Lima
Francisco Wellington Borges
Joelma de Araújo Silva Resende
José Wanderson Lima Torres
Joseana Paganine
Lafity dos Santos Alves
Laiane Lima Freitas
Laylah Yaphah Coelho Cruz
Leila Kely dos Santos da Paz
Mariana Dias Pinheiro Santos
Paola Fernanda Gomes
Raimunda Maria dos Santos
Ricardo Leão
Rodrigo da Costa Araújo
Sayara Saraiva Pires
Silvio Nunes da Silva Júnior
Wilson Ferreira Barbosa

Desenredos

www.desenredos.com.br
ano XIII - número 36
junho 2021
ISSN 2175 3903

editores

Adriano Lobão Aragão
Assunção de Maria Almondes Leal

design e programação visual

Adriano Lobão Aragão

capa

Carlos Ulisses
Instagram: @borgir.encartes

conselho editorial

Adriano Lobão de Aragão
Alexandre Bacelar Marques
Assunção de Maria Almondes Leal
Alfredo Werney Lima Torres
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Fábio Galera
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Laís de Sousa Romero
Maria Ilza da Silva Cardoso
Newton de Oliveira Lima
Paulo Alexandre Esteves Borges
Paulo Elias Allane Franchetti
Rodrigo da Costa Araújo
Rodrigo Petronio
Roselany de Holanda Duarte
Sebastião Edson Macedo

contato

lobaoaragao@gmail.com

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

Índice

POESIA

5 POEMAS | **Ricardo Leão** | 5

FISIOLOGIA DE UIM AMOTINADO | **Bruno Braga** | 10

MODO DE USAR A DESESPERANÇA e outros poemas | **Félix Alberto Lima** | 12

PROSA

18 ANOS | **Carla Guerson** | 16

AS HORAS | **Joseana Paganine** | 19

CARGAS PRESENTES | **Adriano B. Espíndola Santos** | 27

TRADUÇÃO

ROBERT FROST | Traduzido por **Laylah Yaphah Coelho Cruz** | 30

ENSAIO

A LITERATURA DE CORDEL E CANÇÃO EM PATATIVA DO ASSARÉ | 32

Laiane Lima Freitas

Feliciano José Bezerra Filho

CONCEITOS FREIRIANOS E A PERSPECTIVA IDEOLÓGICA DE LETRAMENTO

(Algumas) relações possíveis | 42

Leila Kely dos Santos da Paz

Silvio Nunes da Silva Júnior

INVENÇÃO, ENSINAMENTO E CRIANÇA NA POESIA DE MANOEL DE BARROS | 52

Rodrigo da Costa Araújo

ARTIGO ACADÊMICO

A DIÁSPORA MATERNA EM *AMADA*, DE TONI MORRISON | 63

Paola Fernanda Gomes

A IDENTIDADE FEMININA EM *PONCIÁVICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO | 78

Joelma de Araújo Silva Resende

Raimunda Maria dos Santos

Wilson Ferreira Barbosa

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NO ROMANCE *A OBSCENA SENHORA D*, DE HILDA HILST
Uma leitura psicanalítica e metaficcional | 91

Elieni Caputo

ADAPTAÇÃO SOB INFLUÊNCIA DOS MODOS DE PRODUÇÃO
As heterogêneas recriações de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no cinema | 107

José Wanderson Lima Torres

Sayara Saraiva Pires

FRANKENSTEIN OU O PROMETEU MODERNO E O PROGRESSO CIENTÍFICO | 125

Mariana Dias Pinheiro Santos

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM *O AMANTE DE LADY CHATTERLEY* | 136

Acsa Gleicy Tumelini

AS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS NO ANÚNCIO DE PROPAGANDA | 154

Darkyana Francisca Ibiapina

Francisco Wellington Borges

Lafity dos Santos Alves

5 POEMAS

Ricardo Leão

O LINCHAMENTO

Do mais fundo silêncio arranquei as palavras.
Elas vieram manchadas de sangue e tinta,
Restos de sílabas puídas e podres, vãos poderes
Onde cultivo símbolos de espúria tradução.
As palavras espalharam-se sobre o papel virgem
Com a fúria de uma turba violenta e bárbara,
E trucidaram, sem piedade, o rosto do poema,
E arrancaram suas vestes, e o despiram de tudo,
E mutilaram a sua face com estigmas profundos,
E o apedrejaram com gritos de ódio e ira,
Até que só restou um naco moído de sentido
Que fez dispersar todos os versos perversos.
Um dia depois, fez-se um minuto de luto.
A poesia do mundo tinha um sinal de menos.

EXISTÊNCIA

Antes que eu me preocupasse com emprego,
As faturas e fraturas, a tez, a tese, o doutorado,
A bolsa e o bolso, a dissertação, o mestrado,
Antes que eu me preocupasse com os títulos,
Eu me ocupei com as notas, tarefas e tarifas,
Com as lições nunca aprendidas, a matemática,
Os boletins, notas promissórias da existência.
E antes que eu me preocupasse com a escola,
Eu me ocupei em entender o cosmos todo,
Em compreender as mãos, os dedos, os braços,
Os barcos e os parques, porcos e parcas baças.
E antes que eu me preocupasse com a vida,
Ocupei-me em não ocupar-me, algures e alhures,
Em não ter tantas ocupações, angústias e culpas.
E antes que eu me preocupasse com tudo isso,
Antes que eu me ocupasse com óbices e hábitos,
Eu me ocupei em não ter tantos fardos e fardas.
Agora que tenho todos, já não me preocupo.
Estou pronto enfim para o tédio, o ócio, o nada.

A ROSA DE RILKE

Ó rosa arrancada
Por mãos de colossos,
Agora ofertada
À carne dos ossos.

Ó rosa adorada
No gozo dos rostos,
Estás nas arcadas
Do riso dos mortos.

Percebo-te agora
Na flora que goza,
Ó rosa na aurora!

Da poesia à prosa,
O teu nome aflora:
És rosa, és rosa!

GRAFITOS

Passeio pelas ruas sujas da cidade
E, súbito, explodem vozes anônimas
Nos muros: “Ame! Reaja! Proteste!”
“Nem tudo o que vejo, acredito!”
“Nem tudo o que acredito, vejo!”
São protestos silenciosos e mudos
Contra todo o quadro de absurdo?
Gritos de angústia, brados de revolta?
Clamores estourando pela aorta?

“A poesia está nos muros da cidade!”
Diz-me outro anônimo, cujo grifo
Vem de outras eras, rebelde e proscrito.
Que faço eu entre prédios e casas?
Caminho e erro os paralelepípedos,
Onde tropeço os passos e pássaros.
Estou calado, indago e observo.

“Respeita as mina! Proibido safado!”
“Largue a frescura e assuma postura!”
Sábios conselhos tão imperativos
Que já não sei se sou um inimigo.
Decerto não o primeiro do público,
Que vê no caos mais absoluto
A poesia que não cabe no muro.

“Se traficarmos o amor?” Boa ideia.
Indeciso entre o panfleto e o partido
Ainda penso nos malditos políticos.
O que direi a todos os proletários?
Maiakovski e Brecht são grafiteiros?
Ou escreverei versos o ano inteiro?
Outra voz já me responde: “Grafito
Na parede dos outros é afresco!”
O poema jamais fora tão bonito.

O JARDIM DAS DELÍCIAS

A sibila das sílabas
Queixou-se às palavras
Do silêncio das pálpebras.

O deserto das ilhas
Ferveu o leito das águas,
Calou os lábios das cátedras.

A sibila das sílabas
Olhou ao longe as estrelas
Nos jardins da poesia.

Cantou um sutra às cítaras,
Compôs um verso às letras,
E morreu, ao fim do dia.

Ricardo Leão

é o nome literário de Ricardo André Ferreira Martins. Nasceu em São Luís do Maranhão, aos 2 de março de 1971. Poeta, ficcionista, ensaísta, professor universitário (UENP/CJ). É autor dos seguintes livros: *Simetria do parto* (2000, poesia, Editorial Cone Sul, Prêmio Xerox de Poesia), *Tradição e ruptura: a lírica moderna de Nauro Machado* (2002, ensaio, SECMA), *Primeira lição de física* (2009, poesia, SECMA, Prêmio Gonçalves Dias de Poesia), *Os dentes alvos de Radamés* (2009, 1ª. edição, SECMA, Prêmio Gonçalves Dias de Ficção; 2016, 2ª. edição, Benfazeja), *No meio da tarde lenta* (2012, poesia, Paco Editorial) e *Os atenienses e a invenção do cânone nacional* (2011, ensaio, 1ª. edição, Ética, Prêmio de Ensaio da Academia Brasileira de Letras de 2012; 2013, 2ª. edição, Instituto Geia), *A plumagem do silêncio* (2015, poesia, Nobres Letras), *Minimália ou O Jardim das Delícias* (2017, poesia, Penalux), *A episteme do efêmero* (2020, Patuá).

FISIOLOGIA DE UM AMOTINADO

Bruno Braga

Passou um comício! como um baque que rasga ao meio o meio de uma avenida.
Passou um comício! como uma mancha que pinta de ruivo uma veia diluída.

Por aqui inundou um comício, qual uma enchente com pressa;
sem pedir licença, me tirou a dançar o comício em festa.

Chamem a ver, do corpo exausto, os comícios que saem no escuro;
seguindo, sem perguntar, o primeiro comício que passou pelo furo:

Puro
Porro
Esquina
e cheiro

passou sem revista, pasmem, um comício inteiro.

Prosérpina ouviu e uniu os abismos, puxando a fila dos deuses malquistos;
o gênio da lâmpada acendeu um pavio, para ver o estrondo que me dava arrepio:

Orla
Odor
Dilúvios
vazantes

flamejaram meu peito os comícios minguentes.

Desapertaram a veia das linhas das vidas, ferindo de morte o toque de Midas;
meu peito sujou a beleza vulgar, tornando arrimo dos ratos suspensos no ar:

Catarse
Relâmpago
Facho
e bordel

ao som do embate de mil mosqueteiros, passou-me batido o comício de fel.

E quando a cor rubra do lábio escapou,
E quando da face o sangue expiou,
A noite caiu formando um breu
E a íris dos olhos o comício perdeu.

O comício acabou! - vociferou o moicano;
e virou as costas ao meu corpo gitano.
O corpo está frio, esperando outro acesso,
que caiba na linha ou tempo de um poema ou verso.

E mais não direi pois guardo para mim:
É um tiro no escuro o comício de um corpo em motim.

Bruno Braga

é natural de São Bernardo do Campo, nascendo ali no dia 07 de março de 1996. Formado em Direito, frequentou as exposições de Cláudio Willer, em suas Oficinas de Criação Literária.

MODO DE USAR A DESESPERANÇA e outros poemas

Félix Alberto Lima

a câmera obscura (do Alzheimer)

o tempo se esvai
como aquele abraço
que jamais foi dado
o beijo que faltou
a senha que assanha
a lágrima

teu corpo agora
estúpida máquina
de alma desalmada
ínfima miragem
tatuada na memória que secou
porque intacta ficou
a vida lá fora
vazia
e pouca
toda ela pra esquecer

modo de usar a desesperança

houve um tempo em que ficamos esperando o tempo acabar como se a vida fosse passar por nós assim e de repente chegaria o fim ou talvez a pista para uma nova existência ou o princípio de uma travessia duradoura para o precipício.

houve uma vez em que nos fechamos para o mundo como se o mundo há muito já não se havia fechado para os caprichos da nossa tamanha incivilidade e talvez fosse demasiado tarde para forjar outra saída.

houve um dia em que atordoados trancamos a porta da rua à espera de uma redenção qualquer que a nós viria pela ciência ou pela paciência que nos acuava sobejamente na antessala de um tempo que já não tínhamos e em silêncio nos asfixiava.

desaforo da fala

minha lábia precisa de sol
como o mar precisa do sal
e de algum azul nesse céu
para mais horizonte ao redor

minha lábia precisa de calor
como a língua pede outra língua
no eterno escambo da saliva
pra que haja entre nós suor

afluente imaginário

o amor
corre como um rio
vadio selvagem
que persiste
com ardor
mas um dia se enche
de tanta margem

Félix Alberto Lima

é maranhense, 53 anos, autor dos livros de poesia *O que me importa agora tanto* (7Letras, 2015), *Filarmônica para fones de ouvido* (7Letras, 2018) e *Nas profundezas desses olhos rasos* ((7Letras, 2020). Em prosa, escreveu *Almanaque Guarnicê* (2003), *Chagas em pessoa* (2005), *Um pouco mais de mil palavras* (2016) e *Maio oito meia* (2017).

18 ANOS

Carla Guerson

É MEU ANIVERSÁRIO de 18 anos e minha mãe anuncia que tem uma grande revelação.

A festa tinha acabado e os convidados foram embora. Eu estava comendo os últimos docinhos que restaram em cima da mesa, quando ela soltou a primeira bomba: *eu e seu pai vamos nos separar.*

Não posso dizer que foi uma surpresa completa, os dois já não viviam bem há alguns anos. Ele, inclusive, não estava presente naquele dia. Tinha partido em mais uma das longas viagens a trabalho, algo que ultimamente vinha se repetindo com frequência.

Digerei com rapidez a informação, enquanto continuava a recolher os salgadinhos das bandejas, direto para a minha boca. Pensei em perguntar onde ele iria morar, mas achei que não era relevante. Ainda estava escolhendo o que dizer, quando ela emendou na segunda sentença: *seus irmãos vão morar com ele, estão indo amanhã.*

Engoli seco. Ela estava indo rápido demais. Sendo meus irmãos por parte de pai, sei que iriam aonde ele fosse. Mas precisava ser amanhã? Esbocei algum tipo de reação: por que, onde, quando. Tentei perceber se tinha perdido alguma pista, não encontrei malas ou sinais de mudança dentro de casa. Varri a sala com os olhos, tinham todos saído de uma só vez. E minha mãe continuava firme, esperando eu me recompor para prosseguir: *tem mais coisa, Joana. Você lembra do Afonso, não é?*

Se eu lembro do Afonso, mãe, que pergunta é essa? É claro que eu lembrava do Afonso, o chefe dela. Que tinha acabado de sair da minha casa, com duas crianças empencadas. O Afonso, recém viúvo de uma esposa há muitos anos doente - meu estômago se contraiu de um jeito que me fez dobrar. Por que tinha tanta pimenta neste quibe?

Supondo saber o que imaginei, resolvi arriscar tomar a frente da conversa. *Sei do Afonso, mãe, é claro, não me diga que é por ele que a senhora tá deixando meu pai.* Pedi para não dizer e ela não

disse. Mas para deixar bem claro que a conversa não tinha terminado, me mostrou a cadeira onde eu devia me sentar.

Enquanto eu tentava convencer a comida a ficar dentro de mim, minha mãe continuou a narrar o que eu precisava saber. Seu tom de voz me fazia lembrar de quando ela contava um capítulo da novela. Falava daquela vida como se não fosse a minha.

– O Afonso e eu nos conhecemos há muito tempo. Você deve se lembrar dele aqui em alguns dos seus aniversários. Mas ele não tem nada a ver com a minha decisão, não do jeito que você está imaginando. Eu e seu pai estamos separados há alguns anos, sei que deve ter reparado. As viagens longas que ele faz não são a trabalho. Ele só voltava para ver você e seus irmãos. Arrumou uma casinha lá no Centro, que é onde ele fica cada vez mais.

Eu achei que fazia sentido, só não sabia o que o Afonso tinha a ver com isso. O gosto de bile em minha boca, misturada com vestígios do bolo recém ingerido.

– O negócio com o Afonso é outra coisa. Eu já conheço o Afonso há 18 anos. Eu não tô deixando seu pai para ficar com ele. Na verdade, eu não tenho nada com ele. Não mais. O que eu tive com o Afonso já tem tempo. Tem exatamente 18 anos.

18 anos. Como eu. Coloquei um antiácido debaixo da língua e aceitei o convite para me sentar.

– Eu fiquei grávida do Afonso quando eu e seu pai tivemos uma briga. Foi um lapso, um caso rápido. Logo depois nos reconciliamos e pensei em não contar para ele, até que descobri a gravidez. Seu pai já era vasectomizado, Joana, não tive como esconder. Ele sabia que tinha sido o Afonso, mas me perdoou. Eu também o perdoei por várias outras coisas, quando você envelhecer você vai entender. Ninguém continua casado sem perdoar. Eu criei seus irmãos como filhos e ele te criou como pai.

Não era exatamente justa a comparação que ela fazia. Meus irmãos tinham uma outra mãe, que morava na Bahia. Passavam o verão com ela, todos os anos. Eu só tinha um Afonso, que até então nem era nada e que sempre vinha nas festinhas de aniversário sem ser convidado.

– Sei que deve ser difícil descobrir tudo isso de uma vez. Eu já devia ter te contado, mas nunca sabia a hora. Prometi que só ia esperar até os doze. Depois achei que quinze seria melhor. Agora você já tá fazendo dezoito e acho que eu ainda não teria coragem de te contar se não fosse o acontecido.

Que acontecido, a separação? Ou o fato dos meus irmãos, com quem eu convivo há dezoito anos, irem embora no dia seguinte? A festa daquele dia era uma despedida e ninguém me avisou? Porque foi que tomei tanto sprite? Não me fez bem.

– Desde que a Elen, mulher de Afonso, adoeceu, ele ficou muito sozinho. Eu trabalho com ele há bastante tempo, acabamos ficando amigos. Ele sabia sobre você, mas aceitou ficar de fora. Até que a Elen morreu e o Afonso deu uma surtada. Ele começou a achar que não dava para adiar as coisas importantes, sabe aquela coisa de gente que vê a morte de perto? E aí começou a botar na minha cabeça que eu precisava te contar. Começou a me pressionar. No início eu segurei bem, quando não aguentei mais, fui falar com seu pai. E ele resolveu ir conversar com o Afonso.

Então é isso. Eu perdi um pai e ganhei outro. Perdi dois irmãos e ganhei outros dois. Minha mãe fazia parecer simples. Toma um pai novo, já que o velho eu mandei embora.

– Seria simples, Joana. Se não fosse o que vem a seguir. Seu pai parecia ter convencido Afonso. Se tornaram inclusive, bons amigos. Passaram a frequentar juntos o bar, a jogar dominó na praça da igreja. Com o tempo, eu achei que podia esquecer desse assunto. Só que o assunto virou outro e o Afonso começou a aparecer demais na conversa de seu pai.

Será que eu devia tomar mais alguma coisa para acalmar esse rebuliço no meu sistema digestivo?

– Um dia eu cheguei em casa e o Afonso estava aqui. Ele e seu pai estavam me aguardando na varanda. Não demorou para eu entender o que tinha acontecido. Afonso o havia conquistado. Seu pai decidiu sair de casa de vez e chamou o Afonso para morar com ele.

Corri para o banheiro e vomitei tudo o que existia dentro de mim. Algumas coisas são mesmo difíceis de digerir. Minha mãe foi atrás de mim, ajudou a segurar meu cabelo e me entregou uma toalha de papel para me limpar.

– Desculpe te dizer tudo rápido assim, Joana. Como eu disse, acabei perdendo a hora de contar. Eu imaginei que um dia você fosse descobrir sozinha. Você sempre foi tão atenta. Com o envolvimento de seus dois pais, percebi que não dava mais para adiar. Tome aqui um copo d'água, é muita coisa, mas logo você se acostuma.

A maioria me trouxe um grande aprendizado: é bem mais fácil digerir em menor quantidade. Seja comida, sejam verdades.

Carla Guerson

Feminista, escritora, mãe, leitora compulsiva, uma apaixonada por narrativas. Escreve contos, poemas, crônicas e publica em revistas literárias e no site <https://carlaguerson.medium.com/>
Contato: carlaguerson@gmail.com

AS HORAS

Joseana Paganine

A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira, quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda.

Jean Genet

*Eu não pinto o ser. Eu pinto a passagem.
E minha hora adapta-se à hora.*

Montaigne

I

O QUE HÁ entre mim e o abismo?

Apenas duas mãos manchadas de nuvens.

II

RETORNAR. Retornar para onde? Minha casa é lugar algum e a tua se fechou para mim como se escondem os dias nublados. Hoje é uma tarde de sol, mas este sol não me pertence, pertence a quem tem sonhos para dispor à mesa e servir com um vinho translúcido. Meu vinho é turvo. Não posso servi-lo. Será que a solidão vai conseguir purificar-me? “Em nenhum lugar se fecha o círculo”. Há tanto tempo entre mim mesma! Mas resta sempre um sonho perdido, esses sonhos sem esperança, que, no entanto, ainda existem, incomodando no peito como uma chaga, a qual se deve cuidar sempre, até o fim da vida, para que ela não arrebente antes que arrebente o resto do corpo. Serás para mim agora um sonho perdido, que vou cuidar até que meu corpo arrebente.

III

ENCONTRAR-ME onde não estou. A solidão não passa dois dias sem me visitar. Chega vestida com em um amplo vestido branco no qual me aninho como nos lençóis da primeira infância. Eu quero a solidão.

Quero-a intensamente para não mais desejá-la, para depois fundir-me no outro que não sou eu.

Meu nome é aquele que finjo na tarde cálida. Há um texto que brota do crepúsculo como uma rosa mal desejada, pedindo palavras e sentidos que não posso dar. Sou outra que vive fora de mim e às vezes me trespassa com aroma de narciso. A moça que atravessa a rua finge não perceber que sou ela. E também a outra de saia vermelha e amplos quadris. Afundar no que sou para não ser mais. Ser apenas o jogo e jogá-lo dia após dia.

Trago nas mãos um antigo retrato de homem. Ele me olha com olhar de eternidade. Rasgo-o desfazendo-me em pequenos pedaços que se dispersam com o vento. Agora, um sopro de nada me acalenta.

Há uma história que precisa ser escrita. Uma história de tempo e de não, que cai infinitamente no abismo que tenho sob os pés. A mulher me olha com olhos de gata. Está morta e linda, como só podem ser as ilusões.

IV

DOCE e morno. Nada se igualará ao desejo de juventude.

Procuro aquele que se perdeu há tanto pelas ruas da cidade. Cada esquina me certifica de que nunca o acharei. Ele se perdeu nas muitas voltas que dei sobre mim mesma, como uma serpente que busca abrigo. Meu abrigo é o silêncio, atordoado de memória e melancolia.

Quero o desejo morno e persistente, tempo tragado pelo correr das horas. Ai, como é deliciosamente dolorosa a solidão.

V

DEPOIS de um dia ou dois. Lá estava eu, apenas sentada, quando o Destino se materializou à minha frente. Vinha com um olhar lânguido de eternidade, de quem viveu e agora só assiste. E eu? Fiquei pequenininha, esperando minhas veias estourarem entre um copo e outro, entre um rio e outro, até a ânsia transbordar em vômito, vômito de mim e das minhas horas perdidas em

esperança. Oh, Destino que me roubou o desejo, derreta essa lâmina que me corrói o ventre, ou então passe a faca afiada entre meus lábios e me deixe provar o gosto do meu próprio sangue (que sei salgado como o mar tranqüilo e escuro como o mar revolto). Agora, minha solidão está vazia, inútil. Vou preenchê-la com palavras, palavras, palavras, até recuperar o sentido que me caiu do bolso tal um lenço, sem que eu desse por isso.

VI

HÁ UMA HORA em que devem sair os monstros de todos os rios, para depois caminhar por entre as gentes, despercebido. Desaperceber-se de si mesmo, de sua própria monstruosidade, é o objetivo de não se estar só.

VII

A MOÇA que passa antes do nascer da palavra, do instante que desperta o sentido. Tem olhos, apenas. Caminha com os olhos e é olhada enquanto caminha rumo à praia de Copacabana. A cidade é ainda pequena, é possível os grandes se cruzarem.

VIII

O MOMENTO é aquele que se apresenta à hora em que vejo. Vejo mais do que posso entender. Estou perdida no que não fui, no mais que sonhei. Sou tão pequena que posso me pegar no colo e soltar em um campo para voar ao vento. A realidade me fascina e me sufoca. Tenho tantas palavras para dizer, por isso não digo nada. Calo-me. Calo-me diante do instante que não pode ser dito. Sufoco à espera da espera da espera. Aonde vou é o meu ir. Quero ir para ir para ir. E nada pode me parar. Escapo por entre pernas e a única forma de existir é existir mais do que a realidade. É transformar-me em outro, fictício, dizer o que não digo pelas palavras de outro. Estou pensando.

IX

ELE não partiu como partiam os navios, quando os olhos podiam acompanhar o último sinal se perder no horizonte. Está na cidade e não houve sequer um adeus, e talvez nunca haja, talvez reste apenas a melancolia. A cidade é o meu tormento, odeio-a porque nem ao menos me deu

o mar. Passei o dia como os dias passam. Assim, sem dar por mim mais do que ter um corpo e me mover e falar. Que me importa em qual esquina ele dobrou, em que rua se perdeu? Ele não escolheu o mar.

X

O CASAL dança. Eles sou eu. Sou os dois. E não há entre mim e mim mais que o silêncio, esse sussurrar de vozes noturnas. Olho-os com os olhos de quem olha. De quem é capaz de transformar-se em coisa, apenas um corpo, matéria desde sempre morta. E que na morte existe, plena, no não ser nada e por isso tudo, apenas coisa.

Só sei me confessar mentindo.

XI

QUANDO a palavra falha e não há mais nada além de um estremecer, fulminante e fugaz.

XII

MINHA VIDA me é tão estranha quanto me é a do jovem que cruza agora a rua. Sigo-o com os olhos e imagino que ele pode ser eu e eu, ele, sem que ambos saibamos disto. Busco intensamente o sofrimento, antitédio mais ao alcance do que o prazer.

XIII

FOI NAQUELA TARDE que o vaso caiu e se partiu ao chão. Desde então - faz tanto tempo! mais tempo do que os anos que se passaram - piso sobre cacos que me sangram os pés.

Houve uma tarde em que não senti desejo. É quando todos trabalham e o sol começa a se dirigir ao horizonte, anunciando a noite, que melhor me entrego. Mas houve a tarde em que as portas se fecharam, o sol cruzou a tênue linha entre o céu e a terra, e só me restou a noite. À noite, a carne é pérfida.

XIV

O ESPAÇO, o espaço líquido. Qual o mar mais profundo. Abaixo de camadas e camadas de água. Sob o silêncio que torna todo movimento lentamente pesado. E o corpo leve. Êxtase.

XV

O PASSADO é um mundo que corre subterrâneo aos homens. Pisamos sobre lembranças e esquecimento. Um magma desconhecido que nos fez germinar e nos alimenta, ainda que não saibamos disso.

Por vezes posso sentir esse magma em minhas veias, negro e borbulhante, mas não posso definir sua matéria. Há nomes que vão aos poucos se perdendo no tempo, e vidas desconhecidas, mas que sei tão semelhantes à minha que descubro a memória de amores, alegrias e sofrimentos que não vivi.

Poucas coisas são mais tristes do que uma história não contada, do que uma história para sempre presa à terra, mais triste do que a morte em si. Somos mortais, a vida é fiel à morte. Mas as histórias podem existir além de nós. Saber esquecer é necessário à sobrevivência. Saber contar é um gesto de heroísmo.

XVI

VENHA, meu amor, me resgatar de todo pesadelo, não sou tão forte assim, me conduzir ao paraíso dos teus braços, onde tantas vezes me esqueci, me entreguei, confiante na tua promessa de prazer, quantos soluços e gemidos te ofereci, e me deste de volta a vida, tão brilhante que o sol não era senão o reflexo de tua luz, me diga que o mal não existe, que somos ainda aqueles que se encontraram pelo caminho em busca de beleza e alegria, que o tempo não existe, nem passado, nem futuro, apenas nós, dois corpos a transformar em gozo a ameaça da morte, e morrendo deliciosamente um no outro, não me diga que a vida é apenas sonho.

XVII

ELE me ofereceu a casa e eu me consagrei a ela.

Não há fuga.

Meu corpo agora é todo corredores,

labirintos onde me perco,

ruínas das horas futuras.

A cama está cravejada de conchas.

Elas me sulcam a carne e trazem a sombra do mar.

Deito-me sobre a lápide de areia,
que grita um grito de pedra: “Ana, Ana, Ana”.
Tudo é leve e profundo
— portas abertas para a memória,
travas amargas do sonho.
Ele me olha.
Estou nua.
Tenho a pele de luz azul e difusa
como a refletida pelas águas.
Sinto desejo.
Mas a casa está ali.
Com suas paredes voláteis,
e a solidez do tempo.

XVIII

QUE GRANDE DESEJO de abismo! Descer ao mais pérfido de mim. Lá onde minha alma se confunde com as entranhas, onde sou tão má e suja e leviana que alcanço o prazer puro, tão mais cristalino e brilhante quanto mais obscuro. Minha obscuridade, a trago de infância.

XIX

INFELIZ costela. A consciência dolorosa de ser apenas parte, pedaço mutilado, um vácuo, um oco ecoando no corpo e na História. Ser ausência, naco rejeitado de carne e osso entre o homem e o filho.

XX

AS PALAVRAS escorrem por minhas mãos como água salobra. Quero um rio de palavras doces e tranquilas capaz de saciar minha sede.

XXI

DOÇURA da fumaça a entrar nos pulmões, abrindo os alvéolos, alvos contornos de nada a espriar-se pelo ar. A mente rende-se ao jogo, entregando o corpo àquele que passa e deve passar tão rápido quanto a fumaça a espriar-se.

XXII

DESCER pelo corpo adolescente

— macho e fêmea em violenta florescência —

como uma lesma a deixar seu rastro de saliva e sede,

saciar a língua entre os parques pêlos,

promover a lânguida desordem entre respiração e músculos,

colher o botão,

ceifar o broto.

XXIII

VERSINHOS infantis *ou*

Poema para um suicida *ou*

Para uma menina, com uma flor

A Flor mirou o abismo

E pediu para não pular.

Mas a Vertigem quer

Dar filhos à Morte

E empurrou a Flor para o mar.

No mar, então,

nasceram patas de elefantes

Que correm sempre quando some

a última estrela da aurora.

XXIV

CARÍSSIMO,

Restituo-te à Liberdade, no leito de quem te encontrei um dia. Era com ela que vivias e foi a ela que abandonaste ao me conhecer. Antes, compartilhavas com a Liberdade o riso e a alegria de amores que apenas tocam a superfície das águas. A inconstância era o tributo a pagar pela permanente traição que o corpo impõe aos Ideais. Constante apenas a indolente espera do caçador que imagina a presa fácil e de morte certa, que antecipa o prazer da mesa farta e abençoada de todo dia, que sabe de cor o aroma e tremor da carne fresca ao ser abatida em cada novo sacrifício.

Então, um dia foi meu dia de presa a ser sacrificada sobre o altar da carne. Sinto. Não se caça impunemente para toda a eternidade. Sempre há de haver uma hora em que o Destino ou o Acaso ou a Natureza ou o Caos ou o Cosmos ou ainda o Grande Bezerro de Ouro — use o nome que preferir — se manifeste a cada ser, colocando-o diante daquilo ou daquele que o fará perder-se. Depois, os papéis de vítima e algoz deixam de fazer sentido. O Mistério é o verdadeiro inimigo da Liberdade. Depois de tê-lo experimentado, os ardis da Liberdade não passam de jogos infantis, um cabra-cega jogado por crianças que têm medo do escuro. Por isso, a Liberdade é aliada da Razão. Ao invés do altar, o Imponderável abriu sob nossos pés um delicioso e perverso abismo no qual estivemos caindo. Amar é abismar-se.

Juntos, mergulhamos um ao outro em águas profundas e turvas. Não há como sair. Mesmo que o tempo seque essas águas, somos agora seres para sempre submersos. Restituo-te à Liberdade, mas tu não a conhecerás mais com a leveza com que ela se apresentara um dia. A Liberdade agora é apenas mais uma liberdade, ordinária e cotidiana, martírio a que estamos nós, os decaídos, condenados.

Joseana Paganine

Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Brasília (1992), graduação em Jornalismo pela Universidade de Brasília (1994) e graduação em Teoria, Crítica e História da Arte pela mesma Universidade (2017). É mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília (2000) e possui especialização em Filosofia pela mesma Universidade (2010). Desenvolve pesquisa na área de Literatura, Artes e Filosofia, com ênfase em crítica e história da arte, teoria literária, estética e hermenêutica filosófica. Na área de Comunicação, atua especialmente no campo do Jornalismo. É autora do livro *O engajamento poético 'A hora da estrela', de Clarice Lispector, e a literatura pós-64* (Editora Horizonte). E-mail: joseanap@gmail.com

CARGAS PRESENTES

Adriano B. Espíndola Santos

ERA O TOM POSSÍVEL. Não havia ocre ou azul. Nenhum céu resplandecia. O chão irrompeu desde o interior. Supurava vermes e insetos medonhos, que subiam pelo lombo do bezerro, quase morto, para se alojarem e se fartarem de carne putrefata. As árvores, se assim se podia chamar, eram propriamente veias, galhos secos, sem uma gota de sangue. Uma casinha desbotada era apagada pela opacidade. Só se viam, com muito esforço, as paredes de barro ruírem; convertiam-se em pó, no mesmo ato de olhá-las, a ponto de se questionar se alguma alma poderia viver ali.

Deixaram – quem supostamente conseguiu fugir – cabaças, tocos finos de pau, para servir a um fogareiro descurado; uma espécie de rede mal amanhada, com espessos furos, que suportaria, no máximo, um ser humano franzino, talvez para aguentar o corpo moribundo e facilitar o transporte e o acondicionamento, quando acabada a pena capital.

Ao lado do ínfimo quadrúpede, resistia a rês de nome mimosa, ainda que detonada e concretada pela poeira seca, severamente imóvel; depois que tudo se perdeu. Então, a mãe assistia ao espezinhar da morte sobre si e o pequeno bezerro, com os urubus à espreita, rondando e saudando o devir portentoso.

Laurentino acordou de um pulo, expurgando os vultos dos olhos, com mãos enérgicas para o alto, como a estapeá-los. O suor encharcara os lençóis, sugado pela esponja do colchão de molas, confortável; nem o ar condicionado, marcando 17 graus, foi capaz de socorrê-lo da desidratação. Sentia uma sede terrível. Correu, desesperado, à cozinha, para degustar lentamente a água mineral, com gás; arrancada a garrafa da geladeira, como se fosse a última.

Estranho é que, nascido em São Paulo, nunca teria vivido no interior; não possuía essas referências; sequer passado uns dias pelas bandas do Ceará, origem de sua família paterna, pois que o pai, desgarrado, encarando e desbravando o país em boleias e carrocerias de tantos transportes, não tocara no assunto – para ele, “Morto. Enterrado.”.

Não sabia o sentido daquele sonho – pesadelo. A não ser, depois de alguns instantes de confusão, quiçá intuiu ser uma lembrança vaga, sobrenatural, de seus antepassados distantes, mortos nos campos de concentração do nordeste, nos alvoroços das terríveis secas.

Constatara que o sonho era prenúncio de que as mortes e as vidas se entrecortavam, sempre; além dos tempos.

...

Já contara cinco anos da morte do pai. Não tinha lá grandes informações. O velho Simão não falava das pressões no coração; trabalhara feito um louco para “salvar” os filhos. Agora, por si, Laurentino se via compelido a buscar explicações.

A tia Faustina, que constituíra vida em Fortaleza, seria o único elo. De chofre, viajou, no dia seguinte, à cidade, com o intuito e a ousadia de reparar as cargas do passado.

A prima Liduína recebeu-o com desvelo, como se o conhecesse há tempos; oferecendo um dos cômodos da casa para a estadia; para que ficasse perto da tia.

Laurentino tocava suas mãos de peles finas, manchadas pelo sol; o retrato de uma vida difícil, de labuta dura. Falava ao pé do ouvido, animando-se com os sorrisos sutis liberados pela tia. Ela, então, confiante, dedicou horas a contar o fenecimento da mãe, no malsinado parto de um rebento atravessado, que completaria um total de seis. Logo o pai se acabou, continuamente, sem conseguir lutar, tamanha a dor. Os filhos o acorriam, na medida do possível. Mas, doente, magro, definhou rapidamente, acompanhando o apagamento da derradeira besta da criação.

Bebendo água contaminada, enlameada; subsistindo, controladamente, com uma saca de farinha e pedaços de carne seca, salgada e guardada, provenientes dos bichos perdidos, dois irmãos, os mais novos, caíram, com os buchos por acolá.

Simão, naquela altura com treze anos, deixou as irmãs aos cuidados dos frades, para serem adotadas, recusando-se, veementemente, a ficar; descia um olhar de pavor e de desprezo pelo chão. Fugiu, de mala e cuia, e conseguiu, depois de meses, aportar na terra prometida – pelo menos em sua concepção.

Falava à irmã, nas poucas conversas que tiveram, por respeito à sua honra, que não havia passado, só presente e futuro. Laurentino, no entanto, por sua íntima compaixão, pensava em recuperar os cacos, de modo que não demorou a adquirir o terreno indicado pela tia, onde existiu a casa da família, e a construir um abrigo para os necessitados.

Nunca mais se apartou da terra de origem. Fizera o caminho de volta, tantas vezes. Entendia o pai e, ao mesmo tempo, percebia que precisava liberar as almas aflitas do jugo perverso das cargas do passado. Era uma questão unicamente sua, pessoal.

Deitava na paz do seu ser, leve, quando sonhava com o pai feliz, correndo verdes campos; distribuindo sorrisos ao imenso céu.

Adriano B. Espíndola Santos

Natural de Fortaleza, Ceará. Autor dos livros *Flor no caos*, 2018 (Desconcertos Editora), e *Contículos de dores refratárias*, 2020 (Editora Penalux). Colabora mensalmente com a Revista Samizdat. Tem textos publicados nas Revistas Acrobata, Berro, Brasil Drummond, Desenredos, Diversos Afins, InComunidade, Lavoura, LiteraturaBr, Literatura & Fechadura, Mallarmagens, Mbenga, Mirada, Pixé, Poesia Avulsa, Ruído Manifesto, São Paulo Review e Vício Velho. Advogado humanista. Mestre em Direito. É dor e amor; e o que puder ser para se sentir vivo: o coração inquieto.

ROBERT FROST

Traduzido por **Laylah Yaphah Coelho Cruz**

nada do que é precioso persiste

O primeiro lampejo verde da natureza é precioso,
o seu tom mais difícil de manter.
Sua folha precoce é uma bênção,
mas só dura uma hora – até perecer.
Então Éden sucumbe em destruição
e o amanhecer, em surgir no dia, insiste.
Nada do que é precioso persiste.

nothing gold can stay

Nature's first green is gold,
Her hardest hue to hold.
Her early leaf's a flower;
But only so an hour.
Then leaf subsides to leaf.
So Eden sank to grief,
So dawn goes down to day.
Nothing gold can stay.

Robert Frost

Poeta norte-americano do século XX conhecido por representar com maestria a vida bucólica na Nova Inglaterra por meio de uma linguagem prosaica. Publicou *Nothing Gold Can Stay* em *The Yale Review*, o mais antigo periódico literário norte-americano, em outubro de 1923.

Laylah Yaphah Coelho Cruz

Graduanda do Curso de Licenciatura em Letras Português da Universidade Federal do Piauí – Campus Petrônio Portella. Desenvolve pesquisas em Estudos Literários. E-mail: laylahcoelho@gmail.com

A LITERATURA DE CORDEL E CANÇÃO EM PATATIVA DO ASSARÉ

Laiane Lima Freitas
Feliciano José Bezerra Filho

A literatura de cordel e a canção possuem uma relação de proximidade. São incontáveis os números de cordéis que aceitam com praticidade a atuação musical, como, por exemplo, violeiros que cantam e declamam seus poemas, ou folhetos que são escritos, inicialmente, para serem lidos ou recitados, e logo após soma-se a melodia. Portanto, esses casos nos revelam a sua força poética, visto que é possível identificar que algumas canções populares convergem com o ritmo presente em algumas formas de cantoria.

Segundo a crítica Solange Oliveira (2001), nos últimos tempos existe uma significativa ocorrência de pesquisas da área de Literatura comparada que têm comprovado as aproximações entre literatura e outras artes. Dessa maneira, circundando entre diferentes sistemas semióticos, o estudo dessas relações entre artes visa a conexão dos objetos. Esse processo de mobilidade entre os símbolos realiza-se através da tradução intersemiótica, termo cunhado por Roman Jakobson, que define o ato de transmutação ou interpretação dos signos verbais por meio de não verbais. Então, é necessário mencionar que o estudo da relação do canto e a poesia tornou-se uma disciplina que Steven Paul Scher designa de melopoética, que pesquisa as relações e ligações dessas duas artes em diferentes épocas e culturas. As duas formas artísticas, no nosso caso, a poesia de cordel e a música, têm como base material a sonoridade e essa relação com o uso de vocábulos que antes pertenciam somente a um tipo de expressão.

No cordel, a poesia escrita faz com que, na maioria das vezes, o leitor sinta uma tendência à sua vocalização. O poeta Patativa do Assaré (2004) comenta sobre a literatura de cordel:

Quando eu ouvi alguém ler um folheto de cordel pela primeira vez, aí eu fiquei admirado com aquilo, mas no mesmo instante, eu pude saber que eu também poderia dizer em versos qualquer coisa que eu quisesse, que eu visse, que eu sentisse, não é? Comecei a fazer versinhos desde aquele tempo. Sim, a partir do cordel. Porque eu vi o que era mesmo poesia. Aí dali comecei a fazer versos. Em todos os sentidos. Com diferença dos outros poetas, porque os outros poetas fazem é escrever. E eu não. Eu faço é pensar e deixo aqui na minha memória. Tudo o que eu tenho, fazia métrica de ouvido. [...] A base era a rima e a medida. A medida do verso, com rima, tudo direitinho. Aí quando eu peguei o livro de versificação de Olavo Bilac e Guimarães Passos, aí eu melhorei muito mais. Eu já tinha de ouvido, porque já nasci com o dom, não é? (ASSARÉ, 2004, p.39)

A poética de Patativa do Assaré é marcada pela sua acentuada consciência de classe, atendendo a presença da denúncia social em seus versos. Como destaca Lopes (2003), o poeta Patativa Assaré não se evidencia somente como um gênio, que vive no meio da carência sertaneja, mas é também um filho do sertão e desse tipo de cultura, dessa forma, constituindo a sua obra com representações de sua gente.

Além disso, o poeta Patativa do Assaré possui uma obra poética registrada em livros e gravou o total de três discos, nos quais declama seus poemas e encontramos músicas que foram reproduzidas por outros cantores, como Luiz Gonzaga e Raimundo Fagner. Nesse sentido, demonstra-se uma concretização dessa íntima relação entre cordel e música, já que o primeiro contém o aspecto da oralidade na literatura, proporcionando tal aproximação.

O Brasil apresenta uma extensa área para a investigação da literatura oral e de suas crenças populares, que descendem de três raízes distintas: portuguesa, indígena e africana. Segundo Cascudo (2006):

[...] possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de ambalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar (CASCUDO, 2006, p.27)

No desenvolvimento da poesia oral, observam-se as superstições, as festas populares, que podem pertencer a alguma religiosidade, ou as cantigas revividas pelo povo durante o trabalho. Tais cantos de trabalho do povo significam um momento de entusiasmo “nos grandes eitos lavrando a terra, ou deitando matas ao chão, ou nos engenhos no moer das canas e na preparação do açúcar, sempre o trabalhador vai cantando e improvisando”. (ROMERO, 1997, p. 50).

A literatura oral produzida no país manifesta o desejo de tomar para si a memória do povo, para além de representações estereotipadas, como a miséria e a seca, que constituem imagens pelas quais devemos ter uma visão crítica. Os poetas populares se apresentam como vozes que representam a população, localizando-se às margens e limites que dividem os grupos sociais. Porém, eles agem como mediadores entre o mundo rural e o urbano dentro de um contexto literário. Os cordéis são escritos de uma forma que podem ser cantados, declamados, isto é, para a oralidade. A literatura oral, ao ser transpassada para a escrita, retoma a oralidade.

Na poética patativana, existem diversas particularidades, ora na esfera de conteúdo, ora na de expressão. O uso da linguagem é fundamental para a construção de expressão oral, percebe-se que “não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade aos instrumentos das ideias”. (ROMERO, 1997, p. 132). Patativa do Assaré recorre ao que se denomina de “língua cabocla” na arquitetura de seus versos. Ao contrário da norma culta, a expressão “cabocla” abarca linguajares populares que traduzem o sentimento de um determinado grupo.

Logo, o conhecimento tradicional do povo é visto, de modo frequente, com algum sentido pejorativo, ou como algo risível. Essa visão pressupõe que as manifestações culturais populares são de origem pitoresca, antiga e iletrada. Ou seja, a cultura popular seria antagônica ao progresso da civilização, e, assim, existe a suposição que esse tipo de literatura apareça de forma recorrente no meio rural:

O meio rural é considerado o local privilegiado do folclore, desde os primeiros estudos, devido a suposição de que o homem do campo seria mais conservador, tradicional, ingênuo, rude e inculto, atributos tidos por muitos como caracterizadores do folclore. A consequência dessa linha de raciocínio é ver como tudo que se relaciona como a “cultura” e a “civilização” ameaça o folclore. (AYALA, 1987, p.18)

Esse ponto de vista revela um certo preconceito com as manifestações que se distanciam da língua considerada culta ou a chamada cultura oficial. Os poetas tinham consciência da rotulação que sofriam. Em contraponto, a poesia popular de Patativa do Assaré se distancia da universalidade da poesia erudita ao declarar crenças e interesses contrários aos da cultura dominante. Os versos do poeta em questão expõem a presença das mazelas sociais existente no Nordeste.

As acepções fônicas da poética patativana são constituídas pela variante matuta como um meio que o poeta encontrou para ser compreendido pelo leitor/ouvinte do sertão. Percebe-se que a temática da luta de classes representa, através da linguagem, o confronto entre o opressor (norma padrão) e o oprimido (variação popular). Diante disso, nota-se que o poeta considera e situa esses dois tipos de linguagens, e os temas, que frequentemente são repetidos, fazem parte do repertório da memória coletiva. Para Oliveira (2002), na teoria musical, o tema é definido como uma noção que serve de ponto de largada para a composição e a partir do qual nascem as variações, ou seja, diversas repetições do mesmo tema com algum elemento diferente.

À medida que o poeta recorre a variante popular para dar voz à vida sertaneja com o seu próprio linguajar, ocorre um processo de aproximação e identificação que surge entre o público receptor, a forma dos poemas e o conteúdo. A poética patativana representa uma verossimilhança no que se refere à condição da existência da vida humana no ambiente nordestino. Assim, “o real-vivido encontra eco no real-poético”. (AGUIAR, CONTE, 2013, p. 174).

Portanto, quando o poeta demonstra sua posição, por exemplo, na temática da luta de classes com o uso da variante popular da língua, percebe-se que o lado é do oprimido. Desse modo, o poeta procura recuperar uma voz perdida de pessoas que foram historicamente, socialmente e economicamente exploradas. Ou seja, “As rimas, muitas delas toantes não obedecem a certas regras gramaticais, obedecem, antes à sonoridade da pronúncia matuta, à prosódia e à ortoépica”. (AMORIM, 2003, p. 128)

Destaca-se a subversão da ideia de que a poesia popular advinda da oralidade seria inferior e exótica. Nesse sentido, alguns pesquisadores comparam o poeta Patativa do Assaré com nomes canônicos da cultura erudita, a exemplo de Guimarães Rosa. Segundo Lopes (2003):

Enquanto Rosa é um autor de fina cultura erudita, que olha com amor e respeito para a cultura do sertão, dialogando seriamente com ela, Patativa é o artista formado pela cultura popular que olha e dialoga com a cultura erudita (LOPES, 2003, p.11)

O poeta Patativa do Assaré caminha tanto no plano da oralidade, como da literatura erudita, criando uma poesia peculiar e plurifacetada, utilizando-se de distintas linguagens, incluindo a norma padrão. Nessa perspectiva, Canclini (2003) explica que quando as culturas interagem entre si ocorre uma hibridização. Quanto a definição de hibridização, ele argumenta que se destina a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2003, p.21). Nota-se nos poemas do poeta uma construção que favorece a estrutura de um diálogo, como o do matuto e o culto, ou entre o poeta e seus leitores/ouvintes. Trata-se da reprodução da poesia oral, e, também, um registro de interação social.

As temáticas em Patativa do Assaré discorrem sobre a vida sertaneja com seus encantos e sofrimentos, por vezes, suscitando uma batalha e um protesto contra a injustiça social. Assim, o poeta demonstra sentimentos que se referem aos que pelem pela sobrevivência. A figura de Deus, que abrange sua poesia, está com os necessitados e humildes. Dessa maneira, o canto do poeta despertaria a população como um clamor e alerta contra as opressões.

Consequentemente, uma das canções de reconhecimento, produzida por um poeta popular, de valor artístico e de comoção social, é *A triste partida*¹, de Patativa do Assaré. Essa poesia de cordel, que foi musicada e inicialmente interpretada por Luiz Gonzaga, em 1964, demonstra a trajetória do retirante nordestino que abandona sua terra em busca de condições de vida melhores em São Paulo. Há a presença do lirismo e o *pathos*, sendo essa última uma experiência artística que gera sentimento de piedade ou tristeza. Com esses elementos, o poema/canção adquire uma entoação pungente. Percebe-se a ideia de uma terra que abarca todo o poema, mencionando bichos, e objetos do cotidiano, que são cantados com a eficácia da poesia de cordel.

[...]o carro já corre
No topo da serra
Seu berço, seu lá
Aquele nortista,
Partido de pena,
De longe inda acena
Adeus, Ceará.

1

1-GONZAGA, Luiz. *A triste partida*. LP. RCA Victor, 1964.

No dia seguinte,
Já tudo enfadado,
E o carro embalado,
Veloz a corrê,
Tão triste, coitado,
Falando saudoso,
Um fio choroso
Escrama a dizê:

-De pena e sodade,
Papai, sei que morro!
Meu pobre cachorro,
Quem dá de comê?
Já ôto pergunta:
-Mãezinha, e meu gato?
Com fome, sem trato,
Mimi vai morrê !

E a linda pequena,
Tremendo de medo:
-Mamãe meus brinquedo!
Meu pé de fulô?
Meu pé de rosera,
Coitado, ele seca!
E a minha boneca
Também lá se ficou. [...]

A narrativa do retirante compreende a dor na partida, a trajetória da mudança e o começo de uma nova vida em uma terra desconhecida. As estrofes finais explanam o destino dos migrantes pobres nordestinos que, em sua maioria, saem de sua terra natal com esperança de vivências melhores, mas acabam acometidos por outros problemas.

Na perspectiva da linguagem, o poema é abastecido em sonoridades, como as rimas, e a presença das aliterações que causam efeito no leitor/ouvinte, como: “O carro já corre/ No topo da serra”, “Partido de pena”, “Tão triste, coitado” e outras. Outro exemplo de oralidade é a não-concordância de número na expressão “meus brinquedo”. Na canção, o tema se apresenta no título “A triste partida”. Essa composição apresenta o imaginário sertanejo, relacionados aos problemas da seca, da falta de alimentos, sofrimento pela terra que envolvem a história do sertão.

Percebe-se na canção a recorrência dos temas acerca do sertão, os fatos, ações dos personagens que constroem o imaginário desta região e faz com que a canção em questão se assemelhe a uma narrativa literária pela presença “da complicação, da dissonância não resolvida, que, impedindo o descanso, mantém o interesse, que se extingue com a solução do conflito.” (OLIVEIRA, 2002, p. 73)

Outro poema de Patativa, musicado pelo próprio poeta, e que ficou conhecido pela voz do cantor Raimundo Fagner, foi *Vaca Estrela e boi Fubá*². O tema é o mesmo de *A triste partida* e revela também experiências sofridas da partida da terra natal, a presença de bichos, e de evocação lírica dos ecos da canção que surgia do trabalho.

“Seu dotô, me dê licença
Pra minha histora eu contá.
Se hoje eu tou na terra estranha
E é bem triste o meu pená,
Mas já fui muito feliz
Vivendo no meu lugá.
Eu tinha cavalo bom,
Gostava de campeá
E todo dia aboiava
Na portera do currá.
Ê ê ê Vaca Estrela
Ô ô ô Boi Fubá.

Eu sou fio do Nordeste,
Não nego o meu naturá
Mas uma seca medonha
Me tangeu de lá pra cá.
Lá eu tinha meu gadinho
Não é bom nem maginá,
Minha bela Vaca Estrela
E o meu lindo Boi Fubá,
Quando era de tardezinha
Eu começava a aboiá.
Ê ê ê Vaca Estrela
Ô ô ô Boi Fubá

2 FAGNER, Raimundo. *Vaca estrela e boi Fubá*. LP. CBS, 1981.

Aquela seca medonha
Fez tudo se trapaia;
Não nasceu capim no campo
Para o gado sustentá,
O sertão esturricou,
Fez os açude secá,
Morreu minha Vaca Estrela,
Se acabou meu Boi Fubá,
Perdi tudo quanto tinha
Nunca mais pude aboiá.
Ê ê ê Vaca Estrela
Ô ô ô Boi Fubá.

E hoje, nas terra do Sú,
Longe do torrão natá,
Quando vejo em minha frente
Uma boiada passá,
As água corre dos óio,
Começo logo a chorá,
Me lembro da Vaca Estrela,
Me lembro do Boi Fubá;
Como sodade do Nordeste
Dá vontade de aboiá.
Ê ê ê Vaca Estrela
Ô ô ô Boi Fubá.”

A letra acima é um exemplar de canção/cordel que traduz o sentimento de dor, de perda e de nostalgia do retirante, que foge da seca. A imagem construída pela memória do cancionista é de um ambiente campestre em que se mantinha uma vida fantasiosa. O cantador conta a um interlocutor o que supõe ser a sua história, por meio de uma toada (linha melódica que se articula os versos da letra), apresentando os pesares resultantes da condição social considerada como inferior. Além disso, trabalha com ferramentas temáticas da vida social e psicológica de acordo com o que testemunha. Assim, o conformismo e a passividade do retirante são apontados de forma crítica, pois o que sobra é um sentimento nostálgico relatado por uma voz lamuriosa.

Nessa canção encontramos a função emotiva e a conotativa da linguagem, primeiramente, com o reconhecimento do poeta para com os aspectos sociais, e a interlocução, aspecto que marca a poesia de cordel que infere o leitor/ouvinte como parte da narrativa. A canção

reproduz a situação do retirante que é expulso de seu lugar natural por meio das adversidades. O cantador Patativa, poeta e adepto dos princípios e formas da literatura de cordel, cria um poema/canção constituído em quatro décimas, com um refrão no final de cada estrofe. Os versos em redondilha maior se articulam pelos versos pares. Ou seja, “o cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia do texto e o texto na melodia”. (TATIT, 2002, p.9).

Percebe-se na canção os modos da voz cabocla, como a síncope, ou seja, o desaparecimento da semivogal /i/ em “histora”, “portêra”, próprios da oralidade, que o cancionista conduz para sua música. Dessa maneira, sobre a permanência da voz na escrita, como acontece com a poesia de cordel, que permite essa musicalização, o autor Zumthor (1993), explica, “por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação”. (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

O conceito de melopoética cultural, defendido por Oliveira (2002), se relaciona com a obra do cordelista e cancionista Patativa do Assaré, pois o aspecto cultural e social presente em sua poesia de cordel pode ser considerado como um elemento constitutivo da obra musical. Dessa forma, observe-se:

Como os sistemas linguísticos, os sistemas musicais transcendem meras organizações de elementos sonoros: manifestam a forma como uma determinada sociedade entende o mundo e se relaciona com ele, contribuindo para a compreensão de sua história e de cultura (OLIVEIRA, 2002, p.150)

A melopoética cultural considera o contexto em que se desabrocha a obra de arte, numa “abordagem músico-literária que enfatiza as implicações culturais de referências musicais”. (OLIVEIRA, 2002, p. 150). O poeta, nesse caso, utiliza o elemento musical intencionalmente.

Nessa conjuntura, a obra de Patativa do Assaré reflete a poética oral, de como a literatura de cordel faz um jogo de espelhos com a canção, devido ao fato de explorar a musicalidade relacionada à linguagem verbal, sua sonoridade e ritmo. As questões sociais são apresentadas através de uma memória coletiva. No entanto, há possibilidade de os poemas serem cantados ou lidos ao ritmo cadenciado do verso medido e da rima melódica. Assim, destaca-se a relação de proximidade entre essas duas artes, ou seja, um determinado espaço musical introduzido na literatura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, R. H. de; CONTE, D. Patativa do Assaré: o canto ilimitado. In: PUHL, P. R.; SARAIVA, J. A. (org.). *Processos culturais e suas manifestações*. Novo Hamburgo: Universidade Fuvale, 2013.
- AYALA, M.; AYALA, M. I. N. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- AMORIM, M. A. Improviso: tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, S. R. de. *et al. Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- ANDRADE, C. H. S. *Patativa do Assaré: as razões da emoção* (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza: Editora UFC; São Paulo: Nakin Editorial, 2003.
- ASSARÉ, P. do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 14 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- ASSARÉ, P. do. *Aqui tem coisa*. São Paulo: Hedra, 2004
- A TRISTE partida. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositor: Patativa do Assaré. In: A TRISTE partida. Intérprete: Luiz Gonzaga. [S. l]: RCA Victor, 1964. 1 LP, faixa 1.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. XIX.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- LOPES, P. C. História e esperanças de um artista do povo. Introdução. In: ANDRADE, C. H. S. *Patativa do Assaré: As razões da emoção* (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza: Editora UFC / São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- OLIVEIRA, S. R. de. *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais*. 1a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 2002.
- OLIVEIRA, S. R. de. Leituras Intersemióticas: a Contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, v. 1, n. 7, p. 291-306, 2001.
- ROMERO, S. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes / Governo do Estado de Sergipe, 1977.
- TATIT, L. *O cancionista*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- VACA Estrela e Boi Fubá. Intérprete: Raimundo Fagner. Compositor: Patativa do Assaré. In: ETERNAS Ondas. Intérprete: Raimundo Fagner. [S. l]: CBS, 1981. 1 LP, faixa 9.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Laiane Lima Freitas

Mestranda em Letras, com área de concentração em literatura, memória e cultura, no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. E-mail: r_jr_santos@hotmail.com

Feliciano José Bezerra Filho

Doutor em Comunicação em Semiótica pela PUC/SP, professor de literatura da UESPI.

E-mail: felicianofilho@uol.com.br.

CONCEITOS FREIRIANOS E A PERSPECTIVA IDEOLÓGICA DE LETRAMENTO (Algumas) relações possíveis

Leila Kely dos Santos da Paz
Silvio Nunes da Silva Júnior

Este estudo objetiva discutir sobre as possíveis relações entre os conceitos freirianos de opressão e esperança com as discussões propostas pelos estudos sobre letramento. Tal empreendimento se dá pela necessidade de os contextos de ensino e aprendizagem se adequarem ao que Street (1984, 2003) denomina letramento ideológico, o que compactua com as discussões de Freire (2019, 1997, 1992, 1967) sobre o combate à opressão do sujeito e a esperança no campo da Pedagogia

Os conceitos formulados nas obras de Paulo Freire foram e são sempre caros às discussões mais recentes sobre as práticas escolares. No dia a dia, alunos, professores e instituições estão imersos a uma onda contínua de acontecimentos nunca planejados nas realidades de sala de aula. Isso deixa nítido o caráter processual que o ensino e a vida estão situados numa perspectiva bastante ampla e, por consequência, ideológica. Dessa maneira, a educação brasileira precisa se ver livre de discursos e práticas excludentes que deixam de considerar o potencial crítico dos alunos em situações de aprendizagem de diferentes componentes curriculares. Esses discursos são denunciados por Freire (2019) ao tratar da opressão que comumente ocorre nas salas de aula, bem como na crítica que o autor estabelece a uma noção abstrata de esperança, a qual articula uma atuação docente para a adaptação e aceitação de realidades problemáticas de ensino.

Compactuando com as denúncias travadas nas obras freirianas, os estudos sobre letramento ideológico vêm defendendo, há alguns anos, a necessidade de as escolas formarem alunos críticos e capazes de promover mudanças em seus contextos quando suas vivências são

levadas em consideração e inter-relacionadas aos objetos de ensino, o que implica considerar o caráter atemporal dos conceitos freirianos para problematizar as práticas escolares, em especial na educação brasileira que há tempos vem sendo uma arena de combate à opressão dos menos favorecidos.

É sabido que as manifestações de opressão estão condicionadas a um “círculo vicioso”, o que, pela menor possibilidade de ascensão, leva-se ao ato de dominação de um ser ou grupo sobre outros seres e grupos de maneira quase antagônica. A opressão está na intolerância e na arrogância que movem as ações humanas em suas concepções individualistas, que se dá na falta da humanização.

Freire (2019, p. 40-41) reflete sobre o processo de desumanização que envolve os atos de opressão, afirmando que

A desumanização, que não se verifica apenas nos que têm sua humanidade roubada, mas também, ainda que de forma diferente, nos que a roubem, é distorção da vocação do *ser mais*. É distorção possível na história, mas não vocação histórica. Na verdade, se admitíssemos que a desumanização é vocação histórica dos homens, nada mais teríamos que fazer, a não ser adotar uma atitude cínica ou de total desespero. A luta pela humanização, pelo trabalho livre, pela desalienação, pela afirmação dos homens como pessoas, como “seres para si”, não teria significação. Esta somente é possível porque a desumanização, mesmo que um fato concreto na história, não é, porém, *destino dado*, mas resultado de uma “ordem” injusta que gera a violência dos opressores e estas, o *ser menos*. (grifos do autor)

A luta pela humanização não é fato dado para os oprimidos, mas para opressores e oprimidos numa função de desumanização dos seres. A desumanização não é algo simplório de acontecer. Ela é uma (des)construção dolorosa que envolve opressores para reparar os processos de injustiças cometidos contra os oprimidos, no intuito de desenvolver uma superação para um ser mais (um ser crítico em ações na coletividade e na luta por pautas de injustiças sociais na superação de situações-limites).

Segundo Freire (2019, p. 48), “a superação da contradição é o parto que traz ao mundo este homem novo não mais opressor; não mais oprimido, mas um homem libertando-se”. O processo de libertação é doloroso e não é fácil de acontecer e, por isso, proporciona a superação de suas situações-limites. A esse respeito, Freire (2019, p. 105, grifo do autor) complementa que essa “busca do *ser mais*, porém, não pode realizar-se no isolamento do individualismo, mas na comunhão, na solidariedade dos existires, daí que seja impossível dar-se nas relações

antagônicas entre opressores e oprimidos”. Nesse contexto, a busca pela (des)opressão nos espaços educacionais deve ser estabelecida pela luta da coletividade, respeitando as vivências dos alunos e promovendo o diálogo e a problematização, visto que “esta é a razão por que a concepção de problematizadora da educação não pode servir ao opressor” (FREIRE, 2019, p. 105). Em outras palavras, quando os professores permitem que haja o diálogo e indagam sobre situações-problemas que fazem parte do contexto dos alunos, atribui-se a (des)opressão e, assim, se estabelece o pensamento crítico.

Nessa concepção, as práticas docentes devem partir da premissa de que não deve haver subdivisões hierárquicas entre os constituintes da instituição de ensino. Essa percepção é constante na práxis. Dessa maneira, a práxis reporta continuamente à pesquisa e à indagação, pois

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade (FREIRE, 1992, p. 14).

Corroborando com Freire (1992) sobre a pesquisa que move para as indagações do mundo, é certo que o problematizar, o questionar e o refletir são pressupostos para a (des)opressão. Isso desperta nos fazeres/dizeres de professores e alunos a curiosidade que move e estimula o ser mais que emergem para diálogos autênticos e legítimos na inserção da criticidade. Nesse viés, para Freire (1992, p. 16) “não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos”. Essa curiosidade que parte da (des)construção de uma consciência de opressor e oprimido imposta pelas concepções neoliberais de uma sociedade construída pelo capitalismo.

Nessa (des)construção, pessoas se descobrem como sujeitos de ação que podem mudar a realidade de si e dos próximos a partir de uma leitura do mundo e de sua consciência de classe, o que permite não ser mais um ser passível de movimentos alienantes pautados num ensino mecânico de imposição e supremacia dos saberes, mas, sim, um sujeito formado por um ensino que respeite as especificidades dos outros e, principalmente, as histórias e as culturas. A partir disso, é possível que ocorra a desopressão, pois se estabelece, na sala de aula, um querer

fazer mais, uma autonomia no seu processo de formação quando o sujeito se entende como parte de um contexto e de grupos na sociedade. Esse querer fazer se aproxima da pedagogia da esperança, conceito freiriano também caro a esta reflexão.

O ato de educar é uma constante manifestação de esperança. A esperança é entendida na dialogicidade que contribui para uma formação crítica que instiga os sujeitos em sua práxis (FREIRE, 2019). É uma esperança que não é estabelecida na percepção de esperar – comodismo que nos aliena, mas numa esperança de movimento e de luta. Atribuir ao professor a esperança de uma pedagogia humanizada é uma “agressão”, considerando que ser professor é uma construção contínua a partir de suas relações com o outro. Os diálogos permitidos em sala de aula contribuem para uma descodificação da condição de objeto justificada pela ideia de dominação e dominado, estabelecida por um sistema pautado no neoliberalismo (capitalista).

Segundo Freire (1992, p. 13), “não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprenda ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”. A constante manifestação de ensinar e de aprender na relação professor-aluno é o que os sujeitos vão se reconhecendo como parte de uma manifestação social, cultural e política. As manifestações de luta pela superação das situações-limites não podem acontecer no individualismo arrogante, mas nas ações coletivas que partem de temas relacionados às questões que envolvem determinados grupos em luta. Assim, “pensar que a esperança sozinha transforma o mundo e atuar movido por tal ingenuidade é um modo excelente de tombar na desesperança, no pessimismo, no fatalismo” (FREIRE, 1997, p. 05).

Pensar nos processos de aprendizagem a partir de ações coletivas pressupõe uma visão ampla das questões que movem o mundo. Não é possível construir a aprendizagem baseada na criticidade pela lógica do individualismo, pois movimentos isolados tendem a ser hierárquicos e potencializadores da exclusão e da negação na luta dos sujeitos. A esse respeito, Freire (1997, p. 6) advoga que

Uma das tarefas do educador ou educadora progressista, através da análise política, séria e concreta, é desvelar as possibilidades, não importam os obstáculos, para esperança, sem a qual pouco podemos fazer porque dificilmente lutamos e quando lutamos, enquanto desesperançados ou desesperados, a nossa luta é uma luta suicida, é um corpo-a-corpo puramente vingativo. O que há, porém, de castigo, de pena, de correção, de punição na luta que fazemos movidos pela esperança, pelo fundamento

ético-histórico de seu acerto, faz parte da natureza pedagógica do processo político de que a luta é expressão.

A política é um conceito a ser explorado e confrontado nos processos de luta que incluem as funcionalidades da ação crítica. Nessa perspectiva, a desesperança pedagógica é comitente do comodismo que rege o fazer de professores ao serem esperançosos na alienação do negacionismo que nega a política no ambiente escolar, como também as falácias sobre um ensino neutro, mas como a escola pode ser indiferente as questões que envolvem o mundo, já que ela é percebida como espaço formativo. O ideário de neutralidade não sustenta os processos de luta, pois enquanto seres pensantes o ser neutro não cabe à humanidade. É por isso que os métodos de alfabetização desenvolvidos por Freire eram pautados nas problemáticas que envolviam o dia a dia de trabalhadores do campo através de suas percepções sobre o acontecia na sua realidade. Para Brandão (1981, p. 9), “um dos pressupostos do método é a ideia de que ninguém educa ninguém e ninguém se educa sozinho”. Em outras palavras, a educação é uma inserção de atos coletivos que vislumbram o ser mais.

Dessa maneira, Brandão (1981, p. 9) reforça que

A educação, que deve ser um ato coletivo, solidário — um ato de amor, dá pra pensar sem susto —, não pode ser imposta. Porque educar é uma tarefa de trocas entre pessoas e, se não pode ser nunca feita por um sujeito isolado (até a auto-educação é um diálogo à distância), não pode ser também o resultado do despejo de quem supõe que possui todo o saber, sobre aquele que, do outro lado, foi obrigado a pensar que não possui nenhum. “Não há educadores puros”, pensou Paulo Freire. “Nem educandos.” De um lado e do outro do trabalho em que se ensina-e-aprende, há sempre educadores-educandos e educandos-educadores. De lado a lado se ensina. De lado a lado se aprende.

A educação não pode ser uma imposição pautada na opressão, mas, sim, uma virtude que busca no diálogo a superação. O processo de aprendizagem deve ser construído a partir de uma leitura crítica pautada nos acontecimentos sociais. Nesse sentido, pensar sobre o processo de aprendizagem de alunos/as em tempos como os atuais sugere que refletimos sobre ações de um ensino que busque na realidade a indagação. Voltando à Freire (1997, p. 42), acredita-se numa educação imbricada numa perspectiva progressista, na qual

ensinar implica, pois, que os educandos, em certo sentido, “penetrando” o discurso de professor, se apropriem da significação profunda do conteúdo sendo ensinada. O ato de ensinar, vivido pelo professor ou professora, vai desdobrando-se, da parte dos educandos, no ato de estes conhecerem o ensinado.

Uma concepção progressista se utiliza de temas socialmente relevantes que ampliam o senso crítico de professores e alunos. Indagar sobre temas polêmicos e propícios a diferentes debates não é uma ação que desrespeita os direitos humanos ou que possa desfavorecer determinada parcela de sujeitos sociais. Com o devido cuidado, esses temas podem estimular práticas de ensino articuladas às vivências dos sujeitos, o que implica a construção concreta e contínua de conhecimentos diversos.

Nessa linha de pensamento, Freire (1967, p. 20) apresenta a ideia de ação progressista frente aos preceitos da elite, os quais negam a luta dos oprimidos para exaltação de suas posições no mundo, pontuando que

Os grupos das elites, agarrados aos privilégios, não se contentam com a ideia, que eles próprios nunca tomaram a sério, de que a educação é “a alavanca do progresso”. Em realidade se comportam como se por esta mesma razão os frutos do progresso devessem ficar para os “cultos”. Eis a lógica do filisteísmo liberal-oligárquico. Democracia sim, mas para os privilégios, pois os dominados não têm condições para participar democraticamente.

A desconstrução da lógica emergida pela elite é o papel de uma educação que não aceita a neutralidade nos espaços escolares e, por esse mesmo motivo, também não condiz com a ideia de uma educação bancária (FREIRE, 2019) em que os alunos são meros receptores de informações advindas de um ser que sabe mais em sua superioridade hierárquica. Com isso, busca-se, na pedagogia da esperança, a democratização do ensino pela constante luta na coletividade da representação dos alunos na posição de oprimidos. Reconhecer a história dos alunos é imprescindível na formação de um professor progressista, pois ele sabe que a partir da vivência de seus alunos a transformação pode acontecer.

Tal compreensão se aproxima de uma perspectiva ideológica em relação às práticas escolares, o que compactua, sobretudo, com o que destacam os estudos sobre letramento quando se contrariam às práticas arcaicas de alfabetização e defendem a formação de sujeitos

críticos e propícios a agirem nas suas práticas sociais. Considerando essa dinâmica, o tópico a seguir traz algumas considerações sobre o letramento ideológico na educação escolar.

Os estudos sobre letramento no Brasil datam na década de 1980 quando, na Psicolinguística, Mary Kato mencionou uma visão superficial acerca desse tema, abrindo espaço para debates posteriores, principalmente em campos como a educação e a Linguística Aplicada. Diferentemente do que se conhece teoricamente e no plano prático como alfabetização, a inovação trazida pelos estudos dos letramentos esteve e está direcionada ao trabalho pedagógico dentro de uma perspectiva processual, ideológica e que valoriza os saberes locais que emergem das práticas de vivência dos alunos dentro e fora do contexto escolar.

De acordo com Kleiman (1995, p. 15), “o conceito de letramento começou a ser usado nos meios acadêmicos numa tentativa de separar os estudos sobre o ‘impacto social da escrita’ dos estudos sobre a alfabetização”. Percebe-se que a finalidade de se trazer o letramento, numa visão processual, para o debate científico no Brasil surgiu dentro da noção de esperança de Freire (1997), quando professores-pesquisadores agiram ao invés de apenas terem a fantasiosa esperança de que o ensino da produção escrita na escola poderia, um dia, ser reconfigurado.

A iniciativa de buscar amparo em estudos anteriores, mesmo que fora do Brasil, para de alguma forma propor melhorias para as práticas de ensino da escrita na educação básica foi um modo crítico que, por mais que não houvesse o objetivo real, potencializou a desconstrução de práticas de ensino que influenciavam a opressão dentro das salas de aula. O conceito de letramento ideológico foi configurado por Street (1984), quando o autor identificou, numa ampla pesquisa, dois modelos de letramento preexistentes, a saber: o modelo autônomo, que condiz com o significado de alfabetização (leitura e escrita como habilidades restritas ao contexto escolar e baseadas na decodificação e escrita de códigos), e o modelo ideológico, que possibilita ampliar os horizontes do trabalho pedagógico com os diferentes componentes do currículo escolar.

Para Street (2003, p. 10-11),

Se, por um lado, muitos educadores e idealizadores de políticas vêem o letramento como sendo uma habilidade meramente neutra, igual em qualquer lugar e a ser distribuída (quase que injetada em alguns discursos baseados em idéias médicas) para todos em iguais medidas, o modelo ideológico reconhece que as decisões políticas e em educação precisam estar baseadas em julgamentos prévios sobre que letramento deve ser distribuído, e por quê. Assim sendo, a pesquisa de caráter etnográfico não

sugere que as pessoas sejam simplesmente deixadas como estejam, com base no argumento relativista de que um tipo de letramento é tão bom quanto o outro. Mas também não sugere que as pessoas simplesmente devem “receber” o tipo de letramento formal e acadêmico conhecido pelos responsáveis pela determinação de políticas e que, de fato, muitas delas já terão rejeitado. “Fornecer” esse tipo de letramento formalizado não levará à atribuição de poder, não facilitará novos empregos e não gerará mobilidade social.

Por mais que os estudos tenham avançado, corrobora-se com Street (2003) quando destaca o apego das instituições escolares ao letramento autônomo, para o qual a escola se torna uma agência neutra e desvinculada de fatores externos. Esse ranço que ainda não foi apagado, principalmente de contextos de educação básica, favorece questões prejudiciais às formações dos alunos, em especial no que se refere à opressão de sujeitos que não se adequam ao método de ensino formal e antagônico defendido pela perspectiva autônoma, que é, por si só, excludente e polarizada. Sobre isso, Jung (2003) acredita que com a adoção do letramento autônomo a escola atribui o eventual fracasso de aprendizagem ao aluno. Diante disso, tal modelo de letramento defende que o sujeito que não aprende a escrita, a leitura ou a oralidade está imerso nessa ausência por pertencer a um dado grupo de pobres e marginalizados (JUNG, 2003). Esse modelo, ainda para Jung (2003), não é questionado pela sociedade e, por isso, muitas pessoas acabam se achando incapazes de aprender.

Ao adotar esse pensamento, o professor, influenciado pela instituição de ensino, apropria-se da noção de educação para adaptação no mundo (FREIRE, 1997). Nessa noção, o sujeito, ao invés de agir, se adapta a uma realidade, mesmo que essa realidade seja problemática, banindo qualquer possibilidade de mudança. Freire (1997) denuncia essa noção e propõe que o sujeito possa se inserir no mundo, uma vez que numa perspectiva de inserção é possível que se possa desenvolver alternativas de transformar os contextos, buscando sempre práticas mais coerentes e a formação de sujeitos questionadores. Essa questão compactua com as finalidades de se efetuar práticas de letramento ideológico em sala de aula, as quais agregam uma noção efetiva de esperança e combatem as diferentes opressões que ocorrem nos contextos escolares.

O que se defende, frente a essa realidade, é que o letramento autônomo seja parte integrante do ideológico, assim como a alfabetização, comumente conhecida, deve fazer parte do processo de letramento. Nessa ótica, Street (2003, p. 9)

[...] os modelos jamais foram propostos como opostos polares: em vez disso, o modelo ideológico de letramento envolve o modelo autônomo. A apresentação do letramento como sendo “autônomo” é apenas uma das estratégias ideológicas empregadas em associação ao trabalho no campo do letramento, que em realidade disfarça a maneira em que a abordagem supostamente neutra efetivamente privilegia as práticas de letramento de grupos específicos de pessoas. Nesse sentido, o modelo autônomo mostra-se profundamente ideológico. Ao mesmo tempo, o modelo ideológico consegue perceber as habilidades técnicas envolvidas, por exemplo, na decodificação, no reconhecimento das relações entre fonemas e grafemas e no engajamento nas estratégias aos níveis de palavras, sentenças e de textos [...]. Entretanto, o modelo ideológico reconhece que essas habilidades técnicas estão sempre sendo empregadas em um contexto social e ideológico, que dá significado às próprias palavras, sentenças e textos com os quais o aprendiz se vê envolvido.

Desse modo, não há como defender o ensino pautado numa perspectiva ideológica, crítica e dinâmica deixando de lado o desenvolvimento progressivo e significativo da leitura, da escrita e de outros pilares que constituem a atuação social dos sujeitos por meio da linguagem. O letramento ideológico alerta as instituições escolares para o uso social dos conhecimentos construídos na escola para além dos seus muros. Além de contribuir para o desenvolvimento dos alunos na articulação entre os objetos de ensino e o combate à opressão dentro de ações concretas de esperança numa pedagogia progressista, as práticas pedagógicas de letramento ideológico podem potencializar a compreensão dos alunos acerca das implicações da escola na vida social.

Com base no que foi explanado, o potencial crítico e transformador da educação escolar está intrinsecamente ligado ao papel do professor em inter-relação com as possibilidades dadas pelas instituições de ensino. Os processos de letramento são favorecidos a depender do empenho em ultrapassar os limites de métodos prontos que infelizmente são muitas vezes seguidos pelas escolas de educação básica.

A reflexão teórica desenvolvida neste estudo é apenas uma pequena parcela do potencial que os conceitos freirianos têm a oferecer para a educação escolar brasileira quando se objetiva combater a opressão a partir de ações efetivas estimuladas pela esperança por dias melhores dentro das salas de aula dentro de uma perspectiva ampla e ideológica. Os estudos sobre letramento contribuem para o pensamento crítico e implicam práticas pedagógicas dinâmicas, concretas e

coerentes com as necessidades dos alunos nos variados níveis de ensino. Longe de tentar impor verdades absolutas para a compreensão dos processos de letramento desenvolvidos nas ações pedagógicas, intentou-se, timidamente, instigar professores, escolas e demais hierarquias a propiciar formações realmente críticas e concretas de alunos que cotidianamente frequentam as escolas na busca por diferentes aprendizagens, uma vez que ato de ensinar vai além de diretrizes curriculares. As lutas por mudanças vão ser sempre desafiadoras, mas jamais impossíveis.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, C. R. *O que é método Paulo Freire*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 67.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, P. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 25.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, P. *Pedagogia como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

JUNG, N. M. *Identidades sociais na escola: gênero, etnicidade, língua e as práticas de letramento em uma comunidade rural multilíngue*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

KLEIMAN, A (Org.) *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

STREET, B. *Abordagens alternativas ao letramento e desenvolvimento*. Teleconferência Brasil sobre o letramento, outubro de 2003.

STREET, B. *Literacy in theory and practice*. Cambridge: CUP, 1984.

Leila Kely dos Santos da Paz

Mestra em Ensino de Ciências e Matemática pela Universidade Federal de Alagoas (PPGECIM/UFAL).

E-mail: leilakely@outlook.com

Silvio Nunes da Silva Júnior

Doutorando e mestre em Linguística e Literatura pela Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL).

E-mail: junnyornunes@hotmail.com

INVENÇÃO, ENSINAMENTO E CRIANÇA NA POESIA DE MANOEL DE BARROS

Rodrigo da Costa Araújo

I. A ESTÉTICA DA POESIA BARRIANA

*Só as palavras não foram castigadas com
a ordem natural das coisas.
As palavras continuam com os seus deslimites.*
[BARROS, Manoel de, 2001, p.77]

*Gosto de usar palavras para criar despropósitos. Poesia para ser séria tem
que alcançar o grau de brinquedo. A palavra poética tem que se desligar de
informações. Que nem a música. Que nem as formas, que nem as cores.*
[BARROS, Manoel de. *Entrevistas*. 2010, p.161].

O tempo¹

*O tempo só anda de ida.
A gente nasce cresce amadurece envelhece
e morre.
Pra não morrer tem que amarrar o tempo
no poste.
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o tempo no poste.*

[BARROS, Manoel de. *Poesia Sempre*. 2005. p.19].

1 Poesia inédita de Manoel de Barros publicada na Revista *Poesia Sempre*.

Houve o tempo em que as obras seguiam um padrão estético, para que fossem consideradas boas. Os autores deveriam reproduzir os estereótipos de um único estilo. Ora os românticos e seus sonetos e odes, ora os parnasianos com sua métrica e forma calculada em mínimos detalhes. O que de fato era preciso e necessário era o enquadramento a um estilo literário, sem o qual, a poesia ou a prosa não era reconhecida.

O poeta Manoel de Barros (1916-2014), ao contrário disso, revoluciona, ao propor na contemporaneidade, a brincadeira com os gêneros em sua produção². O leitor, pouco habituado, e com um olhar menos aguçado ou crítico perde-se nas alamedas poéticas e estratégias romanescas do poeta. Sua temática, aparentemente simples, exala complexidade e sua poesia fragmentada ilustra, de forma criativa, as modificações estruturais e estéticas, advento atribuído ao movimento contemporâneo.³

“Despalavra
Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
Despalavra [...]
[...] Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
Com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
Podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
O mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
Por eflúvios, por afeto.” [BARROS, 2001. p.23].

O poeta inova ao mesclar, diferentes tipos de gêneros não se limitando nem visando reproduzir rótulos e/ou estilos. Seu estilo é livre como o canto dos pássaros. “A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras, neste coito com letras!” (BARROS, 2001. p 49). Mergulhar em sua obra é também acompanhar com o seu eu lírico, que se mostra de diferentes modos. Por vezes, retomam-se às memórias de infância, em outras, compartilha com o leitor um diário particular ou relata descobertas e indagações. Em outras, ainda, ensina o amar literal, o gosto pelo simples e a arte do fazer poético, como em uma receita de bolo de avó.

² A esse respeito e numa visão mais aprofundada ler o belíssimo ensaio: MACIEL, Maria Esther. *Travessias de Gênero na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro. Revista *Poesia Sempre*. Ano 13. n° 22. Janeiro-março. 2006. pp.209-215.

³ Sobre este assunto, ler o livro: PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo. Ática. 1988.

O encantamento de suas palavras reside, justamente, nessa ausência de protocolos e regras semânticas. Suas metáforas inverossímeis desnudam um mundo imaginativo que oferece múltiplas significações e entendimentos por parte do leitor. Já não é possível estabelecer em sua poética um único estilo ou gênero, seu alcance vai mais além.

“O Poeta
A mãe falou:
Agora você vai ter que assumir suas
Irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens.” [BARROS, 2001. p47]

“O Poema
“Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso pra mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele de descobre as
Insignificâncias (do mundo e as nossas)”. [BARROS, 1998. p. 19].

Nesse contexto, e acompanhando essas discussões, entende-se o hibridismo de gêneros⁴ como uma modificação não só na escrita, mas também na forma de pensar do homem moderno. O caos moderno a que o homem social é exposto, leva-o a adquirir novas formas de pensar e expressar sua arte. A exaltação do eu e os holofotes voltados para a metanarrativa intertextual, que por vezes revisita o passado, até enaltecendo-o, surge, na escrita de Manoel de Barros, configurando certa retextualização, novos ares e outros contextos.

“O Fotógrafo
Fotografei o perfume
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
Pedra.
Fotografei a existência dela [...]
[...] Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.” [BARROS, 2001. p.11-12].

4 Retomar as discussões da Profa Dra Maria Esther Maciel em *Travessias de Gênero na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro. Revista *Poesia Sempre*.

Manoel de Barros desconstrói para construir novamente, brinca com as palavras em seus poemas e viaja atemporalmente entre o “faz de conta” e a realidade, entre a escrita e a rapidez fotográfica. O poeta, pela voz de outros sujeitos, nasce do vazio e ao longo de sua poesia, narra todos esses nascimentos. Criativamente, nesse processo lírico e lúdico, morre e renasce incontáveis vezes, como o ciclo da natureza, em que é necessário que alguém morra para que outros possam viver: “Pedra sendo, eu tenho gosto de fazer no chão.” (BARROS, 1998. p.27)

Não há padrão ou métrica, ele não se enquadra a estilos ou estéticas, ao contrário, mistura os estilos e não se atém a um único gênero. Seu universo é transfigurado por intermédio de uma linguagem que se desvela em imagens inusitadas: “O silêncio está úmido de aves” (BARROS, 1998. p.54). O poeta reinventa o mundo por ele contemplado, através da palavra criadora, como um sopro de luz. Essa linguagem e processo criativo ultrapassam os limites e estabelecem a essência profunda e primitiva de cada palavra. Ainda, assim, elas perfazem uma “re-busca”, novas dimensões e sentidos.

“Poesia é a loucura das palavras:
Na beira do rio o silêncio põe ovo
Para expor a ferrugem das águas
Eu uso caramujos
Deus é quem mostra os veios
É nos rotos que os passarinhos acampam!
Só empós de virar traste que o homem é poesia...”
[BARROS, 2001. p.23]

No fragmento acima, é possível estabelecer esta dialética, o sujeito lírico utiliza a metalinguagem ao falar do ato criador de conceber vida à poesia, narra e descreve ao mesmo tempo em que se expõe (no verso 4). Pinta palavras como um artista lança tintas em pincéis ao seu quadro. Mescla a arte do fazer poético com o prazer egocêntrico de escrever, sem importar-se com o que os outros vão pensar ou se sua poesia fragmentada e repleta de metáforas causará estranhamentos em seu interlocutor.

Ao olhar de forma mais atenta, o fragmento citado, anteriormente, carrega em si um diálogo reflexivo entre as palavras. Induz, assim, a fragmentação do universo pela fragmentação da palavra, da linguagem, pois “enlouquecer” ou “virar traste” são características de alguém que opta pelos contrários, pela errância, incoerência e transgressão. E neste momento, no instante em que o sujeito não serve ou se adapta para a sociedade formal é que se transforma

em poesia. É como um processo catártico, tanto do homem para a poesia quanto da poesia para o homem, de forma dual e recíproca. E, assim, corrompidos pelo poeta, conseguem corromper o silêncio. As palavras rompem o sigilo e, refletindo sobre si mesmas, trazem à tona a obstinação do sujeito diante do poema.

V
“[...] Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar -
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes” [BARROS, 2001. p. 61].

Desta forma, ao analisar as relações da poesia contemporânea com o hibridismo de gêneros a partir da poesia de Manoel de Barros, percebe-se que esta poética brinca, criativamente, com os gêneros, mas apesar de transgredir, mantém aspectos do gênero clássico. Nesse contexto, Manoel de Barros inova com uma abertura inventiva em sua poética simples, com temas, até então, não utilizados e, que, apesar de incitarem à simplicidade, traduzem uma compreensão complexa, por vezes, ácida. Lúdico, o sujeito lírico brinca de escrever, tateia a natureza e o leitor deve ser “flutuante” e não assumir certezas.

Sua poesia desconstrói o discurso capitalista, vivencia o campestre, transfigura-se em natureza, sem métrica ou forma, em uma poesia atemporal, memorialística, enaltecendo o eterno ciclo de renovação da vida: “Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia. Eu não preciso de fazer razão” (BARROS, 1998. p.27).

Para entender sua poética e acompanhar a leitura, é preciso aceitar o jogo proposto pelo poeta, assim como sob a perspectiva de Marcuschi: “Gêneros textuais não são fruto de invenções individuais, mas formas, socialmente, maturadas em práticas comunicativas.”⁵ A tarde é oca e não pode ter porta, mas o poeta traz a chave e adentra no mundo das palavras, cabe a nós, enquanto leitores, desarrumar nosso pensamento e buscar a compreensão em seus múltiplos significados.

“O Provedor
Andar à toa é coisa de ave
Meu avô andava à toa.

⁵Este trecho encontra-se, elaborado especialmente para o livro, incorporado a uma série de observações desenvolvidas com grande detalhe em um livro com autoria de Marcuschi, no prelo), que está sendo finalizado sob o título: "Gêneros Textuais: Constituição e Práticas Sociodiscursivas" a ser lançado pela Editora Cortez em breve.

Não prestava pra quase nunca.
Mas sabia o nome dos ventos” [BARROS, 2001, p.51].

II. A NOSTALGIA DA PALAVRA

*Acho que a língua da poesia é a imagem. Li algures e não me lembro de que autor que:
Poeta é aquele que pensa com imagem.*

[BARROS, Manoel de. *Entrevistas*. 2010, p.149)].

Manoel de Barros, em sua poesia memorialística, remete-nos à infância e convida o leitor a sentar junto a ela no chão, e ouvir uma história, a história da criança simplesmente criança, na sua forma mais pura e sua aprendizagem da vida. No regresso ao passado por meio da rememoração, o poeta procura assegurar a presença desta criança em sua obra, oferecendo ao seu leitor um novo olhar sobre esta fase do sujeito.

No poema “O Provedor”, é possível perceber aspectos inerentes a sua obra como um todo. A poesia manoelina tem uma linguagem muito própria, farta de neologismos, e ao mesmo tempo, desnuda a língua portuguesa em suas raízes mais primitivas. Ela, pela escrita romanesca, inova ao propor em sua temática, a pobreza e o ínfimo, elege elementos sem valor para sua matéria de poesia.

Dentre esses objetos e pessoas vistas pela sociedade capitalista como “sem valor”, o poeta revela a criança, que muitas vezes não tem voz para compor discursos acerca de suas percepções, mas mesmo assim percorre grande parte de sua poética. Ao perceber o estado de ruína do mundo, o individualismo e a fragmentação do sujeito, o eu-lírico recria uma poesia igualmente fragmentada e vê na linguagem (e na linguagem infantil) a possibilidade de criar uma outra história.

“Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.

Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.

Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.

- Gostar de fazer defeitos na frase é muito
saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
pode muito que você carregue para o resto da vida
um certo gosto por nadas...
E se riu.
Você não é de bugre? - ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
estradas -
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
e os ariticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
agramática” [BARROS, 1998, p. 87].

É na linguagem sutil da criança que se constatam os ‘deslimites’ da palavra. É com esta criança de outrora que Manoel aprende a liberdade e a poesia, e esta profunda identificação do eu lírico com a criança e suas oralidades, sustenta-se no fato de que ambos fazem uso da linguagem como uma continuidade do mundo não só vivido, mas também imaginado, sonhado e visto. Se a palavra é a matéria prima do artesão poético, a criança também o faz e utiliza esta linguagem para recriar e transfigurar a realidade.

E, para o poeta, estão as raízes infantis e a chave para se compreenderem a criança. É naquilo que o adulto considera sem razão, absurdo ou insensatez, que o poeta, pela escrita, busca sabedoria e inspiração. Ele rememora a infância mostrando em suas brincadeiras inúmeras possibilidades da imaginação e do transgredir. Neste passado revisitado, o sujeito lírico problematiza o presente, sempre com ares de que mudar é possível, como neste poema:

“Eras

Antes a gente falava: faz de conta que
este sapo é pedra.

E o sapo eras.

Faz de conta que o menino é um tatu.

E o menino eras um tatu.

A gente agora parou de fazer comunhão de

peças com bicho, de entes com coisas.
A gente hoje faz imagens.
Tipo assim:
Encostado na Porta da Tarde estava um
caramujo.
Estavas um caramujo – disse o menino.
Porque a Tarde é oca e não pode ter porta.
A porta eras.
Então é tudo faz de conta como antes?”[BARROS, 2001 a, s/p.]⁶

Não se trata, portanto, somente de saudosismo ou nostalgia, mas da compreensão que tem de que até mesmo a proliferação de imagens não destrói a imaginação da criança, pelo contrário, estimula a poesia sensível. No poema abaixo, é possível notar que Manoel de Barros, o autor de sujeitos da simplicidade e da delicadeza, faz inúmeras referências a mágicas, isto é, fala de atitudes que somente a magia explicaria.

“O Menino Que Carregava Água Na Peneira

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino
que carregava água na peneira.

A mãe disse que carregar água na peneira
era o mesmo que roubar um vento e sair
correndo com ele para mostrar aos irmãos.

A mãe disse que era o mesmo que
catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.

O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio
do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores
e até infinitos.

⁶ Poema retirado do livro: BARROS, Manoel. *O Fazedor de Amanhecer*. Salamandra. São Paulo. 2001.

Com o tempo aquele menino
que era cismado e esquisito
porque gostava de carregar água na peneira

Com o tempo descobriu que escrever seria
o mesmo que carregar água na peneira.

No escrever o menino viu
que era capaz de ser
noviça, monge ou mendigo
ao mesmo tempo.

O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.

Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro
botando ponto final na frase.

Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.

O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.

A mãe falou:
Meu filho você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os
vazios com as suas
peraltagens
e algumas pessoas
vão te amar por seus
despropósitos” [BARROS, 1999, p. 4].

Neste poema, o sujeito lírico corre atrás do inexplicável, com uma linguagem imaginativa, característica barriana que sintetiza a simplicidade da vida infantil. Nesta viagem no tempo,

o eu-lírico fala de ações impossíveis como: roubar o vento para mostrar aos irmãos e criar peixes nos bolsos. Ele compara a imaginação e a capacidade infantil com atitude sem dimensão, para sugerir que a criança pode ir além do que a concepção adulta alcança ou supõe entender. Acredita, de certa forma, que não se pode medir a capacidade infantil, pois ela extrapola o esperado.

Manoel, pela voz do sujeito lírico, fala que o menino prefere o vazio ao cheio. O vazio é algo a ser preenchido, ao passo que o cheio já não comporta mais nenhuma ação imaginativa. É no vazio que a infância se mostra, porque pode pintá-lo a seu modo e escrever a sua história com as próprias mãos. Nesse estágio, há condições para o crescimento, pois o vazio pressupõe alternativas para o desenvolvimento, sejam elas morais, imaginativas ou físicas.

Em *O menino que carregava água na peneira*, o sujeito fala da infância como espaço, lugar propício para o crescer e mostrar que ela é fator primordial de amadurecimento, pois o menino, primeiramente, carregava água na peneira e depois, aprende a usar a palavra. Visto isso, percebe-se uma cronologia em seu poema, e esta revela o desenvolvimento de um menino que mais tarde se transformará em poeta.

Manoel de Barros, artesão das palavras, trata a infância com muito saber, parece alguém que conhece o percurso desse caminho e sabe de seu processo. Conhece, de certa forma, o futuro que a espera, pois a ela dispensa palavras sensíveis e muito simples, porém repletas de sabedoria e múltiplos significados. Em vários momentos de sua antologia, o poeta retoma passagens/paisagens da infância e dirige-lhes sentimentos de alguém que valoriza este processo. Vê a infância como degraus que precisam ser bem ultrapassados para que se alcance a maturidade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Eduardo Rogério. *O Manoel de Barros antes de Manoel de Barros ou A arqueologia de um estilo*. In: Revista Poesia Sempre. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. Dossiê Manoel de Barros. Ano 13. n° 21. 2005. pp.51-59.

ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Delicadezas da poética barriana*. Revista *Mosaicum*. Teixeira de Freitas. Faculdade do Sul da Bahia. 2010.p.83-85.

_____. *Encenações de ser criança em Manoel de Barros*. Revista Querubim. Ano 07. n° 14. Niterói- RJ. 2011.

____. *Manoel de Barros para crianças?* In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu; COENGA, Rosemar Eurico. (Org.). *Literatura e recepção infantil e juvenil: modos de emancipar*. 1ed. Erechim- RS: Habilis Press, 2018, v. 01, p. 141-159.

____. *Diálogos intersemióticos: Manoel de Barros & Miró*. In: ANDRADE, Abrahão Costa; CHAGAS, Carmem Helena das; OLIVEIRA, Ester Abreu Viera de; CARDOSO, Joel; JUNIOR, Luiz G. Santos; DALVI, Maria Amélia; ARAUJO, Rodrigo da C.; OLIVEIRA, Wilbett. (Org.). *Literatura, Filosofia e Cinema. Diálogos Intersemióticos*. 1ed. São Paulo: Opção Editora, 2018, v. , 4, p. 119-141.

BARROS, Manoel de. *Ensaio Fotográficos*. Rio de Janeiro. Record. 3ª ed. 2001.

____. *O Guardador de Águas*. Rio de Janeiro. Record. 2ª ed. 1998.

____. *Tratado geral das Grandezas do Ínfimo*. Rio de Janeiro. Record. 2001.

____. *O livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro. Record. 1993.

____. *O Menino que carregava água na peneira*. In: ____ BARROS, Manoel. *Exercício de ser criança*. Rio de Janeiro. Salamandra. 1999.

____. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro. Record. 2001.

CARPINEJAR, Fabrício. *A Teologia do traste. A eterna lição da poesia como descoberta consensual*. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. Dossiê Manoel de Barros. Ano 13. nº 21. 2005. pp.25-33.

MACIEL, Maria Esther. *Travessias de Gênero na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro. *Revista Poesia Sempre*. Ano 13. nº 22. Janeiro-março. 2006. pp.209-215.

MARTINS, Ana Cecília. *A Prática poética da infância*. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. Dossiê Manoel de Barros. Ano 13. nº 21. 2005. pp.11-26.

MULLER, Adalberto. (Org.) *Encontros/ Manoel de Barros. Entrevistas*. Rio de Janeiro. Azougue. 2010.

PUCHEU, Alberto. *Do Pensamento entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros*. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional. Dossiê Manoel de Barros. Ano 13. nº 21. 2005. pp.34-49.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo. Ática. 1988.

Rodrigo da Costa Araújo

Professor de Literatura infantojuvenil e Arte Educação da FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé. Mestre em Ciência da Arte pela UFF/ Universidade Federal Fluminense. Coautor das Coletâneas *Literatura e Interfaces* e *Leituras em Educação*, lançadas recentemente pela editora Opção (2011). *E-mail*: profrodrigopuc@hotmail.com

A DIÁSPORA MATERNA EM *AMADA*, DE TONI MORRISON

Paola Fernanda Gomes¹

RESUMO

Os estudos sobre gênero, raça e classe, principalmente nas perspectivas decoloniais, têm trazido frutíferos debates acerca dos impactos gerados pela colonização, especialmente no que diz respeito à escravidão. Contudo, o foco em pesquisas relacionadas às mulheres negras é relativamente novo e ainda carece de muitas reflexões e provocações para que essa parcela da população consiga maior visibilidade. Nesse sentido a aclamada obra *Amada*, de Toni Morrison, escrita em 1987, contribui enormemente ao trazer, para o centro da narrativa, mulheres negras, mães e filhas que convivem com o fantasma da escravidão. É importante frisar que para entender as neonarrativas da escravidão a pesquisa precisa ser direcionada para vozes que coincidam com as pretendidas análises, para tanto, autoras e autores como bell hooks, Angela Davis, Chimamanda Ngozi Adichie, Barbara Rigney, W. E. B. Du Bois, Frantz Fanon foram a base teórica da pesquisa que tem a finalidade de analisar a questão do significado da maternidade para mulheres advindas da escravidão e como Toni Morrison trabalha a narrativa para dar voz a essas mulheres de maneira individual e como representação de um coletivo. A argumentação também trilhou caminhos para reforçar a importância das vozes negras de se erguerem, especialmente nos meios acadêmicos e na literatura, para que o debate antirracista crie força nos demais âmbitos da sociedade e que de fato haja reparação histórica.

Palavras-chave: mulheres negras, maternidade, escravidão, visibilidade, gênero.

ABSTRACT

Studies on gender, race and class, mainly in decolonial perspectives, have brought fruitful debates about the impacts generated by colonization, especially with regard to slavery. However, the focus on research related to black women is relatively new and still lacks many reflections and provocations for this portion of the population to achieve greater visibility. In this sense, the acclaimed work *Amada* by Toni Morrison, written in 1987, contributes enormously by bringing, to the center of the narrative, black women, mothers and daughters who live with the ghost of slavery. It is important to emphasize that in order to understand the slavery neon narratives, research needs to be directed towards voices that coincide with the intended analyzes, for this purpose, authors and authors such as bell hooks, Angela Davis, Chimamanda Ngozi Adichie, Barbara Rigney, WEB Du Bois, Frantz Fanon were the theoretical basis of the research that aims to analyze the question of the meaning of motherhood for women from slavery and how Toni Morrison works the narrative to give voice to these women individually and as a representation of a collective. The argumentation also paved the way to reinforce the importance of black voices to rise, especially in academic circles and literature, so that the anti-racist debate creates strength in other areas of society and, so that in fact there is historical repair.

Keywords: black women, motherhood, slavery, visibility, gender.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na área Literatura, sociedade e interartes pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Pato Branco. E-mail: paolafg72@gmail.com

INTRODUÇÃO

As vozes das mulheres negras estão entre as mais silenciadas na história do Ocidente. O protagonismo delas foi e ainda é triplamente ofuscado pelos preconceitos de cor, de gênero e de classe. A perigosa versão unilateral da vida das mulheres negras descrita nos jornais, registros policiais e testemunhos, tem jogado ainda mais para a margem séculos de histórias de lutas que moldam e explicam muitos dos embates enfrentados por essa parcela da população.

A literatura, especialmente as narrativas sobre escravidão e os estudos decoloniais, impulsionaram mudanças de perspectiva em relação aos sujeitos negros e a constituição de suas histórias, nesse sentido a obra *Amada* (2018) da autora Toni Morrison resgata e ressignifica a experiência da escravidão e da pós-escravidão vivida por três gerações de mulheres: Baby Suggs, Sethe e Denver.

O livro faz um convite para questionar primordiais elementos constitutivos do ser mulher e dá voz para a vida e para a morte, componentes indissociáveis nessa narrativa. A maternidade é o foco principal do trabalho, que se pretende questionador da condição do ser mãe na sociedade escravocrata e pós-escravocrata Norte-Americana até os primeiros anos Pós-Guerra Civil.

Para entender as personagens e suas maneiras de reagir às intempéries cotidianas, foi realizada pesquisa bibliográfica, buscando um retorno à determinadas fases da escravidão e recorrendo, majoritariamente, à autoras e autores negros como bell hooks, Angela Davis, Chimamanda Ngozi Adichie, Frantz Fanon e Achille Mbembe, pois, no exercício de se refletir sobre a literatura e a escravidão é primordial que as vozes ouvidas sejam as que ocupam lugar de fala.

AS VOZES DAS MULHERES NEGRAS

Fantasmas eloquentes e uma casa rancorosa. São essas algumas das mais importantes características de elementos da obra *Amada* (2018), escrita por Toni Morrison em 1987. No livro são encontrados ecos da realidade, traço marcante da trajetória da autora que se serve de narrativas reais para dar voz aos negros e negras que estiveram por séculos silenciados e tiveram suas histórias de vida tratadas e transcritas de maneira desumana por pessoas brancas. Esse é o caso de Elisabet Garner, que em uma ação controversamente protetora, matou um

de seus filhos e tentou assassinar os outros para que não fossem levados de volta à plantação. A história desse ato hediondo cometido por Elisabet foi resgatada por Morrison e é em Sethe que reconhecemos a força e dor dessa personagem da História.

As pesquisas do historiador Laurentino Gomes, indicam que “[...] ao longo de mais 350 anos, entre 23 milhões e 24 milhões de seres humanos teriam sido arrancados de suas famílias e comunidades em todo o continente africano e lançados nas engrenagens do tráfico negreiro.” (2019, p.36), ou seja, o sofrimento e a subjugação do povo negro, teve início há séculos e foi contada durante muito tempo pela voz dos brancos, colonizadores, senhores de escravos e é sobre esse tipo de perspectiva que Chimamanda Ngozi Adichie alerta: “histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.” (2018, p.16).

As heranças da escravidão tornaram penosa a vida dos negros nas Américas, especialmente nos Estados Unidos, onde se passa a história e onde, mesmo após a libertação física dos escravos, pairou uma profunda divisão baseada no preconceito de cor que era, não só legalmente sancionada, como também geograficamente demarcada:

Não só uma, mas várias “instituições peculiares” agiram sucessivamente para definir, confinar e controlar os afro-americanos na história dos Estados Unidos. A primeira foi a escravidão. segunda foi o sistema Jim Crow de discriminação e segregação impostas por lei, do berço à sepultura, que firmou a sociedade predominantemente agrária do Sul desde o fim da Reconstrução até a revolução dos Direitos Civis que lhe pôs termo, um século inteiro depois da abolição. O terceiro aparelho especial dos Estados Unidos para conter os descendentes de escravos nas metrópoles industriais do norte do país foi o gueto, que corresponde à urbanização e proletarização conjuntas dos afroamericanos desde a Grande Migração de 1914-30 até a década de 1960.(WACQUANT, 2020, p.11.)

Essa libertação entende-se física porque há muitas implicações de nível cultural e psicológico que se prolongam pelos anos e causam uma separação que pode não ser exatamente visível, mas substancializa as marcas do cativo. É o que W. E. B. Du Bois (1999) chama de véu, uma divisão que coloca o negro norte-americano em um entrelugar, como explica também Achille Mbembe ao dizer que “nem todos os negros são africanos e nem todos os africanos

são negros, apesar disso, pouco importa onde eles estão” (2013, p. 30). Por essas citações, entende-se que as representações e interpretações de base racista são sempre criadas a partir de preconceitos e mitos que empurram os negros para a margem da sociedade.

E em se tratando de marginalização de corpos e mentes, as mulheres negras têm estado muito mais à margem que qualquer outro grupo minoritário. Sofrem racismo, são discriminadas por seu gênero e por sua classe, para essas mulheres quase nunca é cedido o lugar de protagonistas (nem mesmo das próprias vidas) e quase sempre são silenciadas, por isso, ao reivindicar o poder de voz para contar histórias de pessoas marginalizadas, Toni Morrison abre dois caminhos de liberdade, um no passado e outro no futuro, para sanar um sofrimento sempre presente:

O sofrimento pelo qual muitas pessoas negras passam hoje está ligado a um sofrimento do passado, à “memória histórica”. As tentativas das pessoas negras de entenderem esse sofrimento, acertar as contas com ele, são as condições que possibilitam que uma obra como *Amada*, de Toni Morrison, receba tanta atenção. O ato de olhar para trás não apenas para descrever a escravidão, mas para tentar reconstruir uma história psicossocial do impacto trazido por ela, foi apenas recentemente compreendido plenamente como uma etapa necessária no processo de autorrecuperação coletiva negra. (HOOKS, 2019, p.289)

A obra *Amada* (2018) fala sobre a escravidão, mas acima de tudo é uma história sobre mulheres negras, mulheres que também eram mães e foram vítimas do regime escravocrata norte-americano. A narrativa vai de encontro com muitas questões que dizem respeito tanto ao sofrimento pessoal, quanto ao sofrimento coletivo em que as mulheres negras estão inscritas, entretanto o foco é a subversão do discurso, para tanto, Morrison trabalha com diversas camadas textuais que intercalam passado e presente, deixando claro que nada do que foi vivido pode ser apagado, ao contrário, deve ser revelado.

Essas camadas discursivas são acessadas pela memória de Sethe, que nem sempre se recorda com clareza de todos os acontecimentos que parecem estar encobertos pelo medo da lembrança, como elucida Barbara Hill Rigney em seu trabalho intitulado *Voices of Toni Morrison*.

But Morrison’s own “veils” indicative of the kind of pain the writing of *Beloved* entailed, remain implicit in the text, which itself is a revision, an inversion, and, finally, a subversion of traditional value systems that privilege presence over absence and speech over silence. The central paradox, however, is that the silence of women echoes with reverberation, speaks louder than words [...] (RIGNEY, 1991, p.26)

Os silêncios mencionados por Rigney podem ser interpretados como a presença da memória, estratégia muito bem usada por Toni Morrison ao colocar como personagens centrais mulheres negras que, por muito tempo, precisaram calar as suas vozes e a elas somente restava o silêncio da memória dolorosa.

A narrativa se passa após a Guerra Civil, evento que tirou a vida de muitos negros, afora o período da escravidão, colocando as mulheres negras em locais de solidão e desamparo, no entanto, não são somente esses aspectos explorados em *Amada*, a obra é muito mais sobre a força e a delicadeza de Sethe, a esperança de Baby Suggs e o anúncio de Denver como o prelúdio de uma nova história – com voz – para as mulheres negras.

MULHERES NEGRAS E A DIÁSPORA MATERNA

O termo diáspora², como explicam os professores Ana Carolina Lourenço e Diogo Marçal, teve sua gênese a partir dos estudos judaicos relativos à migração forçada dos Judeus para diferentes lugares do mundo e, posteriormente, foi adotado para estudar a migração forçada dos povos negros de África para as Américas. Nessa perspectiva, de separação forçada do ambiente natal, que o termo diáspora foi adotado no presente trabalho, para representar a condição materna no período da escravidão nos Estados Unidos, como complementa Yasmin Ferreira Chinelato ao comentar que “historicamente, a separação do seio materno começa na retirada dos povos escravizados de sua terra natal (a Mãe África), da desapropriação de sua língua materna e da própria separação física com fins lucrativos entre filhos e mães.” (2020, p.66)

A separação forçada entre mães e filhos e o uso do corpo da mulher negra como força reprodutiva por senhores de escravos é previamente esboçado na obra *Amada* (2018), por meio da rememoração da história da vida de Baby Suggs.

[...] em toda a vida de Baby, como também na de Sethe, homens e mulheres eram deslocados como se fossem peças de xadrez. Todo mundo que Baby Suggs conhecia, sem falar dos que amou, tinha fugido ou sido enforcado, tinha sido alugado, emprestado, comprado, trazido de volta, preso, hipotecado, ganhado, roubado ou tomado. Então, os oito filhos de Baby eram de seis pais. O que ela chamava de maldade da vida era o choque que ela recebia ao saber que ninguém parava de jogar as peças só

² Você sabe o que é diáspora africana?. Produção de Adriano Oliveira e Bruna de Paula. Realização de Ana Carolina Lourenço e Cledisson Júnior. Roteiro: Ana Carolina Lourenço e Diogo Marçal. Música: Liberte Esse Banzo de Luciane Dom. S.I: Vestígios Negros, 2017. (3 min.), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9SJRTuLnJ_Q. Acesso em: 10 jan. 2020.

porque entre as peças estavam seus filhos. Halle foi o que ela conseguiu conservar mais tempo. Vinte anos. Uma vida inteira. Coisa que lhe foi dada, sem dúvida, como compensação ao ficar sabendo que suas duas filhas, nenhuma das quais tinha ainda dentes permanentes, haviam sido vendidas e mandadas embora e que ela não pudera nem acenar adeus. (MORRISON, 2018, p.32)

Halle, o único filho com quem Baby Suggs pôde conviver, trabalhou durante anos para comprar a liberdade da mãe e tirá-la do trabalho forçado na fazenda Doce lar. As suas filhas, vendidas ainda bebês, nunca mais foram vistas e esse é um aspecto histórico importante para a contextualização da obra, já que, após a proibição do tráfico de pessoas negras, os escravagistas recorreram ao abuso sexual já praticado contra as mulheres negras para fins reprodutivos, afinal toda criança nascida de mãe escrava era uma propriedade do senhor de escravos.

Os agricultores reconheceram o ganho económico que podiam acumular criando as mulheres negras escravas. Os ataques virulentos à importação de escravos também conduziram a um maior ênfase sobre a criação de escravos. Ao contrário da descendência das relações entre homens negros e mulheres brancas, a descendência de qualquer mulher negra escrava sem levar em conta a raça do seu companheiro seria legalmente escrava e assim propriedade do dono a quem a escrava pertencia. Como o valor de mercado das mulheres negras escravas aumentou, um largo número foi roubado ou comprado por negociantes de escravos brancos. (HOOKS, 2019, p.14)

Semelhante exploração aconteceu com a mãe de Sethe, que foi traficada, estuprada por diversas vezes e teve muitas gestações resultantes desses abusos.

Nan com ela no colo, com o braço bom, sacudindo o cotoco do outro no ar. “Vou te contar. Vou te contar, Sethe, menininha”, e contou. Contou a Sethe que sua mãe e Nan tinham vindo juntas pelo mar. Ambas foram usadas muitas vezes pela tripulação. “Ela jogou todos fora, menos você. O da tripulação ela jogou fora na ilha. Os outros de outros brancos, ela também jogou fora. Sem nomes, ela jogou eles. Você ela chamou com o nome do negro. Ele ela abraçou. Os outros ela não abraçou. Nunca. Nunca. Estou te dizendo. Estou te contando, Sethe, menininha (MORRISON, 2018, p 72)

A narrativa não esclarece por qual motivo a mãe de Sethe não está presente e ela é cuidada por Nan, outra escrava, entretanto a História cumpre o papel de elucidar a questão,

visto que, por mais que as mulheres fossem forçadas à reprodução por meio do abuso sexual, elas, de maneira nenhuma, eram poupadas do trabalho no campo ou na cozinha, tanto durante a gravidez, como após o período gestacional. As mulheres negras escravizadas sempre exerceram as mesmas tarefas que os homens negros escravizados, contudo, o regime de submissão imputado pelo patriarcado se fazia (e se faz) mais presente e aterrador na vida dessas mulheres.

Percebe-se que há o intuito de acionar no leitor desconfortos a respeito da condição da mulher escrava, pois a narrativa trilha caminhos por entre os becos da memória de Sethe, passa por lembranças extremamente dolorosas e sem obedecer ao tempo cronológico, causando ainda mais a sensação de estranhamento. Esse recurso desperta o sentimento de que aqueles acontecimentos estão vivos, mas encobertos, e precisam ser resgatados, assim como a história dessas mulheres, pois para além dos registros históricos há episódios que marcaram psicologicamente todo um povo. Por conta dessas ações temporais da narrativa, o leitor conhece a história de Amada somente a partir da segunda parte da obra, apesar de ela sempre estar presente em sua forma espectral.

Sethe, assim como Baby Suggs e Halle, era escrava da fazenda Doce Lar, e em seus primeiros anos na condição de cativa teve como dono o Sr. Garner, considerado por eles um bom homem, já que havia permitido que Baby Suggs fosse comprada pelo filho, contudo, após a morte do senhor, a fazenda ficou sob os cuidados de um parente próximo da família, chamado por todos de Professor, pois ensinava aos seus pupilos – capatazes da fazenda – a tratar os escravos como animais que deveriam ser estudados. Então, a já tão dura vida na fazenda passou a ser insuportável.

Na fuga, os primeiros a serem mandados ao encontro de Baby Suggs foram os três filhos mais velhos Buglar, Howard e a pequena bebê ainda sem nome. Em seguida deveriam ir Sethe e Halle, mas os homens que eram responsáveis pela fazenda interromperam o plano e então Sethe foi violentada, beberam o leite de seu peito e a chicotearam antes de ela conseguir escapar da fazenda. Esse trauma, além dos anos de cativeiro, transformou a vida dela e de seus filhos.

A bebê sem nome, estava engatinhando quando Sethe conseguiu chegar à casa 124, ela havia dado a luz e nascera Denver, parecia, enfim, que as coisas melhorariam, apesar de Halle ter ficado para trás, no entanto os homens do Professor acharam-na e em uma tentativa desesperada de livrar os filhos de serem levados junto com ela para a escravidão, matou a bebê sem nome e tentou matar Buglar e Howard. Essa atitude levou Sethe para a prisão e desencadeou os acontecimentos que foram fruto da repressão, do luto e da tristeza daquela família.

As questões do tempo e da memória são as peças principais para entender o que aconteceu com Sethe. O trauma é guardado junto com as lembranças encobertas pelo véu da memória e, por mais que não seja de pronto apresentado, reconhecemos a sua presença, assim como a personagem.

É tão difícil para mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha memória. Sabe. Algumas coisas você esquece. Outras coisas, não esquece nunca. Mas não é. Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar — a imagem dela — fica, e não só na minha memória, mas lá fora, no mundo. O que eu lembro é um quadro flutuando fora da minha cabeça. Quer dizer, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz, ou do que eu sabia, ou vi, ainda fica lá. Bem no lugar onde a coisa aconteceu.”

“Outras pessoas conseguem ver?”, Denver perguntou.

“Ah, conseguem. Ah, conseguem sim, sim, sim. Algum dia, você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma memória que é de alguma outra pessoa. Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira — cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá — você que nunca esteve lá —, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando você. (MORRISON, 2018, p.45)

Essa certeza de que o passado está sempre presente foi abalada com a chegada de Paul D., ex-escravo da fazenda Doce Lar, que havia lutado na Guerra Civil e veio ao encontro de Sethe após passar alguns anos na prisão. A casa 124 nunca recepcionou bem os homens, no entanto Paul fez com que a bebê fantasma se afastasse da família e, por um breve tempo, viveu feliz com Sethe e Denver, até Amada chegar.

Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou numa amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba de seu chapéu de palha. Tudo lhe doía, mas os pulmões mais do que tudo. Encharcada e com a respiração curta, ela passou aquelas horas tentando controlar o peso das pálpebras [...]. Levou a manhã seguinte inteira para se levantar do chão e seguir pelo bosque, passando diante de um gigantesco templo de buxinho em direção ao

campo e depois ao quintal da casa cor de ardósia. Exausta de novo, sentou-se no primeiro lugar à mão — um toco não longe da escada do 124. (MORRISON, 2018, p.60)

Naquele dia a família do 124 havia ido ao circo, na volta Sethe viu uma sombra tripla de mãos dadas e pensou por um instante serem ela, Paul D. e Denver, mas não, Amada havia voltado e o corpo e a alma de Sethe, mesmo indiretamente, sabia disso.

E, por alguma razão que ela não conseguiu entender de imediato, no momento em que chegou perto a ponto de ver o rosto, a bexiga de Sethe se encheu ao máximo. Ela disse: “Ah, desculpe”, e correu para os fundos do 124. Nunca, desde que era uma menininha, cuidada pela menina de oito anos que lhe apontou sua mãe, tinha tido uma emergência tão incontrolável. Não chegou à casinha. Bem na frente da porta, teve de levantar as saias e a água que esvaziou era infundável. Como um cavalo, pensou, mas continuava, continuava, e ela pensou: não, mais como a inundação do barco quando Denver nasceu. (MORRISON, 2018, p.62)

Ao olhar para o rosto da mulher desconhecida, Sethe sentiu um líquido jorrar de dentro de si, ela ainda não entendia, mas seria como se tivesse dado a luz novamente. Amada era o nome daquela mulher, o mesmo nome que havia sido talhado na lápide de sua filha vinte anos antes, em troca de dez minutos de sexo. Denver a reconheceu. Vinte anos antes ela havia bebido o leite de sua mãe misturado ao sangue de Amada, por muito tempo a fantasma bebê sem nome tinha sido sua única companhia e agora ela estava ali, era sua irmã Amada.

As primeiras semanas na companhia de Amada foram de muita alegria, mesmo após a partida de Paul D., que não concordava com a maneira amorosa que tratavam uma mulher que para ele era uma completa desconhecida. Viram Amada se recuperar, engordar e se alegrar e Sethe reconhecendo-a como filha lhe entregou todo o seu tempo e a sua vida em uma mortal dedicação diária. Saiu do emprego e passava os dias na companhia da estranha filha que voltara, seus gestos não eram por arrependimento, eram somente pela dor da falta de opção que a atormentou durante todos os anos após a morte de Amada.

Amada, ela minha filha. Ela minha. Veja. Ela veio para mim por sua livre vontade e não tenho de explicar coisa nenhuma. Não tive tempo de explicar antes porque tinha de fazer depressa. Depressa. Ela precisava estar segura e eu coloquei ela onde tinha de estar. Mas meu amor era forte e ela está de volta agora. Eu sabia que ela voltava. Paul D expulsou

ela de forma que ela não teve escolha a não ser voltar para mim em carne e osso. Aposto que você, Baby Suggs, do outro lado, ajudou. Não vou nunca deixar ela ir embora. Vou explicar para ela, mesmo que não precise. Por que eu fiz aquilo. Como, se eu não tivesse matado, ela teria morrido e isso é uma coisa que eu não ia aguentar que acontecesse com ela. Quando eu explicar ela vai entender, porque ela já entende tudo. Vou cuidar dela como nenhuma mãe nunca cuidou de uma filha, uma menina. Ninguém nunca mais vai receber o meu leite a não ser meus próprios filhos. (MORRISON, 2018, p. 213)

Percebe-se que Sethe tinha realmente vivo em sua memória os acontecimentos do dia de sua fuga. O abuso, o roubo do leite e depois o assassinato de Amada. Nenhum desses acontecimentos, até mesmo a morte que ela mesma causou, foram suas escolhas, pois mulheres negras, especialmente mulheres na condição de ex-escravizadas, como Sethe, sempre viveram na opressão, não só do trabalho forçado, como do estupro e demais abusos que somente eram cometidos para com elas, a exemplo disso a reprodução desenfreada e o comércio de bebês nascidos de mães escravas.

Essas marcas deixadas pelo trauma se estendem a níveis extremos, tanto Denver quanto a vizinhança perceberam que havia algo de errado na devoção de Sethe por aquela mulher desconhecida. Apesar de a menina amar imensamente a irmã morta, apesar do pacto de leite e sangue que havia entre elas, Denver sabia que Amada voltara para buscar a vida que a mãe delas havia retirado.

Então, Denver achava que as coisas tinham chegado ao fim: Amada curvada sobre Sethe parecia a mãe, Sethe a criança que trocava de dentes, pois, fora os momentos em que Amada precisava dela, Sethe se confinava em uma cadeira no canto. Quanto mais Amada engordava, menor Sethe ficava; quanto mais brilhantes os olhos de Amada, mais aqueles olhos que costumavam nunca se desviar iam se transformando em fendas insones. Sethe não penteava mais o cabelo, nem lavava o rosto com água. Ficava sentada na cadeira lambendo os lábios como uma criança castigada, enquanto Amada devorava sua vida, tomava, inchava com aquilo, ficava mais alta com aquilo. E a mulher mais velha cedia sem um murmúrio. (MORRISON, 2018, p. 263-264)

Havia chegado o momento em que Denver deveria tomar uma atitude. Ela trabalhava na casa de pessoas brancas para sustentá-las e sabia que enquanto estivesse fora poderia perder sua mãe para a ânsia de vida que Amada tinha, então ela recorreu às mulheres negras da vizinhança

de Cincinnati que, apesar de nutrirem especial repulsa pelos atos de Sethe, não deixariam que ela fosse castigada pelo passado.

Foi Ella, mais que qualquer outra pessoa, quem convenceu os outros de que estava na hora de um resgate. Era uma mulher prática, que achava que em todo sofrimento havia uma raiz a se aceitar ou evitar. [...] Passara a puberdade numa casa em que era repartida entre pai e filho, que ela chamava de “os mais baixos”. Esses “mais baixos” é que lhe deram uma repulsa pelo sexo e era por eles que ela media todas as atrocidades. Um assassinato, um sequestro, um estupro — tudo o que ela ouvia e a que balançava a cabeça. Nada se comparava aos “mais baixos.” Ela entendia a fúria de Sethe no barracão vinte anos antes, mas não sua reação depois, que considerava orgulhosa, desorientada, e a própria Sethe complicada demais. [...] Quando Ella ouviu dizer que o 124 estava tomado por alguma coisa que batia em Sethe, isso a enfureceu e lhe deu mais uma oportunidade para comparar com “os mais baixos” aquilo que podia muito bem ser o próprio diabo. Havia também algo de muito pessoal na fúria dela. Independentemente do que Sethe fizera, Ella não gostava da ideia de erros passados tomarem posse do presente. (Morrison, 2018, p. 270-271)

Ajoelhadas todas em frente a casa 124, as mulheres que compartilhavam histórias de abuso, morte e separação, não permitiriam que Sethe fosse mais uma vez vítima de sua falta de escolha e em uma prece em que todas pareciam ter a mesma voz, Amada foi mandada embora, dessa vez de verdade, por pessoas que sabiam a dor de serem separadas dos filhos, das mães, da liberdade, por mulheres que tinham o direito de proteger umas as outras.

Denver cuidava de Sethe, que nunca mais foi a mesma. A terceira partida da filha havia deixado marcas ainda mais duras, porém, àquela altura, não sabiam mais se Amada realmente havia voltado. Há de se pensar que o luto e a não aceitação da perda podem se manifestar de diferentes maneiras e é nessa obra metaficcional que encontramos a mistura entre o real e o irreal, entre o trauma e a tentativa de superação. Morrison construiu uma narrativa rica em signos que evocam constantemente a força da figura materna dentro do sistema opressivo da escravidão.

Morrison scatters her signs, her political insights, and it is only through an analysis of her language that we can reconstruct an idea of the political and artistic revolution constituted in her work. “Confrontational,” “unpoliced,” hers is the language of black and feminine discourse—semiotic, maternal, informed as much by silence as by dialogue, as much

by absence as by presence. Morrison seems to conjure her language, to invent a form of discourse that is always at once both metaphysical and metafictional. (RIGNEY, 1991, p.7)

Alguns desses signos que, segundo Rigney, constroem o discurso maternal em *Amada* (2018), podem ser localizados em três elementos aqui considerados principais e também ligados estreitamente ao passado de escravidão e abusos de Sethe. O primeiro é o leite materno, o qual lhe foi roubado pelos capatazes da fazenda em uma situação de extrema violência e deixou marcas psicológicas severas em Sethe.

O segundo é a casa 124, um espaço essencialmente feminino em que homens nem sempre eram bem-vindos. Entende-se a casa como uma representação do útero, espaço que foi invadido por homens durante séculos. A esse respeito Rigney menciona que, para Denver, o espaço de mata atrás da casa, onde ela sentia-se protegida se assemelhava ao útero, pois ali ela sentia-se protegida. E para Amada retornar à casa era como retornar ao útero de Sethe e retomar o direito de pertencer à mãe e à irmã.

For the child, Denver, in *Beloved*, the womb space is at first sweet and full of secrets. Just outside of her mother's house, a ring of trees forms a narrow room, a cave of "emerald light": "In that bower, closed off from the hurt of the hurt world, Denver's imagination produced its own hunger and its own food, which she badly needed because loneliness wore her out. (RIGNEY, 1991, p.16)

No útero, Denver não estava sozinha, não sentia medo nem passava necessidades, não sentia o isolamento causado pelas feridas da escravidão e os traumas de sua mãe, portanto aquele espaço de isolamento do mundo se assemelhava ao útero de Sethe no sentido de proteção e aconchego. Diferentemente do que acontece na relação entre Amada e Sethe pois "Sethe's other daughter's desire to reenter the womb almost kills the mother." (1991, p.16). A vontade que Amada – e também Sethe – sentiam em recuperar o que lhes foi tirado quase matou a mãe, pois as dores do passado a corroeram e a deixaram definhando como se tudo o que ela foi um dia e passou era uma dívida a ser paga por não ter conseguido morrer junto com Amada.

O último aspecto a ser considerado são as menções à árvore talhada nas costas de Sethe. Após o seu leite ter sido bebido à força pelo capataz da fazenda, ela foi chicoteada diversas vezes e adquiriu cicatrizes que nem sabia que tinha, até a menina branca que a ajudou no parto de Denver comentar que parecia ter nascido uma árvore nas costas de Sethe. Sobre essa perspectiva

de análise, Rigney comenta: “Sethe and many of the other women in Morrison’s novels are, like the Great Mother, metaphorically linked with images of trees and are thus representatives of the powers of nature.” (1991, p.69)

Os pontos mencionados ligam-se diretamente, tanto à questão da maternidade, quanto à questão da escravidão e violência sofrida por mães negras, pois nessa obra a ambiguidade acompanha cada movimentação da personagem Sethe, ao mesmo tempo que há presença do amor há também a presença da dor.

As provocações feitas por Morrison estão também presentes em outras obras de sua autoria, pois são, de certa maneira, romances históricos que representam, a partir de seus personagens, histórias de todo um povo, especialmente de mulheres negras, mães e filhas que ganham voz por meio das narrativas que recuperam e ressignificam o ser mulher e o ser mãe.

All of Morrison’s novels are, in a real sense, “historical novels,” quasi documentaries that bear historical witness. Her characters are both subjects of and subject to history, events in “real” time, that succession of antagonistic movements that includes slavery, reconstruction, depression, and war. Yet she is also concerned with the interaction of history with art, theory, and even fantasy, for, in her terms, history itself may be no more than a brutal fantasy, a nightmare half-remembered, in which fact and symbol become indistinguishable. (RIGNEY, 1991, p. 61)

Entende-se, portanto, que ser mãe para as mulheres negras, especialmente nos séculos da escravidão, significava dor e perda e, para além do sentimento de amor que se espera, o instinto de proteção sempre se fez mais forte. Nos períodos pós escravidão a questão materna demorou para engrenar mudanças, já que, como menciona Frantz Fanon “O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco.” (2008, p. 33), ou seja, a mulher negra ainda era subjugada por homens negros e mulheres e homens brancos, seus filhos ainda eram – e são – retirados do seio materno pela violência e exploração, mesmo que de maneiras diferentes às dos anos passados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou elucidar a questão da maternidade e da capacidade de se redescobrir a história das mulheres negras por meio da literatura, especialmente a de autoria

negra e feminina, visto que um dos mais importantes conceitos estudados por intelectuais negras como Djamila Ribeiro (2017), fala justamente da necessidade de se reconhecer e respeitar os lugares de fala, pois de todas as minorias, as mulheres negras sempre foram as mais silenciadas e subjugadas pela sociedade racista e classista.

Como grupo, as mulheres negras estão numa posição peculiar na sociedade, não apenas porque, em termos coletivos, estamos na base da pirâmide ocupacional, mas também porque o nosso status social é inferior ao de qualquer outro grupo. Isso significa que carregamos o fardo da opressão sexista, racista e de classe. Ao mesmo tempo, somos um grupo que não foi instituído socialmente para assumir o papel de explorador/opressor, na medida em que não nos foi concedido nenhum “outro” institucionalizado que pudéssemos explorar ou oprimir (crianças não representam “um outro” institucionalizado, ainda que possam ser oprimidas pelos pais e mães). Mulheres brancas e homens negros dispõem dos dois caminhos. Podem agir como opressores e podem ser oprimidos. (HOOKS, 2019 posição 528)

A pesquisadora bell hooks, comenta ainda que somente uma mudança na estrutura de classes poderia alavancar as conquistas de espaços das mulheres negras – dos negros em geral – nos Estados Unidos, e por mais tardia que seja, ainda é muito importante que a reconstrução das narrativas da escravidão aconteçam no sentido de restaurar os direitos humanos negados aos negros como declaram Nakanishi e Nigro em seus estudos sobre neonarrativas da escravidão: “As narrativas de escravos e as neonarrativas de escravos constituem-se na oportunidade de retomar assuntos importantes. O gênero evolui e adapta-se para que a sociedade pense e repense continuamente sobre essa humanidade destituída no racismo.” (2019, p77).

Os Estados Unidos foram particularmente radicais na imposição do fim da escravidão, que acarretou em uma Guerra Civil, mas mesmo com a abolição os anos que se seguiram foram marcados por instituições segregacionistas, como menciona Angela Davis, expoente da luta antirracista.

Foi necessária uma longa e sangrenta guerra civil para extinguir legalmente a “instituição peculiar”. Embora a Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos tenha tornado a servidão involuntária ilegal, a supremacia branca continuou a ser adotada por um imenso número de pessoas, tornando-se profundamente enraizada nas novas instituições. Uma dessas instituições pós-escravidão era o linchamento,

amplamente aceito durante muitas décadas após a abolição.[...] A segregação dominou o Sul dos Estados Unidos até ser banida, um século depois da abolição da escravidão. Muitas pessoas que viveram sob as leis de Jim Crow não conseguiam imaginar um sistema legal definido pela igualdade racial. (DAVIS, 2018, p.19)

Entende-se, portanto, que os avanços surgidos após tantos anos de segregação foram imensamente importantes para a reescrita da história do povo negro e a condição para que os estudos decoloniais continuem acontecendo de maneira satisfatória e frequente é remodelar o sistema de classes, estreitando cada vez mais a diferença secularmente estabelecida entre brancos e negros. Nesse sentido, os focos das pesquisas e produções acadêmicas nas histórias de vida do povo negro e em como podem ser subvertidas as narrativas racistas é de suma importância para entender as repercussões sociais da escravidão e segregação.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Schwarcz S.A., 2018.
- CHINELATO, Yasmin Ferreira. Mães à margem: a construção da maternidade no contexto de escravidão nos romances amada e compaixão de Toni Morrison. *Primeira Escrita*, Mato Grosso do Sul, v. 7, n. 2, p. 63-70, 2020.
- DAVIS, Angela. Escravidão, direitos civis e perspectivas abolicionistas em relação à prisão. In: DAVIS, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Rio de Janeiro: Difel, 2018. p. 18-47.
- DUBOIS, W. E. B.. Sobre nossos embates espirituais. In: DUBOIS, W. E. B.. *As almas do povo negro*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 37-45.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008. Tradução de Renato da Silveira.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Rio de Janeiro: Globo livros, 2019.
- HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. São Paulo: Elefante, 2019. Tradução de Jamille Pinheiro.
- _____. *E eu não sou uma mulher?* 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. Tradução livre Plataforma Gueto.
- _____. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019. Tradução de Rainer Patriota.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2013.
- MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Tradução de José Rubens Siqueira.
- NAKANISHI, Débora Spacini; NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. A escravidão presente na literatura afro-americana: três séculos observados. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.L.], v. 29, n. 2, p. 63-78, 28 jun. 2019. Universidade Federal de Minas Gerais - Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.29.2.63-78>.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIGNEY, Barbara Hill. *The voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State University Press, 1991.
- WACQUANT, Loic. *Da escravidão ao encarceramento em massa: repensando a questão racial nos estados unidos. repensando a questão racial nos Estados Unidos*. Disponível em: <https://deusgarcia.files.wordpress.com/2017/05/wacquand-da-escravidao-ao-encarceramento-em-massa-nlr-13-january-february-2002.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2021.

IDENTIDADE FEMININA EM *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Joelma de Araújo Silva Resende¹

Raimunda Maria dos Santos²

Wilson Ferreira Barbosa³

RESUMO

Este estudo discute a construção da identidade feminina da personagem Ponciá Vicêncio, no romance homônimo de Conceição Evaristo. Para tanto, discute-se a partir de Zinani (2006) aspectos formadores da identidade feminina; também há a problematização das relações de gênero, fator que contribui para a formação da identidade da mulher, a partir das contribuições de Butler (2010) e Rocha-Coutinho (1994); Spivak (2012), por sua vez, retrata a condição de subalternidade da mulher. De acordo com Martins (1996), a personagem feminina produzida pelo registro masculino não coincide com a mulher. No caso da mulher negra, sua imagem sempre está atrelada a convenções racistas. Duarte (2009) também partilha a ideia de que a representação da mulher negra na Literatura foi estereotipada ao longo dos anos. Pode-se afirmar que as condições de vida de Ponciá são resultantes de sua condição de mulher negra, já que para ela não foram oferecidas condições para uma vida digna.

Palavras-chave: Gênero. Afrodescendência. Identidade. Ponciá Vicêncio. Conceição Evaristo.

ABSTRACT

This study discusses the construction of the character Ponciá Vicêncio's feminine identity within Conceição Evaristo's homonymous novel. In order to do so, Zinani (2006) discusses the aspects that form the feminine identity; there is also the problematization of gender relationships, an element that contributes to women's identity formation, based on the contributions of Butler (2010) and Rocha-Coutinho (1994); Spivak (2012), in her turn, portrays the woman's subalternity condition. According to Martins (1996), the feminine character produced by the man account does not coincide with the woman. In black women case, their image is always connected to racist conventions. Duarte (2009) also shares the idea that black women representation in literature has been stereotyped over the years. It can be affirmed that Ponciá's life conditions are resultant from her black woman condition, since to her it was not offered a dignified life condition.

Keywords: Gender. Afrodescendence. Identity. Ponciá Vicêncio's. Conceição Evaristo's.

1 Professora de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Piauí (IFPI). Mestre em Letras, área de Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGeL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

2 Professora de Literatura na Universidade Federal do Piauí (UFPI). Doutoranda em Letras: Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), quadriênio: 2019/2023.

3 Doutorando em Letras, na área de Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como pesquisador da SEDUC-PA. Mestre em Letras, na área de Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este estudo traz uma abordagem sobre a construção da identidade feminina da personagem Ponciá Vicêncio, no romance homônimo de autoria da mineira Conceição Evaristo e escrito num contexto sócio-histórico brasileiro de tensão identitária⁴, ainda é de marginalização do negro. Assim, considerando o contexto de pós-modernidade em que a obra é concebida, discute-se a partir de Zinani (2006), aspectos formadores da identidade feminina; a problematização das relações de gênero, fator que contribui para a formação da identidade da mulher, sob a perspectiva de Butler (2010) e Rocha-Coutinho (1994); e a questão da condição de subalternidade da mulher, de acordo com as contribuições de Spivak (2012). E ainda, de acordo com Martins (1996), a personagem feminina produzida pelo registro masculino não coincide com a mulher. No caso da mulher negra, sua imagem sempre está atrelada a convenções racistas.

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em uma favela de Belo Horizonte, em 1946. Filha de lavadeira trabalhou como empregada doméstica até concluir o Curso Normal em 1971. Nesse ano, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde passou em concurso público para o magistério e estudou Letras (UFRJ). Tornou-se Mestre em Literatura Brasileira pela PUC – Rio e, posteriormente, Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Seu primeiro poema foi publicado em 1990, no 13º volume dos *Cadernos Negros* e, a partir disso, publicou nos *Cadernos* boa parte de sua produção. Conceição Evaristo é uma militante que atua dentro e fora da academia.

Os textos de Conceição Evaristo abordam a temática da discriminação racial, de gênero e de classe. A autora publicou os romances *Ponciá Vicêncio* (2003), o mais aplaudido entre seus escritos e que foi lançado em *New York* em 2007 e *Becos da Memória* (2006); escreveu os contos *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e em versos publicou *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008).

A história de *Ponciá Vicêncio*⁵ descreve os sonhos e desencantos da personagem. Sua trajetória é narrada da infância à idade adulta. No prefácio do romance, Barbosa, em Evaristo (2003, p. 7), explica que a obra discute a questão da identidade de Ponciá, centrada na herança identitária do avô e estabelece um diálogo entre o passado e o presente, entre a lembrança e a vivência, entre o real e o imaginado. Ponciá é uma pessoa que, como o avô, foi acumulando partidas e vazios até culminar numa grande ausência.

4 O contexto do romance é o de pós-modernidade que, conforme Stuart Hall (2006, p. 09), é o de uma ausência da noção de sujeito integralizado e “[...] essa perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo”.

5 De acordo com Fernanda Rodrigues de Miranda (2019, p. 16), a narrativa do referido romance pode ser relacionado com “Água funda (1946), de Ruth Guimarães e com Diário de Bitita (1986), de Carolina Maria de Jesus, tendo em vista que nessas obras existe uma confluência de tempo, espaço e experiência apontando para os resquícios do passado colonial nas memórias do pós-abolição; para as diferenças e semelhanças entre o espaço rural, de raízes escravocratas, e o urbano, na iminência da modernidade; e para a experiência histórica do sujeito negro, [...]”.

Através de toda sua vivência, principalmente suas perdas, Ponciá Vicêncio desliga-se do mundo e de si mesma. Esse desligamento ocorre devido aos abalos emocionais que sofre, mas também é provocado por fatores sociais (pobreza, injustiças sociais). Assim, pretende-se, analisar a construção da identidade de Ponciá Vicêncio, mulher negra e pobre, que possui marcas de exclusão muito fortes, sejam sociais, de raça ou de gênero. Em outras palavras, buscamos respostas para o seguinte questionamento: as condições miseráveis da vida de Ponciá resultam de sua condição de mulher negra, considerando o contexto de exclusão que a impedem de galgar uma vida digna?

A CONDIÇÃO DA MULHER NEGRA EM *PONCIÁ VICÊNCIO*

Em *Ponciá Vicêncio*, acompanha-se o sofrimento vivido pela personagem que dá título ao livro. Ponciá Vicêncio⁶ passa por grandes dificuldades durante toda sua vida; esse sofrimento pode ser atribuído a sua condição de mulher negra pertencente a uma classe econômica inferior.

Durante toda sua trajetória, Ponciá tenta construir uma identidade; ela rememora sua infância a todo instante lembrando-se do avô e tentando descobrir que herança este deixou para ela; sai da casa da mãe e parte para a cidade em busca de emprego e de uma vida melhor; casa-se e tem filhos. Cada ato praticado por Ponciá é revestido por seu pensamento, que constrói todo o livro e faz parte de sua tentativa de construir uma identidade.

Para Rocha-Coutinho (1994) o ser homem e o ser mulher são categorias que se constroem socialmente e são resultados de uma rede de significações sociais. O “ser mulher” representa o grupo mais numeroso na maioria das sociedades e diz respeito a mulheres de grupos étnicos e camadas sociais diversas. Ao tentar fazer estudos referentes à identidade feminina, pesquisadores esbarram na opressão e subordinação da mulher; ao constatar a universalidade da opressão masculina sobre as mulheres, esses estudiosos reduziram as mulheres a vítimas indefesas de uma sociedade dominada por homens; deixaram de lado, em suas pesquisas, questões importantes a respeito da mulher e de formas de exercício de poder em uma sociedade.

Essas análises reducionistas falseiam o fato de que o poder é relativo e embora um dos indivíduos seja considerado mais forte, sua força não impede que o outro o influencie em algum

⁶ A partir daqui a personagem passa a ser referida apenas como Ponciá (exceto em caso determinado ou nas citações) e a obra como *Ponciá Vicêncio* (além do uso de itálico) para facilitar a leitura.

momento. Dessa forma, para Rocha-Coutinho (1994), a mulher sempre articulou, de alguma forma, maneiras de resistir ao poder sócio-político reconhecido e mantido pelos homens. Segundo a autora:

Confinadas por séculos no espaço da casa, onde reinavam quase que absolutas, enfeitando maridos e filhos com a máscara da perfeição, as dedicadas e abnegadas mães e esposas encontraram formas especiais e silenciosas de articular sua resistência, em murmúrios que se perdiam, muitas vezes, no coro forte dos homens que as sufocavam. Nem vítimas, nem algozes, acreditamos que as mulheres ao longo dos anos foram tecendo modos de resistência a esta opressão masculina, formas de exercer um certo controle sobre suas vidas a despeito de uma situação social tão adversa. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 19).

Em *Ponciá Vicêncio* observa-se o domínio patriarcal, principalmente na relação que a personagem desenvolve com o marido. A violência física ocorre inúmeras vezes, sem que Ponciá reaja; é no casamento que Ponciá para de sonhar com uma vida melhor; resigna-se e aceita o casamento fracassado. O casamento anula-a, causa o adormecimento de sua identidade; o que era para ser uma relação de troca e reciprocidade transforma-se em uma relação de violência e infelicidade. Rocha-Coutinho (1994) argumenta que os homens sempre detiveram alguma autoridade sobre as mulheres, usufruindo direitos legitimados culturalmente para exercer opressão sobre elas. Isso ocorreu em quase todas as sociedades. O crítico prossegue o raciocínio: “a naturalização dos papéis atribuídos às mulheres tornou invisível a regulação de seus desejos” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 39). Não somente a violência física, mas a violência simbólica também oculta as relações de poder estabelecidas nas sociedades; as mulheres sempre foram orientadas a permanecerem no espaço privado, a serem dóceis e submissas. Isso implica o desprezo por seu desejo frente ao desejo dos outros e a aceitação de uma posição secundária, de uma vida invisível diante do espaço público.

A subordinação das mulheres, para Rocha-Coutinho (1994), faz parte do cotidiano das mulheres de forma natural, sem que muitas delas sejam conscientes dessa subordinação. Muitas mulheres também passam a sonhar, pois o sonho é uma possibilidade de evasão, para esquecer sua realidade. Em Evaristo (2003, p. 96), “As ausências, além de mais constantes, deixavam Ponciá durante muito tempo fora de si. Passava horas e horas na janela a olhar o tempo com um olhar vazio”, percebemos que Ponciá, depois que casou e durante quase todo o dia, ficava à janela, rememorando o passado ou ausente de si.

Para Butler (2010), a existência de um patriarcado universal não possui a credibilidade do passado; tem sido mais difícil superar a noção de uma concepção genericamente compartilhada das “mulheres”. Insistir na existência de um sujeito estável do feminismo gera muitas recusas a aceitar essa categoria:

Nesse caso, a própria exclusão pode restringir como tal um significado inintencional, mas que tem consequências. Por sua conformação às exigências da política representacional de que o feminismo articule um sujeito estável, o feminismo abre assim a guarda a acusações de deturpação cabal da representação (BUTLER, 2010, p. 22).

Butler escreve que a discussão sociológica busca compreender a noção de pessoa como algo que “reivindica prioridade ontológica aos vários papéis e funções pelos quais assume viabilidade e significados sociais” (BUTLER, 2010, p. 37). A coerência da pessoa não é característica lógica ou analítica da condição de pessoa e sim uma norma socialmente instituída. A identidade é assegurada por conceitos de sexo, gênero e sexualidade que são estabilizadores e aqueles que não se conformam com esses conceitos endurecidos tendem a questionar a própria noção de pessoa. Ponciá demonstra essa busca de identidade desde muito cedo. Quando criança, tinha medo de tornar-se menino ao passar por debaixo do arco-íris:

Juntava, então, as saias entre as pernas tampando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que começavam a crescer. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência a não ser os pêlos. Ponciá sentia um alívio imenso. Continuava menina. (EVARISTO, 2003, p. 13).

Ponciá não se identificava nem mesmo com seu nome, sentia como se ele pertencesse à outra pessoa e, realmente, Vicêncio não era sobrenome de sua família e sim do antigo proprietário do local onde moravam os pretos:

Quando mais nova, sonhara até um outro nome para si. Não gostava daquele que lhe deram. Menina, tinha o hábito de ir à beira do rio e lá, se mirando nas águas, gritava o próprio nome: Ponciá Vicêncio! Ponciá Vicêncio! Sentia-se como se estivesse chamando outra pessoa (EVARISTO, 2003, p.19).

A discussão sobre identidade tem se tornado significativa nos últimos anos e, de acordo com Zinani (2006, p. 19), a identidade, “entendida como conjunto de características próprias

de um sujeito”, tem sofrido um grande abalo em suas bases devido à fragmentação do indivíduo moderno. Na busca de se compreender a construção da identidade feminina, Showalter (1994, apud ZINANI, 2006, p. 20) traça um panorama da crítica feminista e afirma que o espaço da crítica é essencialmente masculino e, conseqüentemente, as questões propostas são respondidas a partir de uma tradição patriarcal. Dessa forma, “a possibilidade da concretização do projeto iluminista de emancipação intelectual da mulher passa pela reorientação da história e da interpretação literária, tanto revisando a organização do cânone como verificando as vozes excluídas” (ZINANI, 2006, p. 20).

Para Zinani (2006), a situação cultural da mulher é relevante para que ela entenda como vê a si mesma e ao outro e também como o grupo dominante a vê. Ponciá tem seus sonhos esmagados por todos que a cercam: no local onde vive com a mãe é apenas uma artesã que vive na miséria; na cidade, por sorte consegue um emprego como empregada doméstica; e no casamento vive a servir o marido e é violentada. Zinani acrescenta que a voz da mulher sempre foi silenciada, o que a impediu de desenvolver sua própria linguagem, seu discurso sempre foi o do Outro. Para Showalter (1994, apud ZINANI, 2006), o espaço feminino só será conquistado quando a mulher possuir seu próprio discurso. Possuir um discurso e uma linguagem própria foi o que faltou a Ponciá que quase não falava. O silêncio dominava sua vida:

O homem de Ponciá acabava de entrar em casa e viu a mulher distraída na janela. Olhou para ela com ódio. A mulher parecia lerda. Gastava horas e horas ali quieta olhando e vendo o nada. Falava pouco e quando falava, às vezes, dizia coisas que ele não entendia. Ele perguntava e quando a resposta vinha, na maioria das vezes, complicava mais ainda o desejado diálogo dos dois. Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma (EVARISTO, 2003, p. 19).

Schmidt (1995, apud ZINANI, 2006, p. 30) entende que “a identidade se organiza nas práticas discursivas intersubjetivas e tem na memória, mais do que um repositório de documentos e lembranças, um elemento cognitivo imprescindível para a formação da identidade”. Quando a mulher se apropria da narrativa e expõe seu ponto de vista, torna-se questionadora e passa a refletir sobre sua história e cria uma resistência contra a simbologia existente, criando novas formas de representação para si.

Ponciá a todo o momento rememora sua infância e seu cotidiano resume-se a isso. Desde criança, estar só, apegada a lembranças ou simplesmente ao nada era seu passatempo, esse hábito ela carregou consigo até a idade adulta.

Ponciá Vicêncio gostava de ficar sentada perto da janela olhando o nada. Às vezes, se distraía tanto que até esquecia da janta e, quando via, o seu homem estava chegando do trabalho. Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. (EVARISTO, 2003, p. 19).

De acordo com Zinani (2006, p. 49), “a constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade”; essas modificações relacionadas à mulher trazem mudanças nos papéis sociais, que passam a ser indefinidos e abertos. Essa mudança pode acarretar comportamento incerto e conflituoso. No caso de Ponciá, a busca por uma identidade manifesta-se desde a infância e caracteriza-se pelo conflito interior da personagem por não saber quem é. Ponciá está sempre em busca de algo, que parece que nem ela mesma sabe o que é. No casamento, Ponciá tem sua tentativa de construção de identidade frustrada. O marido, apesar de ser também um sujeito frágil socialmente, por ser um negro e trabalhador braçal, no espaço doméstico ele domina sua esposa, exercendo poder sobre ela através da força física, característica da sociedade patriarcal. Sobre o patriarcalismo Zinani (2006) escreve que:

a dominação patriarcal se legitima, tanto pela força da tradição que demarca o conteúdo dos ordenamentos como pelo livre-arbítrio de seu senhor. A dominação patriarcal é constituída por associações de caráter comunitário, regidas pelo ‘senhor’, o qual é obedecido pelos ‘súditos’. O poder do patriarca alicerça-se na ideia arraigada nos dominados de que essa dominação é um direito próprio e tradicional do dominador e que se exerce no interesse deles próprios (ZINANI, 2006, p. 59,60).

Ser fiel ao “senhor” é um princípio básico, que se legitima pela tradição; não é possível criar novas normas, já que estas já existem desde sempre e devem ser seguidas. Se algo não se enquadra ao que está estabelecido, o “senhor” age de acordo com suas preferências para resolver a questão. Para Zinani (2006, p. 65), a problemática de gênero, em grande parte das ocorrências,

situa-se na própria mulher, “condicionada por uma cultura androcêntrica, que sempre definiu e priorizou os papéis sociais a partir do homem”. E acrescenta que a mulher deve abandonar práticas que reproduzem a cultura tradicional e superar “estigmas genéricos cristalizados” (p. 66), reconhecendo sua capacidade e competência. Em “Pensou em sair dali, ir para o lado de fora, passar por debaixo do arco-íris e virar logo homem. Levantou-se, porém, amargurada de seu cantinho e foi preparar a janta dele”, (EVARISTO, 2003, p. 20). Ponciá, antes sonhadora, torna-se uma mulher resignada, sem capacidade de reagir à infeliz realidade. Como um robô, continuava a servir ao marido, apesar de todo o sofrimento que vivia.

Ponciá não teve nem mesmo direito à realização da maternidade, sem saber exatamente como, perdera sete filhos. “Alguns viveram por um dia. Ela não sabia bem por que eles haviam morrido” (EVARISTO, 2003, p. 53). Zinani (2006) afirma que a maternidade, ainda que vinculada às condições sócio-culturais, contribui positivamente para que a mulher estabeleça sua identidade. A maternidade, segundo a autora, promove realização pessoal e responde à necessidade que o ser humano possui de ser imortal. Ponciá, porém, não teve essa oportunidade.

Em relação à família, Zinani (2006) argumenta que é por meio das relações familiares, ainda na infância, que a personalidade irá se estruturar. Ponciá vivia em uma família que pouco dialogava, mas que era unida pelo afeto que sentiam um pelo outro, vivia com os pais e o irmão. Tinha um grande laço com o avô:

O primeiro homem que Ponciá Vicêncio conhecera fora o avô. Guardava mais a imagem dele do que a do próprio pai. Vô Vicêncio era muito velho. Andava encurvadinho com o rosto quase no chão. Era miudinho como um graveto. Ela era menina, de colo ainda, quando ele morreu [...]. (EVARISTO, 2003, p. 15).

Diziam que seu avô Vicêncio havia lhe deixado uma herança. Desde criança e em suas andanças, Ponciá sempre se questionava sobre que herança seria essa; ao final do texto, entende-se que essa herança é a loucura, já que Vô Vicêncio enlouqueceu depois que assassinou a mulher. A herança também pode ser a vida de desgraças, Vô Vicêncio assassinou a mulher e tentou o suicídio depois que viu os filhos serem vendidos apesar de a escravidão não mais existir; a vida de Ponciá também acumulou sucessivas tragédias. Acontecimentos que ocorreram devido à condição de subalternidade em que vivia.

Para Spivak (2012, p. 13 – 14), o sujeito subalterno é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Conclui-se, assim, que seu argumento é que essa situação é vivida principalmente pelo sujeito feminino. Ainda, segundo a pesquisadora indiana (2012, p. 17 – 18), “a mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”. Nesse sentido, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica, ainda mais na obscuridade, em decorrência dos problemas referentes às questões de gênero. É isso que ocorre com Ponciá; no início de sua vida, quando menina, ela parece ter sonhos. Quando jovem, vai para a cidade em busca de uma vida melhor; porém, sua condição de subalternidade não permite a realização de seus sonhos, ela não encontra meios para realizar-se, embora tente. Tudo isso por sua condição de ser mulher, negra e pobre.

É importante destacar que a personagem Ponciá Vicêncio, enquanto mulher negra que busca uma identidade, representa uma tentativa de fuga do estereótipo que cerca a personagem feminina negra, que é convencionada e disseminada pelas visões sexistas e racistas. Para Martins (1996), na Literatura Brasileira predominam três modelos de ficcionalização da mulher negra: 1) a mãe preta (mãe de leite), sempre amável e sorridente; 2) a empregada doméstica, que é um simples objeto do lar; 3) a mulata insinuante, corpo objeto de desejo do homem branco. Duarte (2009) compartilha essa ideia e acrescenta que “a condição de corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução” (DUARTE, 2009, p. 6). Observando isso, Conceição Evaristo, ao construir Ponciá, cria uma mulher que busca construir uma identidade, a partir de suas vivências, fugindo da visão estereotipada dominante.

Diante da análise, entendemos que Evaristo pertence ao grupo de escritoras que tenta mostrar uma imagem da mulher negra menos estereotipada e mais positiva, porque procura situar Ponciá em uma dimensão humana mais abrangente, apesar dela desempenhar o papel comumente exercido por uma mulher negra, que é o de empregada doméstica. A imagem construída procura ser realista, mostrando os problemas sócio-econômicos que cercam a vida do povo negro. Propõe uma reflexão sobre aspectos identitários femininos calcificados pela ordem masculina imperativa e sobre a condição da mulher negra e pobre como construto social, revelando o panorama histórico-social da realidade humana.

Para não parecer que haja inconsistências teóricas, importa ainda destacar que os estudos sobre identidade têm apresentado uma série de dificuldades em virtude da natureza do ser humano. Para Backes (2006), no campo teórico dos Estudos Culturais não se deve acreditar em noções homogêneas de identidades coletivas, seja de classe, raça, etnia, cultura ou gênero, visto que os sujeitos são imprevisíveis. É no cotidiano que o sujeito depara-se com a reprodução cultural, articulando sua identidade e as diferenças. À medida que o cotidiano adquire novos contornos, os processos de construção de identidade também mudam. Assim, vão sendo realizadas as trocas entre cultura e sujeito e a primeira torna-se um espaço de luta e contestação. É a cultura que produz as identidades e as diferenças, mas o afrodescendente, segundo ele, através de sua luta, subverte a lógica da exclusão e procura ocupar seu espaço.

No caso de Ponciá, essa busca existe a partir do momento que ela não aceita a vida miserável que tem e parte para a cidade. Ponciá mostra-se inconformada com a vida que leva:

Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo dia. Ela acreditava que poderia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova. E avançando sobre o futuro, Ponciá partiu no trem do outro dia, pois tão cedo a máquina não voltaria ao povoado. (EVARISTO, 2003, p. 33).

A decisão de Ponciá em partir para a cidade foi repentina, a própria mãe não entendeu sua decisão, pois a filha nunca havia falado sobre o desejo de ir embora. Ponciá estava irredutível, nada a faria mudar de ideia, tinha que partir imediatamente, pois o trem demoraria a voltar ao povoado. É como se tivesse recebido um chamado, tinha uma história a cumprir, um sonho a realizar, ir atrás de uma vida mais digna e para ela, na cidade ela poderia realizar esse sonho.

Para Rodrigues (2006), a identidade é construída como algo relacional. A identidade negra é um exemplo disso, pois o negro representa o OUTRO da identidade branca. A identidade negra depende e difere da identidade branca e vice-versa: “Essa exclusão é acompanhada das desigualdades sociais e culturais, pois temos várias práticas cotidianas que demarcam os territórios de exclusão” (RODRIGUES, 2006, p. 26). Rodrigues discute também como a identidade feminina foi construída como o lugar da inferioridade, submissão e fragilidade em oposição à identidade masculina que representa a superioridade, independência e força. Essa ideia apresenta-se como algo natural, que ao longo do tempo sacralizou-se como uma verdade incontestável. Estava definido quem mandava e quem obedecia.

Ainda de acordo com Rodrigues (2006), o nascimento do sujeito iluminista está totalmente relacionado à construção da identidade feminina. A mulher era compreendida como o inverso do sujeito masculino, ou seja, o sujeito é masculino, o discurso moderno só dá conta da formação do homem e a mulher é excluída desse ideal de sujeito. A mulher negra transita entre a identidade racial e a identidade de gênero, o que gera uma crise localizada “no questionamento do sentimento e estrutura de pertencimento a um grupo ou a uma única identidade” (RODRIGUES, 2006, p. 34). Essa crise é vivida por Ponciá, que além de transitar entre a identidade de gênero e identidade racial, que por si só já trazem marcas de exclusão, também sofre por pertencer a uma classe social desfavorecida. Além disso, há as marcas identitárias herdadas do avô, que marcam as lembranças que traz em toda sua trajetória.

Para Da Silva (2000), a afirmação da verdade e a marcação da diferença implicam as operações de incluir e excluir. A identidade e a diferença se traduzem em declarações de quem somos ou o que não somos. Há demarcações de fronteiras para afirmação da identidade, devem-se fazer distinções entre o que está fora e o que está dentro:

A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder. “Nós” e “eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder (DA SILVA, 2000, p. 30).

A condição não só de Ponciá, mas de todos que moravam no povoado demonstram essa demarcação de fronteiras. Os brancos eram os donos da terra e os pretos não eram donos nem mesmo do povoado em que viviam. No texto está visivelmente expressa a separação entre brancos e pretos: “Atravessava a terra dos brancos...” (EVARISTO, 2003, p. 48); “As casas das terras dos negros...” (EVARISTO, 2003, p. 59). Enquanto mulher negra que vivia no grupo excluído, Ponciá era afastada da realização de seus desejos e entregue a uma vida cada vez mais infeliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo feito, percebe-se que o sofrimento da personagem Ponciá Vicêncio é decorrente de sua posição de excluída. Essa exclusão é proveniente de sua condição de mulher, negra e pertencente a uma classe social inferior. Sua condição de mulher e as desgraças que sofrera seu avô (que tem os filhos vendidos, apesar da Lei do Ventre Livre, mata a esposa e tenta suicidar-se) e a humilhação que seu pai também sofre por ser negro (quando criança era obrigado a ser um cavalo nas brincadeiras do filho do patrão; certa vez este chegou a urinar em sua boca) contribuem fortemente para que Ponciá seja uma criança que sonha com uma vida melhor. Os sonhos não se realizam e ela enlouquece diante de tantas injustiças que sofre.

Quando criança alimentava sonhos: queria aprender a ler, morar na cidade, oferecer uma vida melhor para si e para os pais, casar, ter filhos. Mas isso não ocorre, pois ela se prende a um casamento infeliz e nem ela mesma entendia por que continuava a viver daquele jeito: “Olhou para ele, que se havia assentado na cama imunda, e se sentiu mais ainda desgostosa da vida. O que ela estava fazendo ao lado daquele homem? Nem prazer os dois tinham mais”. (EVARISTO, 2003, p. 24). Apesar de chegar a essa conclusão, Ponciá resignava-se e continuava a viver submissa àquele casamento.

A vida miserável também penetra nas reflexões de Ponciá. Apesar dela e o marido trabalharem, as condições de vida dos dois é sub-humana; por conta disso, sente que sua vida não tem sentido:

Ponciá Vicêncio deitou-se na cama imunda ao lado do homem e de barriga pra cima ficou com o olhar encontrando o nada. Veio-lhe a imagem de porcos no chiqueiro que comem e dormem para serem sacrificados um dia. Seria isto vida, meu Deus? (EVARISTO, 2003, p. 33).

Inicialmente, Ponciá não entendia a vida resignada do marido, que se resumia a trabalhar na obra, dormir e tomar uma pinga de vez em quando: “Deus meu, será que o homem não desejava mais nada? Para ele bastava o barraco, a comida posta na lata de goiabada vazia?” (EVARISTO, 2003, p. 44). Antes desse momento de resignação e loucura, Ponciá tentava satisfazer-se rememorando sua infância, sonhando com uma possível vida melhor ou masturbando-se:

Às vezes, tentava, mas ele sempre calado, silencioso, morno. Muitas vezes nem o prazer era repartido. Depois então, ela sozinha, relembrava com o pensamento e com as mãos o prazer que tinha tido um dia, quando cheia de medo e de desespero se tocou para se certificar que, após a passagem por debaixo do angorô, ainda continuava menina. (EVARISTO, 2003, p. 44).

Porém, chega um momento em que Ponciá também perde os sonhos que alimentou desde criança. Torna-se uma mulher que, ciente da vida desgraçada que tinha, já não possuía mais forças para tentar mudar sua realidade. Com isso, vem a resignação e posteriormente a loucura, herança do avô.

REFERÊNCIAS

- BACKES, José Licínio. *Articulando raça e classe: efeitos para a construção da identidade afrodescendente*. Educ. Soc., Campinas, vol. 27, n. 95, p. 429 – 443, maio/ago. 2006.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DA SILVA, T. T. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000, 133 páginas.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo*. Revista Estudos Feministas. Vol. 14. n° 1. Florianópolis. Jan/2006.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. São Paulo: DP&A, 2006.
- MARTINS, Leda Maria. *O feminino corpo da negrura*. Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v.4, p. 111 – 121, out. 96.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Ponciá Vicêncio: narrativa e contramemória colonial*. Anuário de literatura – ufsc, v. 24, p. 15 – 29, 2019.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RODRIGUES, Rosemary Ramos. *A (des)construção das identidades femininas nas tramas da telenovela Laços de família*. 91 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPB, João Pessoa, 2006. Disponível em: https://pt.slideshare.net/cassiabarbosa96742/a-desconstruo-das-identidades-femininas?qid=24fff43f-0fe1-4a6b-b1be-b30c8a3c2176&v=&b=&from_search=1. Acesso em 09 ago. 2020, às 20h30.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006. a. Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. 2006.

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NO ROMANCE *A OBSCENA SENHORA D,* DE HILDA HILST Uma leitura psicanalítica e metaficcional

Elieni Caputo¹

RESUMO

Este artigo pretende analisar os mecanismos discursivos operantes em *A obscena Senhora D*, de Hilda Hilst, valendo-se da teoria psicanalítica de Jacques Lacan (1988) e das formulações sobre o discurso psicótico de Tzvetan Todorov (1980) para a apreensão da forma fragmentária do romance e de seus processos de referenciação e verossimilhança. O caráter difuso da obra, que beira o onírico e o absurdo; a entrada de personagens na cena do romance sem serem anunciados; a alteridade que habita a voz da narradora Hillé, são relacionados, na análise, à forma do discurso psicótico. O intenso trabalho com a linguagem no romance permite fazer reflexões sobre metaficção e o contemporâneo.

Palavras-chave: Hilda Hilst. *A obscena Senhora D*. Discurso. Psicanálise. Metaficção.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the mechanisms of the discourse operating in *The Obscene Lady D*, by Hilda Hilst, based on the psychoanalysis theory of Jacques Lacan (1988), and the formulations about the psychotic discourse of Tzvetan Todorov (1980), for the apprehension of the fragmentary form in the novel and its process of referencing and verisimilitude. The diffuse characteristic of the work, which borders the dreamlike and the absurd; the characters that enter the novel's scene without having been announced; the otherness that inhabit the narrator's voice, are related, on the analysis, to the form of the psychotic discourse. The intensive work with the language in the novel allows us to reflect on metafiction and the contemporary.

Keywords: Hilda Hilst. *The Obscene Lady D*. Discourse. Psychoanalysis. Metafiction.

¹ Graduada em Psicologia e Letras. Mestre em Literatura pela PUC-SP, publicou três livros de poemas: *Violência e brevidade* (Penalux, 2020), *Casa de barro* (Patuá, 2018) e *Poema em pó* (7Letras, 2006). Foi premiada em concursos literários nacionais e portugueses.

INTRODUÇÃO

Traços recorrentes na literatura contemporânea são a fragmentação, a condensação e a crise da representação mimética da realidade. Boa parte dos textos produzidos na atualidade dão ênfase ao trabalho discursivo e estrutural, com foco na linguagem, às vezes em detrimento de aspectos temáticos. Isso se relaciona à noção de crise da narrativa na contemporaneidade e mesmo ao seu desaparecimento, pois o conteúdo das obras frequentemente é difícil de ser apreendido ou compartilhado. O lugar ocupado pelo leitor torna-se de outra natureza, menos o daquele que sintetiza uma história lida para intercambiá-la, e mais o de quem é convidado a adentrar a própria tessitura discursiva das obras.

A tradição mimética, ancorada na suspensão da descrença para a imersão no universo romanesco, era baseada em sentidos que, embora fictícios, podiam ser facilmente compartilhados. Na literatura contemporânea, a subversão operada na linguagem é tão marcante, que muitas vezes não é possível recorrer à verossimilhança externa para a compreensão do texto e a própria referência interna é atacada: o que se impõe é a própria linguagem e seus mecanismos constitutivos. Essa espécie de predomínio dos aspectos formais na contemporaneidade, entretanto, não torna sua produção textual um estrangeiro à realidade humana. O viés mimético de referência ao real, de fato, foi subvertido, mas o cerne dos mecanismos constitutivos da linguagem continua em ação.

Escrito por Hilda Hilst em 1982, o romance *A obscena Senhora D* é um emblemático representante da prosa brasileira contemporânea, cuja construção discursiva é analisada neste artigo. Na esteira da crise das narrativas intensificada na contemporaneidade, a obra escapa a um esforço de apreensão temática ou de síntese do enredo. Nesse sentido, o trabalho de análise empreendido será mais o de compreensão dos procedimentos formais; do “como” o romance é contado e dos efeitos de sentido daí depreendidos. Com esse objetivo, iniciamos o artigo com a apresentação do conceito de “discurso psicótico”, aproximando-o em seguida da estrutura do romance com base em seus mecanismos de referência, verossimilhança e na noção de metaficção implícita.

A PSICOSE E OS FENÔMENOS LINGUÍSTICOS

Oh, look at my face
My name is might have been
My name is never was
My name's forgotten
Hole, 1998

Em seu texto *O discurso psicótico*, Todorov (1980, p. 75) cita Eugen Bleuler, psiquiatra criador do termo “esquizofrenia”, para apontar como característica do discurso delirante a falha em estabelecer mecanismos de referenciação, o que “implica uma degradação da imagem que o indivíduo tem do mundo exterior”. O sujeito psicótico falha em seu trabalho de evocar a realidade extralinguística do discurso. Tal fissura na referenciação pode se manifestar em três registros possíveis: na recusa à fala presente na catatonia; no arremetimento a um universo imaginário, não compartilhado socialmente, presente na paranoia, e na quebra da referenciação no interior do próprio discurso, comum na esquizofrenia.

No caso da paranoia, a falha na referenciação ocorre pela falta de elo do discurso com a realidade extralinguística, ou seja, o problema dá-se no uso da palavra como representação da realidade socialmente compartilhada. O discurso paranoide é o que melhor representa a configuração clássica do delírio, pois pode ser convincente e até verossímil sem, entretanto, encontrar eco no mundo exterior convencional. É como se suspensão de descrença, que permite a imersão no universo ficcional sem sucumbir a ele, estivesse ausente no sujeito paranoide, que crê piamente em suas construções imaginárias: “O discurso do paranoico é muito semelhante, enquanto discurso, a um discurso dito normal; a única diferença importante reside no fato de os referentes evocados não terem forçosamente para nós existência real” (TODOROV, 1980, p. 76).

Na esquizofrenia, a configuração dos fenômenos linguísticos é mais instigante, pela característica aparentemente estrangeira à dinâmica psíquica que eles apresentam. O discurso esquizofrênico é o “mais interessante do ponto de vista linguístico” (TODOROV, 1980, p. 77), pois é possível observar uma fragmentação no cerne da linguagem, que se mostra incapaz de articular elementos de coesão e coerência com o uso de recursos anafóricos ou com o emprego articulado de conjunções. A incoerência discursiva impede o estabelecimento inclusive de referência interna, imprimindo uma fissura nos acordos linguísticos que permitem

o compartilhamento intersubjetivo da realidade. São comuns, ainda, na esquizofrenia, o uso de proposições inacabadas e a ausência do estabelecimento de hierarquizações de causalidade e de sucessão temporal (TODOROV, 1980).

Transpondo as assertivas de Todorov para uma abordagem psicanalítica do fenômeno psicótico, é possível relacionar a fragmentação discursiva observável na esquizofrenia a “fenômenos de mensagem”, em que ocorre “a quebra da cadeia de significantes” (QUINET, 1986, p. 25). O fenômeno de mensagem incide na própria estrutura do discurso, ou seja, em sua forma. A esquizofrenia, ao transfigurar inclusive o arcabouço ou “esqueleto” discursivo, leva ao ápice a desconstrução do processo de referenciação, pois frequentemente é impossível atrelar o discurso do sujeito até mesmo a um universo imaginário: “o sujeito fala, mas não se consegue construir qualquer mundo de referência a partir de seu discurso” (TODOROV, 1980, p. 76).

Outro processo comum no discurso esquizofrênico é a condensação, que consiste no “estabelecimento de referência a dois referentes, ao mesmo tempo” (BORBA, 2008, p. 173). Pode-se compreender esse fenômeno linguístico como derivado da maleabilidade do significante que, por não estar fixo ao significado, aglutina dois ou mais referentes em uma mesma palavra, em verdadeira transfiguração do signo: “condensação em uma de várias ideias, às vezes mutuamente contraditórias”² (MAYER-GROSS, 1958, p. 355, tradução da autora). A sensibilidade lógica à contradição é um dos princípios de encadeamento da fala que pode se perder nesse tipo de psicose, ou seja, torna-se possível aglutinar em uma só, duas ou mais ideias tidas como excludentes.

A referenciação incipiente na psicose implica uma concretude no uso da palavra, que assume o lugar do objeto. A “palavra-coisa” adquire autonomia em relação ao significado, o que é evidenciado em construções linguísticas como os neologismos, situados na dimensão dos “fenômenos de código”: “Os fenômenos de código testemunham a separação radical entre o significante e o significado por falta do ponto-de-basta, o Nome-do-Pai.” (QUINET, 1986, p. 25). O “Nome-do-pai” é um conceito fulcral na teoria lacaniana, e refere-se à instauração, na formação subjetiva, do significante primordial ao qual os outros se atrelam. Trata-se da inscrição da lei e do registro simbólico no psiquismo, por meio do corte operado pela função paterna na relação simbiótica do bebê com a mãe ou quem cumpra seu papel. Sem esse significante basilar, que inscreve a falta no sujeito, não se estabelece um ponto de basta nas formações significantes, o que é capaz de gerar verdadeiras torções do discurso.

2 “condensación en una de varias ideas, a veces mutuamente contradictorias”

As “anomalias” da fala psicótica recebem vários termos descritivos da nosologia psiquiátrica, como a “ecolalia”, que se trata da repetição, em reflexo, de palavras ouvidas; o “descarrilamento” ou “associações frouxas”, que expressam a desarticulação do processo associativo: “Um de seus aspectos mostra-se na cisão e desconexão de associações que Bleuler considerava o sintoma fundamental da esquizofrenia [...]”³ (MAYER-GROSS, 1958, p. 355, tradução da autora). No discurso psicótico, associações por contiguidade, calcadas na materialidade do signo, sobrepõem-se frequentemente a mecanismos referenciais: “O pensamento do doente se rege por alterações, analogias, associações sonoras, associações com incidentes do ambiente, significações simbólicas [...]”⁴ (MAYER-GROSS, 1958, p. 355, tradução da autora). O senso comum trata essa forma discursiva como destituída de sentido e sem relação com a realidade. Entretanto, a literatura jamais prescindiu da loucura, como bem o evidenciam as fartas produções *nonsense* e do fantástico, além do romance inaugural de Cervantes, *Dom Quixote*. E o contemporâneo parece dialogar de modo profícuo com a estrutura da linguagem psicótica, fonte inesgotável de estudos psicanalíticos.

A relação entre as descrições nosológicas da psiquiatria e o discurso psicanalítico nem sempre é evidente, mas as chamadas “anomalias” psiquiátricas encontram respaldo na descrição lacaniana do fenômeno psicótico, embora a psicanálise se recuse a tratar a psicose sob o viés patológico. Os fenômenos psicóticos são antes apreendidos sob a perspectiva da linguagem: “O que se impõe ao sujeito é a parte gramática da frase, aquela que só existe por seu caráter significante e por sua articulação. É aquela que se torna um fenômeno imposto no mundo exterior” (LACAN, 1988, p. 257). O mundo exterior do sujeito é a própria linguagem e, nesse sentido, a psicose é, parafraseando Nietzsche, “demasiadamente humana”, pois evidencia a idiosincrasia dos seres de linguagem por excelência que somos. Para o pensamento lacaniano, as alucinações são fenômenos verbais e não sensoriais: “Trata-se, pois, da alucinação do verbo e não de um distúrbio ligado aos órgãos do sentido como sua classificação em alucinações auditivas, visuais, tácteis, etc. sugere”(QUINET, 1986, p. 24). Os aparentes distúrbios são transferidos da esfera biológica e apreendidos como verbais: a aparente incoerência do discurso psicótico não o coloca em um lugar à parte da linguagem humana:

3 “Uno de sus aspectos se muestra en la escisión y desconexión de asociaciones que Bleuler consideraba el síntoma fundamental de la esquizofrenia.”

4 “El pensamiento del enfermo se rige por alteraciones, analogías, asociaciones sonoras, asociaciones com accidentes del ambiente, significaciones simbólicas.”

Podemos depreender que esses fenômenos (alucinações na psicose) têm uma estrutura que é a própria estrutura da linguagem. O Outro no neurótico é “mudo”, em seu discurso o inconsciente não atravessa o muro da linguagem a não ser pelas formações do inconsciente. Na psicose o Outro fala, o Outro aparece às claras provocando no sujeito todo tipo de reação: terror, pânico, exaltação. Isso faz com que o psicótico, diferente do neurótico, que habita a linguagem seja habitado pela linguagem, possuído pela linguagem. Segundo Freud “os psicóticos têm a particularidade de trair aquilo que os neuróticos conservam em segredo”. Isto quer dizer que o inconsciente como discurso do Outro põe-se a nu, em estado bruto, com suas leis estruturadas como as da linguagem. Como diz Lacan, podemos reconhecer na psicose o símbolo do inconsciente como formas petrificadas (QUINET, 1986, p. 25-26).

A psicose denuncia o próprio caráter polifônico constitutivo do discurso, ao expor o atavismo do Outro na estruturação da linguagem. Pela ausência do significante Nome-do-pai, o psicótico é habitado e invadido pelo Outro, do qual ouve vozes, sem mediações ou separação entre dentro e fora. A relação com os significantes, de modo geral, também opera pela perda da referencialidade ou “fora” do signo linguístico. Assim, a parte semântica acaba preterida pela estrutura gramatical, o que dificulta o compartilhamento de experiências ancoradas em um acordo coletivo sobre o significado. Mas essa perda do referente expõe, ao mesmo tempo, a própria arbitrariedade do signo linguístico, no qual a ligação entre significante e significado não se dá por nenhuma necessidade ontológica intrínseca, mas por convenção: é o corte de um elo que, por natureza, não é imanente ou inerente à linguagem.

A METAFICÇÃO NO ROMANCE DE HILST

Uma das questões que emergem da leitura do romance *A obscena Senhora D* é a dificuldade de traduzi-lo ou compartilhá-lo enquanto narrativa, ao menos nos moldes tradicionais. Não é possível descrevê-lo de forma linear, encadear eventos cronologicamente ou evocar grandes acontecimentos do enredo. Nesse sentido, Hillé é uma antinarradora:

Chamo de antinarrador aqui o tipo de narrador de Hilda Hilst que manifestamente se recusa a narrar ou a contar uma história. A sua meta de narração, portanto, está bem longe da ideia de um romance realista, cujas ações são conduzidas articuladamente ao longo de uma linha

do tempo, ainda que ela possa ser composta e decomposta de várias maneiras: começando do meio, indo de trás para diante, incorporando flashbacks e antecipações etc. (PÉCORA, 2018, p. 410).

Historicamente, a crise das narrativas de forma mais geral não se inicia propriamente com a decadência da literatura realista. Walter Benjamin (1994) remete o início do declínio da possibilidade de narrar à era moderna. Segundo o autor, as grandes narrativas foram paulatinamente perdendo espaço na modernidade com o advento da sociedade da informação e a ascensão do espírito burguês, cujo coevo literário é o romance. As transformações vivenciadas a partir de então comprometeram a faculdade de intercâmbio de experiências, que é uma das prerrogativas do processo de narrar. O primeiro grande romance, *Dom Quixote*, ilustraria esse processo à medida que o personagem central, antes de veicular lições de sabedoria ou conselhos, é uma figura desatinada. É interessante notar que a crise da narrativa aproxima-se da criação dessa emblemática personagem acometida de loucura, cuja possibilidade de compartilhar experiências estava comprometida. O hiato na capacidade de contar histórias nos moldes tradicionais parece dar início, portanto, a uma reconfiguração no processo discursivo literário.

A ênfase no trabalho com a linguagem é um dos aspectos fulcrais da metaficção, procedimento em grande evidência na contemporaneidade. Trata-se de um método literário antigo, já utilizado no romance de Cervantes, mas que adquiriu relevância sem precedentes no universo literário atual. Segundo Hutcheon, a metaficção pode ser explícita, quando o autor menciona de forma evidente o processo de construção do texto, expondo-o como ficção e discurso, ou implícita, quando a linguagem reflete sobre si mesma como matéria-prima:

Textos explicitamente narcisistas revelam sua autoconsciência em tematizações explícitas ou alegorizações de sua diegese ou identidade linguística como texto. Na forma encoberta, esse processo é internalizado, atualizado, como um texto que é auto-reflexivo mas não necessariamente auto-consciente⁵ (HUTCHEON, 1980, p. 20, tradução da autora).

A obscena Senhora D apresenta alto grau de reflexão linguística sem que isso se torne tematizado ou consciente, o que aproxima o romance da metaficção implícita. O trabalho metaficcional, como regra geral, procura a ruptura com a mimese realista e opera pela mimese

5 “Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious.”

do discurso, do qual decifra os meandros. É possível relacionar o procedimento de construção textual do romance de Hilst com as idiossincrasias de encadeamento do discurso psicótico: o primeiro aporte nesse sentido é a repetição exaustiva da palavra DERRELIÇÃO por Hillé, em eco à fala do personagem Ehud, reiteração que tenta traduzir uma experiência sem nome, que “buscava nomes”. A palavra DERRELIÇÃO, sob essa perspectiva, antecede o significado, procura apreender o inefável e o inominável do signo e, ao não encontrar eco na realidade externa, desdobra-se em uma infinidade de significantes. É como se o mundo fosse um grande vácuo que a palavra, sempre insuficiente, procura apreender.

Também é significativa a “arca” de palavras que Hillé oferece ao pai agonizante: “porque guardei palavras numa grande arca e as levarei comigo, não disseram isso em algum lugar? então guarda para tua arca: lúrido, undívago, intáctil” (HILST, 2001, p. 81). É uma provável referência à arca de Noé, que carregava os seres fundadores do novo mundo, como se as palavras da arca da narradora fossem capazes de inaugurar uma nova realidade, a do trânsito pós-morte. E esse novo mundo assemelha-se àquele que o romance é capaz de oferecer, pela via da linguagem.

As palavras são capazes de inaugurar um novo ponto de vista sobre o real, uma vez que não estão restritas ao significado estabelecido por acordo social; dicionarizado. Esse é o trabalho do discurso literário, ao transfigurar referentes engessados: [...] “o texto tem o caráter de acontecimento, pois na seleção a referência da realidade se rompe, e na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p. 12). Tal prerrogativa se estende a construções aparentemente sem sentido como os neologismos que, no texto de Hilst, brotam em fluxo contínuo, seja com a criação de novas palavras, seja com seu emprego inusitado: “rocio, júbilo, hemosura, remolino, sconvolgente, Hillé sconbussolata, Hillé perduta” (HILST, 2001, p. 55). Hillé, a Senhora D, insere-se em um fluxo contínuo de significação, em uma diáspora de significantes que tende ao infinito.

Também se nota no romance de Hilda Hilst o emprego de condensações como “porco-mundo” e “Porco-Menino”. No último caso, em maiúsculas, para inserir um nome próprio no cerne de dois nomes comuns. Significados distantes na linguagem corriqueira fundem-se para abarcar a síntese nomeadora de um mundo em processo de transfiguração. Os nomes Senhora D e P aglutinam, em um único fonema, as mulheres inapreensíveis, em desdobramento, o que remete ao dito laciano de que “a mulher não existe”. Ao mesmo tempo, os fonemas em substituição ao nome próprio denotam a própria crise da representação: “Hillé é a personificação dessa crise da representação. Na medida em que ela deixa o nome próprio, que

designa identidades exclusivas, para assumir um nome comum, para apontar para a falência da linguagem como representante das coisas que designa” (RODRIGUES, 2007, p. 15).

A condensação no romance *A obscena Senhora D* opera também no âmbito geral do texto, pois muitas ideias são expressas com poucas palavras, pregnantes de sentido concentrado. É um romance curto, difícil inclusive de ser situado no gênero simplesmente pelo critério de extensão narrativa; trata-se antes uma “prosa anárquica”, segundo Pécora (2018, p. 412):

[...] a prosa de ficção de Hilda Hilst compõe-se de narrativas de forma livre, que dificilmente chegam a constituir-se como romance ou mesmo como conto, pois esses são gêneros literários constituídos na chave da profundidade psicológica, tensão narrativa, desenvolvimento unitário e progressivo de ações complexas.

No encadeamento discursivo, o texto de Hilst praticamente não lança mão de recursos de referência que retomem o que foi dito ou introduzam uma nova fala. Os personagens aparecem como OUTROS que invadem o espaço literário sem serem anunciados: “[...] falas alternadas de diferentes personagens irrompem, proliferam e disputam lugares incertos ou instáveis na cadeia discursiva dramática ou dramatizada” (PÉCORA, 2018, p. 410). As ideias e pensamentos aparecem num fluxo tão intenso que parecem em ebulição incontrolável, o que traria, segundo Pécora, uma atualização do “fluxo de consciência” vigente na tradição literária modernista.

OS OUTROS DA SENHORA D

A forma como a fala de Ehud habita a narrativa de Hillé relaciona-se à incidência da alteridade na constituição subjetiva. O Outro que a habita atua na construção da linguagem; um Outro-Ehud que invade, sem mediações, o discurso da Senhora D, de forma maciça e sem fronteiras. Os Outros, sejam os vizinhos, pai, ou Senhoras, não são introduzidos ou marcados nas falas da narradora, mas habitam atavicamente sua subjetividade; estão sempre presentes, à mão. Essas múltiplas vozes constroem a polifonia do texto, pela via de uma alteridade incógnita e imperativa, capaz de pôr a nu o sujeito: “porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardieiro dela que mostra as vergonhas” (HISLT, 2001, p. 28). Um Outro hostil, que pode se converter em amorosidade extrema, em desejo de fusão, chegando ao paroxismo na figura de Deus: “Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres,

engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (HILST, 2001, p. 19).

O Deus de Hillé remete, por analogia, ao Deus do delirante Schreber, caso clínico emblemático de psicose paranoide estudado por Sigmundo Freud. Schreber, no ápice de seu delírio religioso, tornou-se “a mulher de Deus”, fecundada por “raios divinos”. Seu corpo, invadido pelo Outro divino, atravessado pela carne de Deus, traduziu o próprio signo religioso da comunhão eucarística, retomada pela Hillé que “engole Deus” em rito quase antropofágico. A Senhora D evoca a escatologia – significante que se refere tanto ao fim do mundo teológico quanto aos processos intestinais – e introduz em sua fala a figura do Deus que ela deseja “engolir”:

É horrível comer, não? Tudo vai descendo pelo tubo, depois vira massa, depois vira bosta. Fecha os olhos e tenta pensar no teu corpo lá dentro. Sangue, mexeção. Pega o microscópio. Ah, eu não. Que coisa a gente, a carne, unha e cabelo, que cores aqui por dentro, violeta vermelho. Te olha. Onde você está agora? Tô olhando a barriga. É horrível EHUD. E você? Tô olhando o pulmão. Estufa e espreme. Tudo entra dentro de mim, tudo sai. Não tem nada que só entra? Não. E Deus? Deus entra e sai, EHUD? Isso não sei. (HILST, 2001, p. 42)

Na tradição cristã, a evacuação foi apartada da figura de Deus e associada à profanação do corpo divino. Agamben (2014, p. 145) descreve a configuração religiosa do corpo glorioso, que não poderia ser maculado pelos dejetos:

Uma tradição que remonta a Basílio e à patrística oriental afirma que os alimentos ingeridos por Jesus – tanto em vida como após a ressurreição – eram total e integralmente assimilados a ponto de não necessitar da eliminação dos resíduos. Segundo outra opinião, tanto no corpo glorioso de Cristo como no corpo dos bem-aventurados, o alimento se transforma imediatamente, após uma espécie de evaporação milagrosa, em uma natureza espiritual.

Mas Hillé quer um Deus carnal, humano, que pode ser engolido, digerido, nesse processo antropofágico/teofágico de construção do humano-divino. Ela deseja imprimir humanidade na figura divina e quer, ao mesmo tempo, ser sacralizada; santificada: “queria o fio lá de cima, o tenso que o OUTRO segura, o OUTRO, entendes? que OUTRO mamma mia? DEUS DEUS, então tu ainda não compreendes?” (HILST, 2001, p. 53).

O Outro divino parece a salvo da DERRELIÇÃO, por representar um OUTRO em estado pleno, capaz de atravessar eternamente os discursos, sem o basta simbólico do Nome-do-pai, visto que Deus é o próprio Pai primordial que mostra a falta no humano. A voz humana o retoma infinitamente, em um fluxo de consciência ininterrupto, que permeia todas as civilizações. Nenhum Outro é mais recorrente na história da humanidade que Deus, que se perpetua no discurso ao longo de milênios: “desesperada Ehad, porque todas as perdas estão aqui na Terra, e o Outro está a salvo, nas lonjuras, em *el cielo*, a salvo de todas as perdas e tiranias, e como é essa coisa de nos deixar a nós dentro da miséria?” (HILST, 2001, p. 75).

O Outro divino está a salvo da morte, do apagamento, da DERRELIÇÃO. Essa alteridade atávica não padece do desamparo, da prerrogativa de morrer, da insuficiência e da incompletude inerentes ao humano. Mas a impossibilidade de morrer devido à eternização no discurso também traz um fardo; uma maldição. Nesse sentido, Deus inveja os humanos, e Hillé, ao aproximá-lo de seu corpo, reivindica-o como um ser também marcado pela falta: “Me vem também, Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR” (HILST, 2001, p. 88).

O desejo de Hillé é por um Deus humanizado que possa escutá-la e senti-la; que possa ser um grande ouvido e não apenas o grande Outro ou voz primordial que atravessa o mundo, corpo e vísceras. Essa característica da prosa hilstiana é uma das marcas do sagrado e do profano na autora:

A prosa e poesia hilstianas, obscenas ou sublimes, marcadas pela interpelação, pela confissão, por falsas confidências, pela narrativa, pelo teatro e por voos líricos, resultam sempre em uma postura iniciática cujo mestre não conhece senão a experiência do corpo, ou do significante que o representa. Seu saber é a construção de ausências, ilusões, brechas e interrupções no trabalho com o negativo: aquilo que não para de não se escrever. Jamais se acaba realmente com Hilda Hilst. (RIAUDEL, 2015, p. 152)

O sagrado e o profano contaminam-se na construção da narradora Hillé, que se relaciona com um Deus ausente e que também se impõe como presença maciça. Em uma figuração mais tirânica, Deus tem a natureza de um Outro-máximo-invasor, pois nenhuma voz é capaz de barrar a voz divina-onipresente. Ao querer a compreensão divina, Hillé deseja os ouvidos de Deus: “Hoje convivo com Derrelição, com a senhora D, seu grandiloquente lá de dentro, seu

sempre ficar à frente de um Outro que não a escuta, posta-se diante Dele de todos os modos, velha idiota” (HILST, 2001, p. 76).

Os discursos de todos impõem-se a Hillé, mas ninguém a escuta genuinamente. Todos são deidades que a atravessam sem compreendê-la. O próprio Ehud é uma deidade, um Outro cuja voz se impõe inclusive após a morte: “Casa da Porca, assim chamam agora a minha casa, fiquei mulher desse Porco-Menino Construtor do Mundo” (HILST, 2001, p. 20).

Entretanto, a Senhora D, fadada ao destino humano da morte, ironicamente está condenada à eternidade como narradora, à voz que nunca cessa. E, para sobreviver, ela necessita de um outro ouvido primordial, o do leitor. A eternização como narradora é o ponto que aglutina o Senhor Deus onipresente com a Senhora D, a Obscena Senhora Deusa. Comunhão entre sagrado e profano, divino e OBSCENA. Mais um desdobramento possível do D, de DERRELIÇÃO; de DEUSA. E do que se trata o nome D? De um escape à nomeação ou de um nome capaz de abarcar uma totalidade em eterno desdobramento? Novamente, a voz de Hillé: “Meu nome é Nada, faço caras torcidas, as mãos viradas, vou me arrastando, capengo, só eu e o Nada do meu nome, minhas mesquinhas, meu ser imundo, um Nada igual ao Teu” (HILST, 2001, p. 47).

O nome não tem vínculo necessário com a realidade externa e não se restringe à representação das coisas: ele é NADA e pode tornar-se ininterruptamente outras coisas, como o próprio processo transformador da linguagem humana. A Senhora D pode ser A OBSCENA, a Senhora Deusa, a DERRELIÇÃO, que é a aniquilação do próprio referente primordial, o corpo: “Cisão. Esfacelamento. Um oco ardente de luz, o nome das coisas, quem tem o nome das coisas?” (HILST, 2001, p. 58).

Na vertigem do esfacelamento, que pode desembocar no retorno ao inanimado, a Senhora D pode ser, simplesmente, D, um significante partido que evoca um corpo em desmoronamento: “E para Ehud, Hillé, foi apenas uma letra D, primeira letra de Derrelição” (HILST, 2001, p. 29). A Senhora que retorna à ausência, à falta da insígnia nomeadora: “eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu nada, eu Nome de Ninguém” (HILST, 2001, p. 17).

O apagamento nomeador abre, entretanto, lugar para o nascimento das palavras em irrupção iluminada; um nascimento que inaugura o mundo narrativo, capaz de atenuar a angústia abissal da morte: “porisso trabalho com as palavras, também para me exorcizar a mim, quebram-se os duros dos abismos, um nascível irrompe nessa molhadura de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de angústia” (HILST, 2001, p. 55).

Das menores estruturas gramaticais irrompe a possibilidade de um renascimento, de um novo modo de dizer, que promove o escapamento à derrelição. Segundo Todorov (2006, p. 127): “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte.” Na fragmentação do discurso contemporâneo, uma nova forma de contar histórias é requerida, que incide na própria estrutura da língua e da concepção de mundo.

REFERENCIAÇÃO E VEROSSIMILHANÇA

A elucidação realizada dos mecanismos discursivos operantes no romance de Hilda Hilst permite uma reflexão sobre a construção da verossimilhança no texto. Não se pode perceber praticamente nenhuma verossimilhança externa na narrativa – não há lugares, datas, nomes de ruas ou cidades, e a maioria dos personagens não têm nomes de fato ou qualquer referência identitária clara. A falta de verossimilhança externa aproximaria o texto, a princípio, do discurso paranoide; entretanto, é no interior da própria linguagem que a maior transfiguração é realizada. Percebemos que não são estabelecidos mecanismos de referenciação claros na tessitura do próprio discurso: os outros aparecem e são aglutinados à fala de Hillé sem marcas dessa introdução; as retomadas anafóricas e outros mecanismos do gênero praticamente não são utilizados. Retomando Todorov (1980, p. 81): “Um discurso sem referência, que não permite a construção de representações, é um discurso que não encontra sua justificação fora de si mesmo, um discurso que é apenas discurso.” A voz de Hillé não tem a finalidade comunicativa da linguagem; trata-se do texto que tem a si mesmo como propósito, uma das marcas da contemporaneidade.

Em um mundo saturado da comunicação, marcado pelo esgotamento da narrativa, parece premente no texto de Hilst um refúgio na própria linguagem. Hillé está encerrada na impossibilidade de se comunicar: Deus não a ouve, Ehud está morto, mas o literário ressurgue sob uma forma que diz muito sobre sua estrutura significante. Literário que requer o leitor para se presentificar, assim como Deus requer a devoção humana para se manifestar, embora ambos possam não responder quando invocados: “O fato de o interpelado permanecer mudo e de essa interlocução ser vã, ou, em todo caso, assimétrica, não exclui a existência ou a inexistência da segunda pessoa, fazendo-nos lembrar dos arranjos místicos onde Tudo e Nada são reversíveis e, portanto, equivalentes.”(RIAUDEL, 2015, p. 140)

A alteridade constitutiva do eu e do discurso da narradora, nas figuras dos outros, de Deus e do leitor, escapam aos esforços de apreensão; são o fora que foge à nomeação e à referência, porque são incógnitos e imprevisíveis.

Na dialética de relação com os outros inomináveis, o romance opera verdadeira transfiguração no discurso, aproximando-o da estrutura psicótica. Não há verossimilhança externa e mesmo a interna é atacada pela fragmentação e aparente desordem. Entretanto, é possível apreendê-lo, em algum sentido, como verossímil, porque a psicose é portadora de uma verdade sobre a natureza humana, a do Ser habitado pelo Outro e pela linguagem, em um processo ininterrupto de significação. A fratura na linguagem do texto é que o torna verdadeiro, crível e plausível para o leitor, mas sob a perspectiva da própria condição humana, falha e incompleta.

Tendo em vista a verdadeira torção na linguagem operada por Hilda Hilst, podemos percebê-la, retomando Deleuze e Guattari (2003), como uma estrangeira na própria língua, ao mostrar as fissuras do discurso produzido no entre-lugar do delírio e da criação poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crise da possibilidade de narrar e de compartilhar experiências no contemporâneo ocorre pela via do excesso, do arrebatamento por informações. Com o surgimento das redes sociais, os indivíduos passaram a ser atravessados por um assomamento de dados imagéticos, linguísticos e sensoriais sem precedentes na história da humanidade. O estilo condensado das redes passou a requerer novas formas de produção textual, pois é necessária a capacidade de síntese para ser lido. A possibilidade de se perder e de não ser percebido na avalanche de informações que se impõe é grande.

Embora anteceda a emergência das redes sociais, Hilda Hilst já intuía, com sua linguagem subversiva, traços marcantes do contemporâneo, o descer ao caco, ao fragmento do discurso. José Saramago expressou intenso pessimismo com a restrição de caracteres para a escrita em uma famosa rede social: “De degrau em degrau vamos descendo até o grunhido.” É possível compartilhar da perspectiva catastrófica saramaguiana sobre o contemporâneo, mas as novidades que assomam também abrem espaço para a compreensão de outras formas de relações com a linguagem, não tão apocalípticas. Se a crise atual incide não só na possibilidade de narrar mas

no próprio arcabouço da linguagem, é preciso refletir sobre que forma discursiva pode estar em construção.

A literatura é capaz de vislumbrar na crise da representação a possibilidade de descer ao cerne da linguagem, desmembrando seus elementos constitutivos, desconstruindo a referência à realidade, criando, por essas vias, outras formas de relação com o mundo. A psicose, historicamente marginalizada, é capaz de revelar uma estrutura discursiva muito próxima da que se configura no contemporâneo, desvelando as bases linguísticas da criação poética.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORBA, Patrícia Laubino. Um outro olhar sobre os mecanismos de referência no discurso do esquizofrênico. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Preconceito lingüístico e cânone literário*, no 36, p. 165-176, 1. sem. 2008. p. 165-176

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Kafka para uma literatura menor*. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

FREUD, Sigmund. *O Caso Schreber: Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranoia (Dementia Paranoides)*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HILST, Hilda. *A obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

HOLE. *Celebrity Skin*. New York: Geffen Records, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press: Ontario, Canada, 1980.

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

LACAN, Jacques. *O seminário: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

MAYER-GROSS. Esquizofrenia. In: MAYER-GROSS. *Psiquiatria clinica*. Buenos Aires: Paidós, 1958.

PÉCORA, Alcir. Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst. In: Hilst, Hilda. *Da prosa/Hilda Hilst*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

QUINET, Antonio. *Clínica da psicose*. São Paulo: Fator, 1986.

RIAUDEL, Michel. Falando com Deus... In: REGUERA, NMA., and BUSATO, S., orgs. *Em torno de Hilda Hilst* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 139-153.

RODRIGUES, Tatiana Franca. *A impossível linguagem: uma leitura sobre as vozes dissidentes na leitura de Hilda Hilst*. 2007. Dissertação. Mestrado em Letras. 89f. Faculdade de Letras UFJF, Juiz de Fora, 2007.

SARAMAGO, José. *José Saramago fala sobre Twitter, Lula e seu novo livro*. Entrevista concedida a André Miranda. O Globo, 2009. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/jose-saramago-fala-sobre-twitter-lula-seu-novo-livro-208101.html>. Acesso em 07/11/2020.

TODOROV, Tzvetan. O discurso psicótico. In: TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. Os Homens-Narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ADAPTAÇÃO SOB INFLUÊNCIA DOS MODOS DE PRODUÇÃO

As heterogêneas recriações de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no cinema

Sayara Saraiva Pires¹

José Wanderson Lima Torres²

RESUMO

Em busca de compreender nuances do processo de adaptação, dentro do âmbito da literatura comparada, procuramos apresentar neste trabalho um olhar quanto a influência dos modos de produção na adaptação de uma obra literária em uma obra fílmica. Nosso objetivo é mostrar como o contexto-histórico de produção e a busca do alvo de recepção direcionam o desenvolvimento e construção final de cada obra. Dessa forma, uma obra literária pode dar base para distintas adaptações que se distanciam em estética estrutural e discursiva, apesar de ter uma mesma narrativa inspiratória. Para tanto, fomentamos um diálogo comparativo entre as duas obras fílmicas homônimas adaptadas do conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, a primeira dirigida por Roberto Santos (1965) e a segunda dirigida por Vinícius Coimbra (2015), analisando as suas divergências de forma a não tencionar julgamentos de qualidade, mas apontar os elementos ideológicos que designaram a sua construção, seguindo o embasamento teórico de estudos de Thaís Flores Diniz (1998/2005), Linda Hutcheon (2013), Marcelo Ikeda (2012/2019), Marcel Martin (2013), Robert Stam (2006/2008), Ismail Xavier (2001), entre outros.

Palavras-chave: Adaptação. Cinema e Literatura. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Roberto Santos. Vinícius Coimbra.

ABSTRACT

In search of understanding nuances of the adaptation process, within the scope of comparative literature, we shall present in this paper an overview concerning the influence of modes of production in the adaptation from literature to film. We aim to show how the historical context of production and the search for the target audience direct the development and final construction of each work. Thus, a literary work can be basis for different adaptations that vary themselves in structural and discursive aesthetics, despite having the same inspirational narrative. Therefore, we instigate a comparative dialogue between the two homonymous films adapted from the short story *A hora e a vez de Augusto Matraga*, by Guimarães Rosa, the first one directed by Roberto Santos (1965) and the second one directed by Vinícius Coimbra (2015), analyzing their differences in order to point out the ideological elements that designated their constructions instead of producing value judgement, following the theoretical framework based on studies by Thaís Flores Diniz (1998/2005), Linda Hutcheon (2013), Marcelo Ikeda (2012/2019), Marcel Martin (2013), Robert Stam (2006/2008), Ismail Xavier (2001), among others.

Keywords: Adaptation. Cinema and Literature. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Roberto Santos. Vinícius Coimbra.

¹ Mestra em Letras, pela Universidade Estadual do Piauí.

² Doutor em Letras, professor da graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí e professor do Núcleo de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nesta pesquisa, buscamos contribuir para uma reflexão acerca de questões que circundam a adaptação cinematográfica, especialmente no que consta à transposição de uma obra literária para uma obra fílmica. Dialogando com a teoria da adaptação, propomos mostrar que os modos de produção são influentes e influenciados por elementos intrínsecos e extrínsecos às obras – temporalidade, movimento cinematográfico, contexto histórico, comercialização, entre outros subsídios que englobam essa construção. Com isso, uma obra literária pode ser adaptada múltiplas vezes e gerar conteúdos diversificados.

Partimos da concepção de que, após a evolução dos estudos da área, não cabe mais nas críticas e análises um comparativismo ingênuo entre a fonte e a obra derivada, em que a adaptação representasse apenas uma derivação com a presença de perdas e ganhos do texto-base. A procura de fidelidade, nesse contexto, pressupunha uma mera simplificação das questões trazidas pelo texto literário. A falha dessa prática é justificada pelo uso de uma fonte como material inspiratório, que não significa uma repetição de conteúdo. Este é formulado por uma reinterpretação do seu novo criador. Assim, cada narrativa é legitimada, apesar de ter como eixo central o mesmo enredo. Desse modo, salienta-se que “entre o livro e o filme não existe propriamente uma função, mas meramente uma relação. Ou seja, mais que dizer que o filme é “em função” do livro, cabe dizer que entre ambos existem uma certa relação, definida por seus próprios termos”. (IKEDA, 2012, p. 4). Assim, a adaptação deve ser vista como obra relativa à original, e não submissa a esta.

O processo de adaptação fílmica não está limitado à transposição visível de um texto de um formato para outro. Esta é incapaz de comportar todos os fenômenos psicológicos, socioculturais e intersemióticos que envolvem a dimensão dos caminhos percorridos para a criação de uma obra adaptada. É notável que algumas obras se aproximam mais do texto-base que outras, isto se dá pelas seleções optadas pelo idealizador da nova obra, que pode manter os signos semiótico-discursivos ou emancipar-se deles, ainda que não por completo. Olhando por esse prisma óptico, muitas adaptações fílmicas realizadas a partir de uma mesma obra são precisamente distintas, sem que nenhuma deixe de representar uma conversão real da literária, de acordo com sua própria interpretação. Isto acontece, porque

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal

como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Dessa forma, temos questões estruturais como também pessoais (do autor) envolvidas para a constituição da adaptação. Pois, a literatura permite a liberdade interpretativa do leitor diante do que se lê. E o cineasta de uma adaptação é, antes de tudo, um leitor fazendo uso de sua visão para com o texto lido. Desse modo, uma obra pode dar vazão a várias possibilidades de releituras. Isto justifica filmes com perceptivas diferentes tendo como base a mesma obra literária. Sobre isso, Robert Stam considera que

[...] assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (2006, p.27).

Então, ao buscarmos o conceito de adaptação cinematográfica, veremos que não se condiz a uma obra fidelíssima à obra original, mas é criada através de um processo dialógico, no qual busca conversar com termos e ideias explanadas em um texto já existente, trazendo, sobretudo, uma releitura que acione os preceitos da época de criação e fins desejados para uma nova discussão. Com isso, é dispensável o termo fidelidade. O que cabe nessa categoria é uma imanente intertextualidade. A relação de textos no processo intertextual é importante não só no que consta a estruturação, mas também a fundamentação de sentidos.

Em todo caso, segundo Linda Hutcheon (2013), o processo de adaptação deve ser analisado por três perspectivas: como um produto formal; como um processo de criação; e em seu processo de recepção. Analisar a adaptação como um produto formal é considerar que ao compararmos uma adaptação com o produto original é preciso nos utilizarmos da meta-arte – a arte por si mesma (STAM, 2006). A obra cinematográfica deve ser vista considerando suas características essenciais. Da mesma forma, a obra literária possui as suas. Assim, há a percepção do nível narrativo distinguido em ambas. Com isso, não devemos coloca-las em paralelo com a mesma visão. Deve-se, pois, analisá-las separadamente.

O seu processo de criação “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29); enquanto alguns cineastas utilizam a adaptação para mostrar a sua interpretação da obra lida sob uma esfera diferente, outros utilizam como uma ferramenta de preservação de obras clássicas ou relatos valiosos que precisam ter uma inovação criativa para que desenvolvam interesse da nova geração, baseado no que se consome da época, para que discursos importantes não se percam.

Visto a partir dessa perspectiva, segue o seu processo de recepção. O engajamento da adaptação é conduzido pela obra adaptada, na qual é buscada uma espécie de repetição da história, mas com significativa variação. Em sua maioria, os espectadores não buscam uma nova obra que se distancie completamente da obra original. Contudo, não esperam uma repetição descarada. O desafio do cineasta, então, é manter-se em equilíbrio, para que não ultrapasse os limites impostos pelo público. Pois, em geral, são estes que impulsionarão ou não a sua obra. Para isso, a construção do filme já é pensada em paralelo com a concepção de público-alvo. Nesse sentido, faz-se um jogo de oferta e procura.

Nessa perspectiva, a partir da junção desses preceitos, a inovação pode preencher as lacunas da obra adaptada, deixadas em aberto e que só podem ser completadas com a adequação de novos discursos do seu momento de construção. Isso porque “a tradução [adaptação] nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também cultural” (DINIZ, 1998, p. 324), ocorre uma adequação de estruturação, tecnologias, acontecimentos histórico-culturais que emergem na condição de desenvolvimento do momento desta construção. Assim, são administradas escolhas ideológicas que o cineasta queira transmitir, ou trazer para discussão, enquanto desencadeia a narrativa.

Diante disso, procuramos apresentar nesse trabalho um olhar quanto à influência dos modos de produção na adaptação de uma obra literária em uma obra fílmica, concentrando-se em como o contexto-histórico de produção e a busca do alvo de recepção de ambas direcionam o desenvolvimento e construção final de cada obra. Dessa forma, uma obra literária pode dar base para distintas adaptações, que se distanciam em estética estrutural e discursiva, apesar de ter uma mesma narrativa inspiratória.

Para tanto, construímos um diálogo comparativo entre duas obras fílmicas homônimas adaptadas do, também homônimo, conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. No entanto, não realizaremos uma comparação entre os filmes e o conto. Mas, propomos uma

análise dos filmes entre si, a fim de perceber como os modos de produção de cada um pode ter influenciado no resultado final das adaptações.

A HORA E AVEZ DE AUGUSTO MATRAGA (1965), DE ROBERTO SANTOS

A primeira adaptação do conto rosiano foi realizada por Roberto Santos (1928-1987), em 1965. O cineasta iniciou sua carreira no cinema como assistente de direção ao lado de Nelson Pereira dos Santos no filme *Rio, 40 graus*, em 1955. Seu primeiro longa-metragem foi *O grande momento* (1957); daí em diante concretizou o trabalho de 11 longas, 18 curtas, além de documentários e programas de televisão.

Seu trabalho caracteriza-se por expressar fortes críticas aos problemas sociais, pelos quais busca uma discussão sobre a realidade econômica, social e cultural do país. Suas produções são armas contra o governo, pois vão de encontro com as ideias de manipulação das minorias propagadas pelas classes dominantes. Com isso, utiliza discursos de resistência e luta por os direitos dos mais necessitados. Mantinha, assim, a esperança de acontecer uma mudança significativa no desenvolvimento industrial do cinema nacional. Esses atributos marcaram não apenas o cineasta, mas todo o grupo da sua geração que formaram o Cinema Novo.

O projeto desenvolvido durante o Cinema Novo equalizou o que já vinha sendo feito na literatura: uma narrativa do povo para o povo. Sua relação foi estabelecida pelo “interesse sobre uma mesma temática, o Brasil rural e pobre, as preocupações ideológicas, a denúncia da injustiça social” (DEBS, 2010, p. 25). Esses pontos de convergência entre a literatura e o cinema dos anos de 1960 mostraram um impulso nas interpretações dos conflitos do país como formação social. O crescimento dessa política dentro da arte cinematográfica buscava findar “o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social” (XAVIER, 2001, p. 65). Dessa forma, engajava debates temáticos ligados à questão da identidade e formação social dentro da realidade em que o país se encontrava. Transformando, assim, o cinema em uma arte que superava o ato de entreter. Utilizando sua capacidade atrativa e velocidade midiática como um veículo de discussão das problematizações sociais. Aprofundando o estímulo de conhecimento e dando impulso ao senso crítico da população.

Fugindo da constante comercial crescente no cinema nacional na qual ganhavam espaço, à medida que a indústria cinematográfica crescia no país, os filmes com enredos simples e superficiais que geram de imediato um entretenimento frívolo e que pouco cooperam para o desenvolvimento intelectual do espectador, Roberto Santos inova e procura desenvolver narrativas fílmicas argutas, em que finca desordens internas em seus personagens para representar conflitos identitários encontrados na sociedade brasileira gerados, sobretudo, pelo ambiente em que vivem e pelas consequências das negligências aferidas a esse povo pelos governantes. É o que deparamos em Augusto Matraga, protagonista da obra de Guimarães, criteriosamente adaptado no filme de Santos.

A obra de Santos se torna singular, além das qualidades internas da obra, por ter alto engajamento mesmo dentro das condições de lançamento. Na década de 1960 o país adentrou em um período de caos político-ideológico, pelo qual gerou-se anos de desgaste social e decadência no sistema político brasileiro. Através de um golpe de estado, o congresso foi tomado por militares e durante mais de 20 anos (1964 a 1985) o Brasil ficou sob um regime militar. Nesse período, o país presenciou a ausência dos princípios básicos da democracia, por meio de censuras e perseguições políticas. Indubitavelmente, essa tomada trouxe consequências drásticas para a cultura artística, incluindo a cinematográfica.

O golpe militar de 1964 ocorreu em um momento em que o cinema brasileiro ascendia sua fase mais criativa e diversificada. Esse acontecimento abalou a produção desses filmes, visto que a maioria dos cineastas possuíam uma ideologia de esquerda. A censura tornou-se constante nesse meio, pois era um meio de sustentação do regime militar. Para tanto, os filmes com teor crítico eram proibidos, e a produção dessa categoria foi impedida de deslanchar.

O cinema veio, pois, mostrar que o patriotismo devia ser constituído pela representação não das elites, mas do povo. Para isso, era preciso concentrar e demonstrar a verdadeira figuração da população brasileira. A exemplo disso, destacou-se, então, o sertão – ambiente pelo qual era demonstrativo da maior parte do país em seu aspecto geográfico, bem como na caracterização da sociedade interiorana. O sertão representou a pobreza, a seca, a fome e a miséria encontrada. O sertanejo evidenciou um povo lutador, guerreiro e sagaz. Mas, sobretudo, homem e espaço conceberam o valor dos que não eram vistos. Os conflitos internos desse ambiente demonstraram a complexidade em sua simplicidade.

Nessa perspectiva, ao adaptar um conto tido como regionalista, Roberto Santos utiliza-se do sertão – espaço utilizado por Guimarães Rosa – para mostrar, através das imagens, a

ligação do homem com seu meio e a compilação alçada por essa relação. Diferentemente dos filmes clássicos do Cinema Novo, a adaptação de Santos não possuía um apelo político nacional transparente. Mas, trazia uma discussão sobre os conflitos internos do sujeito. O que de certa forma também era uma busca do movimento, já que os conflitos externos da sociedade também geram essa desordem interna. Assim, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) elevou o sertão, mais uma vez, como palco de reflexão sobre a realidade brasileira, despojando da sua imagem para buscar um maior realismo, mas adentrando também em uma questão universal dos problemas sociais.

Sob esses parâmetros, destacamos os elementos estruturais da obra fílmica: o espaço, o tempo e a estética (isto é, os elementos de composição narrativa da linguagem cinematográfica). As gravações foram realizadas no sertão de Minas Gerais, assim como é descrito o ambiente do conto. A escolha do diretor, sem dúvidas, não coincidiu apenas na ambientação descrita por Rosa, mas no desejo de retratar fielmente a eloquência que o ambiente propunha. De fato, o sertão “sempre foi visto como lugar contrário à civilização e a tudo que a ela alude: ordem, contenção, obediência a regras, formalidade” (LIMA, 2008, p. 24). Aqui, porém, seguindo os passos de Guimarães Rosa e suas influências de transição das fases literárias, Roberto Santos dinamiza o sertão mineiro,

Este não aparece aqui estereotipado; ao contrário, ele é retratado com respeito e admiração cuidadosos, o que fez com que a construção dos tipos, da paisagem, dos pormenores de hábitos domésticos e da indumentária não recaíssem numa representação de um interior pitoresco e forçosamente etnográfico (COIMBRA, 2010, p. 7).

Essa característica predominou nos filmes regionalistas – adaptados ou autorais – da época. A maioria retrava o sertão com fortes embates políticos e se centravam na pobreza, principalmente. Os personagens eram retratos do povo sofrido, que precisavam retirar-se de suas terras a procura de sobrevivência, ou agricultores que trabalhavam para os mais ricos e sofriam com a seca que aniquilava as plantações de alimentos. Em contraste a esse caráter, no filme de Roberto Santos “a pobreza é mostrada do ponto de vista da privação religiosa, do ascetismo cristão, e, portanto, não se configurava como problema social e político. [...] A violência se apresenta como uma reação à exploração” (LIMA, 2008, p. 26).

Logo na primeira tomada do filme é mostrado Augusto e a imensidão do sertão ao fundo. Nesta cena é posto em evidência que, desde o início, o ambiente também se compõe como personagem, na medida que a relação entre ambos desencadeia a constituição psicológica do protagonista. Nascido e crescido nos limites do sertão, Augusto aprendeu os costumes e tradições enraizadas nesse ambiente, nas quais são regidas pela religião que comanda as diretrizes benevolentes. E, por outro lado, a convivência genuína com a cultura abusiva do coronelismo, patriarcado e violência permeada há gerações.

A complexidade submergida nesse centro por meio da relação bem/mal em uma disputa constante de poder é antenada por Roberto Santos em elementos detalhistas que vão desde as paisagens da mata seca, casas humildes, vestimentas dilaceradas e vida cansada dos mais pobres às farturas, casas grandes, cavalos dos mais ricos. Assim, evidencia os costumes do lugar constituintes não apenas do povoado em si, mas de uma cultura que se abrange por toda imensidão sertaneja.

Comparado com o conto, o filme tem uma quebra cronológica dos acontecimentos, o que não influencia em uma mudança de perspectiva em seu desfecho final. Diferentemente do enredo literário, os primeiros minutos do filme se dedica na apresentação do aspecto fisionômico da personagem bem como o ambiente em que vive. Em seguida, acompanhamos a trajetória de Augusto de forma linear, sem interrupções de narrativas secundárias. Destaca-se a ausência de efeitos especiais, simultaneamente o narrador musical completa a montagem do roteiro.

Esteticamente, o filme de Roberto Santos contém um aspecto sombrio, instigado sobretudo na complexidade entre sujeito e espaço. Essa densidade foi conquistada por meio das escolhas estruturais escolhidas pelo diretor, pelas quais foi desenvolvida uma relação do texto escrito com a adaptação dentro das características desenvolvidas pelo movimento cinematográfico em que o cineasta fazia parte. Do mesmo modo, essa fase influenciou a densidade discursiva presente dentro da narrativa fílmica. Os elementos simbólicos usados pelo diretor impactam diretamente na construção ideológica abordada através da narrativa. São eles que dão suporte para a constituição da personagem em meio a seus conflitos internos. Assim como na narrativa literária, a personagem encontra sua redenção por meio de todo sofrimento da jornada. Porém, a mudança de enredo optada pelo cineasta configura-se como crítica à repressão do homem, que já enfrenta inflexibilidade de um destino agreste tomado pelo sertão, diante dos códigos religiosos que o infringe da sua própria identidade.

A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA (2015), DE VINÍCIUS COIMBRA

A segunda adaptação do conto de Guimarães Rosa, realizada por Vinicius Coimbra em 2015, contrasta com o filme de Roberto Santos. O filme mais recente dá preferência ao enfoque da jornada heroica da personagem e sua redenção final. Assim como no primeiro filme, as escolhas estruturais e ideológicas encontradas são fatores desenvolvidos sob influência da cultura vigente na época de produção, bem como na formação do cineasta.

Vinicius Coimbra (1971), nascido em Niterói – RJ, possui uma carreira significativa dentro do universo do audiovisual brasileiro. Realizou trabalhos como diretor de televisão, roteirista, diretor de arte e cineasta. Destacou-se pelas direções de quinze telenovelas da Rede Globo e três renomadas minisséries da mesma emissora de telecomunicação. Seu trabalho no Cinema é mais recente, dirigindo (até o momento) apenas dois longas-metragens: *A floresta que se move* (2015) e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2015), e participado como assistente de direção em *Central do Brasil* (1998). O cinema brasileiro dos anos 1990, do qual iniciou sua carreira, foi marcado por uma nova fase histórica do audiovisual do país. Após conturbações e declínios no setor de produção e renda, esse período é caracterizado pela chamada Retomada.

Especificamente de 1993 até meados de 2003, o cinema nacional principia um retorno às atividades de produção de filmes que até então estavam em baixa, devido a problemas financeiros e fechamento de produtoras e distribuidoras pelos governantes anteriores. Há, com isso, uma busca de engajamento dentro do cenário nacional e internacional, sobretudo desenvolver produções que marcassem a autenticidade do país. Neste ponto, encontramos uma semelhança e certa influência do Cinema Novo, pois ambos foram momentos de incentivo à cultura regional. Porém, a Retomada não conseguiu se firmar como um movimento, pois, apesar da tentativa, não se caracterizou “por perseguir uma meta específica, de viés político ou contestatório, como ocorreu nos anos 1960” (BARROS, 2014, p. 186). Contrariamente, a diversidade temática foi alavancada.

A multiplicidade de temas nas produções foi uma espécie de tentativa de chamar a atenção do público. A atração dos espectadores conduziu o aumento de incentivo ao audiovisual do país. Todavia, este pode ter sido o propulsor dos problemas de qualidade das produções – pelo menos em seu sentido crítico. Com os investimentos aumentando, as empresas pretendiam ganhar um retorno beneficiário do que financiavam, a partir disso a necessidade de ganhar público fez com que o apelo dos filmes ganhasse uma nova direção, voltando-se para divertir e não mais para conscientizar. Com isso,

Os filmes sobre o sertão nordestino também vão demonstrar a passagem de um processo mais artístico, para as produções industriais. [...] A utilização dessas linguagens vai causar efeitos. Entre eles, pode-se citar que, o uso da linguagem televisiva facilita o entendimento para um público que já está acostumado com a narrativa televisiva. Por outro lado, a prática de utilização de outras linguagens, vai reforçar a lógica do lucro: com uma linguagem mais conhecida, um público maior pode ser atingido (XAVIER, s/p, 2009).

Com essa transformação, uma nova roupagem é aderida às produções cinematográficas e um novo período é originado: a Pós-Retomada. Esta inicia-se em 2003 e caracteriza o cinema contemporâneo. Sem dúvidas, o cinema atual é constituído sob diversas influências dos diferentes momentos de construção histórica do audiovisual nacional. Nesse contínuo ciclo, “o trajeto do cinema brasileiro mostra sua transformação, sua pluralidade, seu diálogo com o movimento geral da sociedade” (XAVIER, 2001, p. 125). Com isso, as culturas e costumes atuais influenciam diretamente no comportamento de produção e distribuição de filmes.

A cultura do audiovisual na nossa sociedade é concentrada no aumento de quantidade e qualidade no acesso e produções de telenovelas, estas ganharam grandes tecnologias e visão internacional. A telenovela passou a fazer parte dos horários cotidianos da população. Isso acarretou a influência direta no cinema. Os cineastas começaram a fazer filmes com uma linguagem televisiva, a fim de levar ao público aquilo que ele já conhecia e, com isso, se tornar mais assistidos e rentáveis. Transformando-o, assim, em um cinema comercial, em sua maior parte.

Com essa percepção, temos a constatação que as indústrias cinemáticas “acreditam falar em nome do gosto do público em função de uma suposta lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado porque a oferta modela a procura a seu bel-prazer” (MARTIN, 2013, p. 15). Essa relação do espectador com o filme é formada sob uma fragmentação do que vinha se desenvolvendo anteriormente, utilizam o cinema muito mais para entretenimento que para um meio de reflexão social. A defasagem de estilo temporalmente diferenciada faz-se pelas mudanças sociais que adentraram no mundo ficcional.

Diante disso, observamos que o estilo de Vinícius Coimbra é formado a partir das concepções estilísticas do Cinema Pós-Retomada. A sua adaptação do conto de Guimarães Rosa contrasta não apenas esteticamente com o filme de Roberto Santos, mas também em discursos

ideológicos. Em sua estreia como diretor geral em um longa-metragem, o cineasta optou por uma maior fidelidade ao texto literário referencial. Mesmo preservando o texto original, Coimbra nos apresenta um Augusto Matraga dentro de uma plasticidade visual condizente com as imagens que o público está acostumado a assistir, principalmente, na televisão. Enquanto, o filme de Santos nos mostra um sertão agredido por duras secas, exalando sofrimento, fazendo-se personagem da narrativa, as paisagens exibidas por Coimbra são belíssimas, verdes e formidáveis, aparecendo mais como um elemento estético de composição do cenário.

Logo na primeira cena vemos um pássaro saltando em voo, pelo qual é mostrado por sua visão a imensidão do sertão. As imagens filmadas por panorâmicas, ao som de uma música doce, distribuem calma – diferentemente da escolha de Roberto Santos, que inicia seu filme já instigando a sensação do sofrimento do povo nordestino pela copulação das severas secas e uma musicalidade que estressa o mesmo sentimento. A tranquilidade apresentada é aniquilada pela cena de apresentação de Augusto Matraga, esta se constrói a partir de um tiroteio entre o protagonista e os capangas do seu maior inimigo: Major Consilva, que estão em maior número. A cena criada ao estilo hollywoodiano de *Western* mostra um duelo que já conduz o filme para um viés esteticista.

Esteticamente, essa cena convida o espectador a prender-se na agitação e na coragem de Augusto. De fato, é uma apresentação do personagem ao público. A cena é um componente acrescido ao conto original – não existe no texto literário, no entanto ratifica e qualifica a definição de Matraga dada por Guimarães Rosa: “duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato” (ROSA, 2017, p. 299). Coimbra, conseguiu dar vida cinematográfica a caracterização de Augusto Matraga através de uma composição estética do seu temperamento. Isso fica elucidado no final da cena, quando finalmente a câmera foca, em um plano fixo, o rosto de Augusto.

Toda a agitação é cortada pela calma da cena seguinte, esta mostra o lado anverso da vida violenta de Augusto Matraga, a família. A tranquilidade presente no barulho da água alinhada a sonoridade do canto de Dinorá (esposa de Augusto) mostra a bondade e empatia entre mãe e filha (Mimita). Mas, além disso, a expressão de tristeza no rosto das duas exibe descontentamento. Em mais uma cena esteticamente bem-disposta em planos abertos e fechados mostrando detalhes importantes para a apresentação das pessoas envolvidas com o protagonista, o filme enfatiza a simplicidade do sertão por meio da estrutura do casebre e da atividade de produção de farinha. Esta é alocada, por um *close-up*, para destacar a aliança usada por Dinorá

a fim de realçar o casamento entre ambos, mas a sequência mostra a insatisfação no olhar tanto da mãe como da filha.

O contraste entre as duas cenas mencionadas alude a dualidade presente na vida de Augusto: a violência, da qual ele pratica e sente-se fortalecido; e a submissão, da qual ele acomete à família, e o afasta dessa relação fraternal. Na primeira, o medo tem como consequência o respeito do inimigo; na segunda, o medo gera desgosto e insatisfação de quem deveria possuir uma relação fraternal. O sequenciamento das tomadas cênicas de apresentação está diretamente ligado à significação do desenvolvimento do filme, na medida que vemos o protagonista se perder interiormente e perder seus bens exteriores tendo como fator primordial a violência insinuada a princípio.

Nessa perspectiva, durante quase todo o filme é possível observar a presença de religiosidade ligada a objetos e situações elementares que fornecem a Augusto parte de sua personalidade. Não obstante, elementos profanos também estão presentes, fazendo parte da construção do outro lado da personalidade da personagem. Dessa forma, percebe-se que o sagrado e o profano caminham juntos e geram um embate interno no subconsciente de Matraga, trazendo, assim, seus confrontos externos.

Deste modo, a estética do filme de Vinícius Coimbra segue em um embate entre o comercial e o artístico. A modernidade das imagens é reflexo de um processo histórico em que a arte cinematográfica tenta se reinventar, tanto em releituras de seus próprios conceitos como na criação de novos, sob a evolução das outras artes. Assim, na contemporaneidade, a diversidade estilística caracteriza profissionais e espectadores de uma geração multimídia, pela qual alterou-se os padrões cinematográficos.

AUGUSTO MATRAGA E SUAS DIVERGÊNCIAS TEMPORAIS

No decorrer do filme de Coimbra, percebemos uma preferência estrutural escolhida para agradar ao público. O espectador é colocado em uma posição passiva, a contemplar a catástrofe da vida de Augusto por um ângulo externo. O cineasta insere o enredo do conto na normalidade da desordem humana em entender o bem e o mal dentro de si. Contrariamente, é perceptível que Santos prefere uma abordagem intimista, detalhista, procurando aplicar o conflito interno da personagem a um grupo social mais amplo, neste caso, o sertanejo. Fazendo, assim, uma reflexão social e cultural abrangente. Portanto, a segunda produção se porta como

um filme de gênero, enquanto a primeira desenvolve características autorais. Podemos sustentar essa hipótese na comparação analítica da cena, comum entre os dois filmes, entre a personagem e um animal (Apresentadas nas imagens 1 e 2).

Imagem 1: A luta entre o homem e seu meio I (66min e 50 seg)



Fonte: Filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965)

Imagem 2: A luta entre o homem e o meio II (58min e 40seg)



Fonte: Filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2015)

No primeiro filme (1965), a cena é figurada pelo personagem protagonista e um burro. Um duelo é provocado pelo homem na tentativa de domínio do animal, em uma tomada de 5min18s sem interrupções. Destacamos primeiramente a escolha do animal: o burro é um animal comum no sertão, ligado, principalmente, às pessoas humildes; enquanto os mais poderosos possuem cavalos, tido como superiores em estatura e função de trabalho. A cena

ocorre durante o dia, em um ambiente de tarefa comuns aos costumes locais. Há várias tentativas de a personagem subir e dominar o animal, entre elas quedas e persistência.

Esses elementos estruturais na forma de construção nos levam a uma reflexão mais profunda, a duração da cena aponta um indício de que o momento em questão não é mero acaso. A luta com o animal já nos mostra uma relação entre o homem e o seu meio, analogia ao constante embate das mudanças sociais e conflitos que se instauram em uma tentativa de união dos dois. Em cenas anteriores, Augusto já expressava suas angústias movidas pelas dúvidas a respeito do modo de vida que aderira. Neste momento, sua mudança interna começa a ser externada, e acende um avivamento pessoal apagado pelo sofrimento vivido. Ao encontrar-se com o animal selvagem, Matraga abandona a repressão dos seus instintos e assume o seu caráter sertanejo novamente. Com isso, a sua transformação transcende o plano psicológico e atinge o plano físico.

A disposição da câmera é mediada entre o olhar do homem para o animal, bem como uma troca de posição, na qual aparentemente mostra o olhar do animal para o homem. Em meio a isso, há momentos em que a câmera se instala desordenadamente, enfatizando a agitação do episódio. A troca de olhares entre ambos, em distintos planos, simboliza a visão do homem para a natureza e vice-versa. Ao final da cena, quando Augusto consegue dominar o burro, se instaura um único plano movido pelo movimento de galope. A visão exposta não abona referência ao dono do olhar, estabelecendo uma relação conjunta de equidade em que ambos conseguiram se unir. Simultaneamente, percebemos que a figura do animal e do homem estão em planos materiais diferentes, mas as suas essências são indivisíveis no meio social.

No segundo filme (2015), também é retratado a luta do protagonista com um animal, em uma simbologia da reconciliação de Augusto com o seu meio natural. Contudo, percebe-se diferenças significantes de construção narrativa, tanto na sua forma como em seu conteúdo, diante da primeira adaptação. Em seus elementos formais, constatamos que a cena é percorrida em 2min52s; isso implica dizer, de antemão, que possui uma abordagem reflexiva menor por sua duração. Em divergência com a escolha de Roberto Santos, o animal representativo selecionado foi um cavalo. Como já mencionado acima, os dois animais possuem caracterização e significados diferentes para a sociedade em que se constrói o enredo da estória – aqui, este amplia um aspecto de poder, superioridade, destonando a simplicidade do sertão.

Esteticamente, a cena possui subsídios elementares chamativos quanto à disposição, iluminação e efeitos. O horário noturno, deixando o ambiente escuro contrastado pela luz da

lua, mediado por uma forte chuva em contato com o rio, apesar de deixar a cena exuberante, desvia a obra para um lado mais distrativo de entretenimento distanciando do caráter discursivo encontrado tanto na obra literária como na adaptação anterior. O cineasta faz uso do efeito visual para adornar o episódio, não agregando na sua densidade reflexiva.

A cena em questão é posta para representar a transformação psicológica de Augusto Matraga e a libertação dos instintos sertanejos adormecidos. Para tanto, Coimbra também adota a tentativa de mostrar a luta do homem com o meio. Todavia, isso é apresentado por uma abordagem em direção ao heroísmo. Inicialmente, o cavalo aparece atolado na água, com um semblante de sofrimento; Augusto aparece como o seu salvador, depois de laçar o animal e valer-se de sua força física, consegue tirá-lo do atolamento. Ao final, entrega o cavalo para o suposto dono, que se demonstra agradecido pelo gesto de caridade do protagonista. Essa sequência encaminha Matraga para o seu destino final, a partir da qual indicia a volta dos seus instintos brutais, mas com a capacidade de usá-los para ajudar o próximo. Em outras palavras, a cena aparece direcionada à ascensão de Augusto como herói, e não como uma busca de autoconhecimento e reflexão de seus conflitos internos, como acontece no filme de 1965.

A adaptação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* é feita de forma, perceptivelmente, distinta em ambos os filmes. Em 2015, a natureza (sertão) é parte do processo de redenção de Matraga, enquanto em 1965 é parte da causa da pobreza e violência da personagem. A disjunção entre domar um burro *versus* salvar um cavalo nos leva a compreender que o primeiro filme é realizado por um viés crítico, aprofundando a reflexão sobre os conflitos internos do homem a partir das problemáticas do meio social em que vive. O segundo segue esse pensamento, mas enfatiza a trajetória da personagem essencialmente centralizada em sua redenção, tratando da vida de um homem vicioso que, após chegar ao limite de derrotas sentimentais e físicas, toma consciência de seus males e vive sacrificando suas vontades profanas e resistindo às tentações. Há, portanto, a ideia de uma existência conflituosa do bem e do mal no interior do homem nas duas produções. Coimbra, porém, se apega ao movimento de ascensão-queda-ascensão e o heroísmo envolvido nisso. Roberto Santos, por outro lado, emprega a discussão sobre as imposições que as instituições (principalmente a religiosa, nesse caso) infere nas identidades e instintos naturais do homem. Refletindo sobre as desordens internas causadas pelas mudanças externas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de inúmeras análises, as evidências encontradas apontam que a arte cinematográfica, sob o ponto de vista estético e narrativo, difere muito dentre as fases históricas e evolução tecnológicas e sociais. Por essas primícias, ao tratarmos de adaptações cinematográficas, é preciso desempenhar observações de transformações temporais e sobreposições espaciais, além das fusões metafóricas, de modo a criar não apenas uma comparação, mas um diálogo entre o livro e o filme, colocando em paralelo os recursos intersemióticos de cada arte.

Em suma, ao tomarmos a obra *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, como objeto de estudo para investigação de aspectos transtextuais em suas adaptações fílmicas, encontramos fatores indicativos que o processo de adaptação é influenciado diretamente por elementos internos e externos. Quanto a estes, percebemos que a construção da adaptação está vinculada, diretamente, com o seu momento de produção. Este conduz a tanto a interpretação do cineasta diante da sua leitura do texto literário, como a seus modos de produção da obra fílmica. As tecnologias disponíveis, os discursos ideológicos vigentes, a posição política e a expectativa de recepção são fatores que mediam o direcionamento da adaptação. Sendo assim, uma obra literária está aberta a distintas adaptações, que serão diferenciadas justamente pelos modos de produção influenciados pela época de construção.

Exemplificamos isto ao compararmos a adaptação de Roberto Santos realizada em 1965 e a de Vinícius Coimbra em 2015. A primeira, produzida durante o movimento Cinema Novo, aborda uma crítica política evidente ao catolicismo e a opressão governamental. Trazendo para discussão as mudanças comportamentais e os conflitos internos que os conceitos destas instituições podem ocasionar na psique do indivíduo, mediado também pela sua formação em conformidade com os valores e costumes do seu espaço habitacional. A segunda, produzida em um período da Pós-Retomada, apresenta uma obra esteticista que não foge muito do discurso da obra literária. Apesar de instigar, mesmo que de forma discreta, a discussão sobre os conflitos internos, o destaque se dá na construção da jornada heroica do protagonista Augusto Matraga. Portanto, concluímos que os modos de produção das duas obras fílmicas inferiram diretamente na sua construção técnica, narrativa e discursiva.

Neste caminho, percebemos que a ideologia presente na obra fílmica de Coimbra remete a expectativa de recepção, pela qual mantém-se uma aproximação com o texto literário, sem transformações bruscas. A narrativa fílmica utiliza recursos semióticos que destacam ou refutam certos fragmentos do conto, mas mantém a espiritualidade da obra literária. Ao contrário do

que se vê na adaptação de Roberto Santos (1965); esta, por sua vez, é destacada pela renovação e apropriação do discurso literário para a adaptação aos moldes do movimento cinematográfico que o cineasta fazia parte elevando o filme a um padrão de alta criticidade e problematizações sociais. Dessa maneira, percebemos que há a possibilidade de criação de adaptações conduzidas por diversas vertentes, partindo de uma mesma obra. É o que acontece com o conto rosiano, em que a sociedade e a formação dos dois cineastas conduziram as escolhas técnicas de suas obras fílmicas. Com isso, os dois longas-metragens possuem suas qualidades e propriedades próprias. Legitimadas em relação ao conto, e entre si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Eduardo Portanova. O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa. *Revista Esferas*, Ano 3, nº 4, p. 183-191. Brasília, Jan./Jun. 2014.

COIMBRA, Marcos da Silva. O sertão em cena: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), De Roberto Santos. *Revista Crioula*, nº 7 – São Paulo, Maio, 2010.

DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. 2ª ed. – Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. In: Cadernos de Tradução, Nº 3 – Florianópolis, 1998. p. 313-338.

IKEDA, Marcelo. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Vol. 14. Nº 1. p. 3-12. janeiro/abril 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

LIMA, Clara Santos Lobo. *Dois sertões: o universo roseano no filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos*. Orientador: Ismail Xavier. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Faculdade de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. – São Paulo: Brasiliense, 2013.

ROSA, João Guimarães. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. In: *Sagarana*. 72. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*. nº 51. Florianópolis. p. 019-053. 2006.

XAVIER, Cíntia. Características do cinema nacional a partir dos anos 90. *Revista Universitária do Audiovisual*. 25 de março de 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/caracteristicas-do-cinema-nacional-a-partir-dos-anos-90/>

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

A hora e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Brasil: Líder. Distribuição: Difilmes, 1965. 1 filme (109min), P&B.

A hora e a vez de Augusto Matraga. Direção: Vinicius Coimbra. Brasil: Pandora Filmes. Distribuição: Prodigio Filmes e Nossa Distribuidora, 2015. 1 filme (110min), COR.

FRANKENSTEIN OU O PROMETEU MODERNO E O PROGRESSO CIENTÍFICO

Mariana Dias Pinheiro Santos¹

RESUMO

Durante uma competição que envolveu Lord Byron, Polidori e Percy Shelley, numa prova de quem seria capaz de criar a melhor história de horror, nasce o rascunho de o que conhecemos hoje como Frankenstein. Aprovado e exaltado pela crítica, o novo romance de horrores, que marca o início da segunda fase do gótico, é tido por Walter Scott como uma obra que investiga as condições e implicações do conhecimento e da imaginação humana. Não é novidade que o gênero gótico é tido como uma marca e um local no qual temas marginalizados e silenciados podem ser tratados de forma aberta, os ideais deixados por grandes filósofos como, por exemplo, Bacon e Descartes passam a ser questionados e têm suas implicações levadas às últimas consequências. Frankenstein não foge dessa regra. O romance se distingue por conta da formação do arquétipo do cientista louco, do medo dos avanços científicos e a superação de limites através da artificialidade que são caracterizados, em última instância, no ato de “brincar” de Deus e tentar conferir vida a uma matéria morta. Dito isso, meu objetivo é explorar, em primeiro lugar, de que maneira este romance se posiciona perante os ideais filosóficos (especialmente científicos); em segundo lugar, como recusa tais ideais e, por fim, de que maneira se difere dos romances góticos que o antecedeu.

Palavras-chave: Progresso Científico; Frankenstein; Romance Gótico; Filosofia e Literatura.

ABSTRACT

During a competition which involved Lord Byron, Polidori and Percy Shelley, in a test of who would be capable of creating the best horror story, it was born the draft of what we know today as Frankenstein. Approved and praised by the critics, the new horror novel, which sets the beginning of the second phase of gothic, is taken by Walter Scott as a work which investigates the circumstances and implications of human knowledge and imagination. It is no novelty that the gothic genre is taken as a mark and a place in which marginalized and silenced themes can be addressed in an open way, the ideals left behind by great philosophers, such as Bacon and Descartes, start to be questioned and have their implications taken to the last consequences. Frankenstein is no exception to this rule. The novel distinguishes itself because of its construction of the archetype of the mad scientist, the fear of scientific advances and the overcoming of limits through the artificiality that are characterized, in the last resort, in the act of “playing” God and trying to give life to a dead matter. That said, my aim is to explore, in first place, in which way this novel positions itself in front of philosophical ideals (specially scientific ones), in second place, how it refuses such ideals and, at last, in which manner it differs itself from previous gothic novels.

Keywords: Scientific Progress, Frankenstein; Gothic Novel; Philosophy and Literature.

¹ Graduanda do curso de filosofia da UFS, atualmente é bolsista CNPq em iniciação científica na pesquisa *A ficção gótica como crítica da modernidade*. Dedicou-se, também, a pesquisa sobre a relação da linguagem e da mecânica na filosofia de Hobbes. É membro do grupo de pesquisa de Ética e Filosofia Política da UFS, organizadora e coautora do livro *Entre o Mito e a Política*.

“...como é que eu, então uma jovem, pude pensar
e discorrer sobre um assunto tão horrível[?]”
(SHELLEY, 2012, p. 7)

A literatura gótica surge em meados do século XVIII como gênero considerado subversor de valores morais (Botting, 2005), representativo de parte da sociedade britânica que não aceitaria bem os ideais deixados pelo iluminismo e, evidentemente, *Frankenstein* não foge dessa regra. De modo geral, a literatura deveria estar “preocupada com uma formação moral refinada e adequada, [ao passo que] o gótico era entendido de outra forma: como um formador deletério” (SANTOS, 2020, p. 238). Esta compreensão provinha da ideia moderna de que esse tipo de escrito deveria regular as noções dos leitores e, ao mesmo tempo, proporcionar uma educação com base nos princípios vigentes (Santos, 2020). As implicações que termos como racionalidade, refinamento, natureza humana e ciência traziam, fez com que a sociedade britânica incorporasse em seus valores um novo modo de pensar, agir e relacionar-se com o mundo (Santos, 2020). Em detrimento dos valores até então vigentes, a revelação divina e a escolástica teriam sido superadas pelo progresso científico proporcionado por Bacon e Descartes (Santos, 2019).

Em resumo, uma parcela da sociedade não irá aceitar tranquilamente essa virada nos valores. Refiro-me, aqui, aos romancistas góticos. Acusados de proporcionarem voos da imaginação e subversão moral, estes autores, a partir de Walpole, passarão a se posicionar através de seus romances (Santos, 2020). Parte dos comentadores irão afirmar que essa tomada de posição é caracterizada como uma ação conservadora (Botting, 2005), enquanto outra parte dirá que trata-se, simplesmente, de um ato de resistência (Carpeaux, 2008). Não cabe, neste texto, apresentar qual leitura estaria correta, ou em qual delas *Frankenstein* se encaixa (ainda que haja uma inclinação de minha parte em corroborar com a ascepção defendida por Botting), mas notar que, assim como a literatura educativa vigente², a ficção gótica gostaria de educar através de seus valores³, coisa que, como não poderia ser de outra forma, é um dos maiores comprometimentos de Mary Shelley em *Frankenstein*.

2 A este respeito conferir *Educação e Polidez em David Hume*, SANTOS, M. D. P.

3 A este respeito conferir *Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis*, SANTOS, M. D. P.

O romance é um ambiente no qual um certo maquinário sobrenatural é usado com o objetivo de apresentar os anseios e medos dos autores em relação ao seu tempo (Botting, 2005). E, particularmente em *Frankenstein* (ainda que possamos citar os romances de Lewis e Radcliffe), vemos uma recusa dos ideais – de influência ou propriamente filosóficos – que compõem a sociabilidade⁴, a ciência, a relação do homem com o mundo e o entendimento que devemos ter do homem e da natureza (Santos, 2020). Nesse sentido, os ideais deixados por grandes filósofos como, por exemplo, Bacon e Descartes, passam a ser questionados e têm suas implicações levadas às últimas consequências em *Frankenstein*. Vemos a formação do arquétipo do cientista louco, o medo dos avanços científicos e a superação de limites através da artificialidade que são caracterizados, em última instância, no ato de “brincar” de Deus e tentar conferir vida a uma matéria morta.

Dito isso, meu objetivo é explorar, em primeiro lugar, de que maneira o consagrado clássico de Mary Shelley se posiciona perante os ideais filosóficos (especialmente científicos); em segundo lugar, como recusa tais ideais e, por fim, de que maneira se difere dos romances góticos que o antecedeu. Para isso, utilizaremos, além do clássico supracitado, os comentários de Botting (2005), Moretti (2005), Moers (1972) e Crook (2012) ao lado de alguns estudos produzidos por Santos entre 2019 e 2020.

Em 1823, Mary Shelley dava à luz uma das obras que marcaria para sempre o gênero gótico. Durante uma competição que envolveu Lord Byron, John Polidori e Percy Shelley, numa prova de quem seria capaz de criar a melhor história sobrenatural, nasce, como nos lembra Lovecraft (2008), pelas mãos de Mary Shelley, o rascunho de o que conhecemos hoje como *Frankenstein*. Aprovado e exaltado pela crítica, o novo romance sobrenatural que marca o início

⁴ Um dos maiores expoentes dos ideais de sociabilidade britânica, ao lado de Shaftesbury, Adam Smith e Gregory, sem dúvidas é David Hume. O filósofo escocês defensor da polidez, acreditava que “através do cultivo moderado das letras, da poesia, da escrita, da arte e da conversação” o homem seria educado e elevado “intelectual e socialmente, tornando-o, ao lado de todos os indivíduos, uma companhia eloquente e agradável para todos os tópicos de conversação e para a convivência” acreditava, ainda, que “o cultivo de paixões incontroláveis e hábitos embrutecidos é capaz de tornar a convivência social um labor indesejável” (SANTOS, 2019, p. 139). Isso, de modo geral, resume o aspecto da importância da sociabilidade para a sociedade britânica.

da segunda fase do gótico (a fase dezenovista) é tido por Walter Scott como uma obra que investiga as condições e implicações do conhecimento e da imaginação humana⁵.

O arquétipo do cientista louco toma forma em *Frankenstein*. O impulso imparável da tecnologia científica, sob a justificativa de enobrecer e beneficiar a humanidade, legados por Bacon e Descartes⁶, torna o desejo de poder⁷ do indivíduo em uma obsessão de conceber tudo aquilo que pode imaginar. Os limites devem ser superados através do uso da artificialidade⁸. Como consequência temos um criador que recusa sua criação, e perde o controle sobre esta, a partir do momento que lhe confere vida. Seu desejo era o de construir um ser mais perfeito que o humano, e que pudesse, com isso, criar uma nova espécie, reanimar os mortos, em suma: superar a morte e aperfeiçoar a vida.

Como já afirmei acima, o gênero gótico é tido como uma marca, e um local, no qual temas marginalizados e silenciados podem ser tratados de forma aberta. Apenas através dos romances góticos os autores puderam dar vazão aos seus anseios e valores através de uma maquinaria sobrenatural⁹. Sra. Shelley, diferentemente dos romancistas do século XVIII, pode descrever, sob as ações de Victor Frankenstein, as implicações de desejar, tal como Deus, conferir vida a uma substância morta. A diferença principal que podemos ver em relação aos escritos dezoitistas – como os de Radcliffe, Lewis e Walpole – consistiria no fato de que estes preocupam-se mais com os efeitos dos ideais modernos na sociabilidade (Santos, 2020), ao passo que a Sra. Shelley, inclui pesadamente o temor do progresso científico – que tira o conhecimento da revelação divina e coloca nas mãos humanas (Santos, 2019).

A ciência torna-se, em *Frankenstein*, um espaço no qual todos os desejos dos homens podem se efetivar, os limites do poder científico são esticados para áreas nas quais nunca deveria ter adentrado. Em suma, podemos afirmar, que os anseios vividos por Sra. Shelley se relacionavam com uma nova ordem social que se estabelecia com o desapego a valores religiosos e, principalmente, o uso irrefletido da ciência.

5 A este respeito conferir BOTTING, F. Gothic. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

6 A este respeito conferir *O ideal de ciência na modernidade: Bacon e Descartes*, SANTOS, M. D. P.

7 Não se trata, aqui, do termo nietzscheano.

8 A este respeito conferir CROOK, N. Mary Shelley, Author of Frankenstein. In: David Punter (Org.), *A New Companion to the Gothic*. UK: WileyBlackWell, 2012.

9 A este respeito conferir *Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis*, SANTOS, M. D. P.

Bacon e Descartes marcam, aqui, uma grande importância. Ainda que ambos os autores possam não ter influenciado diretamente a escrita de Mary Shelley, os ideais que propagaram com a defesa do progresso científico marcam para sempre a Grã-Bretanha. Em resumo, os autores expressavam uma grande preocupação com o avanço do conhecimento científico e, ao mesmo tempo, com a recusa da tradição legada pelos escolásticos (Santos, 2019). A importância de Deus é removida do ato de revelação do conhecimento e passa a servir apenas como uma justificativa para que o homem descubra e domine a natureza – com isso sendo capaz de atingir o progresso da vida humana (Santos, 2019). Esses ideais causam aversão a romancistas góticos desde Walpole e Radcliffe (Santos, 2020), no entanto serão levados às últimas consequências apenas por Mary Shelley em *Frankenstein*.

É importante ressaltar que *Frankenstein*, ao longo da tradição de comentários, recebeu distintas interpretações. Talvez as mais famosas sejam as de Ellen Moers (1972), Franco Moretti (2005) e Fred Botting (2005). A primeira, com base nos diários da Sra. Shelley, apresenta os bebês perdidos da autora, e sua profunda tristeza com estes acontecimentos, como uma das influências para tentar conceder vida a um objeto inerte, tal como Victor faz com sua criação. A segunda, por outro lado, associa a autora a uma recusa de um novo sistema que começava a tomar forma em meados do século XIX, o capitalista. Botting (2005), por fim, tende a politizar o debate, afirmando que o monstro da Sra. Shelley é uma representação dos debates acerca da Revolução Francesa com que seus pais, Godwin e Wollstonecraft, estariam envolvidos¹⁰. Como tais leituras, em certa medida, me desviariam de meu objetivo, isto é, apresentar as implicações do ideal de ciência e sociabilidade modernas em *Frankenstein*, optei por não aprofundá-las.

Sob influência de valores vitorianos¹¹, um dos pontos que devem ser tratados, logo de saída, diz respeito à relação do homem com a religião. Victor Frankenstein nada mais é do que um homem que, ao se afastar de seu seio familiar, se torna extremamente envolvido com a ciência a ponto de decidir reproduzir um ato divino: conceder vida a matéria inerte. “Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (BÍBLIA, Gênesis, 2, 7) ao passo que o cientista de Shelley reúne as melhores partes de mortos, para conceder o ser mais perfeito, provavelmente destituído da marca do pecado original. A reunião de partes consideradas perfeitas por Frankenstein, no

10 Para maior aprofundamento sobre tais leituras conferir: MOERS, E. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1972; MORETTI, F. *Signs taken for wonder: on the sociology of literary forms*. London: verso, 2005 e BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

11 A este respeito conferir BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

entanto, quando recebe a vida, gera o ser mais horrível já criado. A subversão e a imitação do ato divino, ainda que causado pelo progresso científico, para Mary Shelley, só pode gerar o mal para a vida.

Não à toa, antes da revolução proporcionada pelos pais da modernidade, a passagem “Não deis aos cães o que é santo, nem atireis as vossas pérolas aos porcos, para que não as pisem e, voltando-se contra vós, vos estraçalhem” (BÍBLIA, Matheus, 7, 6) seria de grande importância para a concepção de conhecimento. Em resumo, entendia-se, conforme apresentado em *O ideal de ciência na modernidade*, que havia uma exortação divina para que se ocultasse qualquer conhecimento considerado como grandioso com o fim de evitar a derrocada humana, e, além disso,

Pode-se compreender a ascendência da escolástica [antes da revolução científica proposta por Bacon e Descartes] pela consideração de que a necessidade da teologia se dava pela falta de compreensão popular das Escrituras. Era preciso um intérprete para informar o caminho da salvação e do bem, daí surge a importância da figura do monge, do padre, do santo como aqueles que irão promover a apreensão dos textos divinos e conduzir os indivíduos que não têm acesso a eles. Em suma, pretendiam que os informados apenas aceitassem de boa vontade o que fosse dito a respeito da fé, ou que, a confirmassem; dessa forma impondo uma interpretação que acreditavam ser verdadeira. (SANTOS, 2019, p. 64)

Disso surge a necessidade moderna de desvincular o saber científico da teologia. Enquanto Bacon e Descartes considerariam o ato de restringir o saber como um mero obscurantismo e limitador do progresso científico, o romance gótico de Mary Shelley expressa o entendimento deste ato justamente como uma propagação de perigos com os quais o homem jamais deveria se relacionar. A exploração contínua da natureza de forma irrestrita, sem um controle teológico do certo e do errado, significa, em *Frankenstein*, a usurpação do divino e, portanto, o fracasso e a máxima discórdia humana.

O protagonista, para levar a cabo seu desejo de poder, precisa, em um primeiro momento, se afastar fisicamente e psicologicamente de seus valores familiares e religiosos – neste ponto, em certa medida, corrobora com o que Bacon e Descartes propõem para o progresso científico. Moers (1972) nota, brilhantemente, que o desejo presente é o de romper com as limitações naturais, regras sociais e usurpar o reino divino. Trata-se de ultrapassar os limites impostos de

forma inconsequente, fazendo uso do aparato científico, coisa que sob os olhos divinos não pode permanecer sem punição: Victor perde todos que ama e, por fim, morre.

Ou seja, Mary Shelley consideraria, tendo isso em vista, que os valores relacionados a tirada do conhecimento da revelação religiosa e ao desejo contínuo de progresso científico – legados pelos pais da ciência moderna (Bacon e Descartes) – só poderiam ter como consequência a queda e o infortúnio humano. Ora, para que Victor Frankenstein passe a desejar, continuamente, o aperfeiçoamento humano e para que consiga envolver-se completamente com a ciência, antes precisa se desligar dos valores familiares e, portanto, religiosos – coisa que gera todos os piores tipos de males para a vida do cientista fictício.

Podemos ver, ainda, uma reafirmação de um modelo de sociedade aristocrata e uma negação de uma igualdade total entre as classes que cada grupo pode pertencer; a possibilidade de ascensão social por meio da produção e do trabalho são negadas. Essa leitura, proposta por Moretti (2005), me interessa até o ponto que observa que o monstro é uma junção de partes que seriam perfeitas, quando naturais, de cada humano: seus dentes eram cristalinos, seus cabelos eram negros, seu corpo era forte e seu cérebro fértil. O que, talvez, Sra. Shelley tenha tentado notar, levando em conta o comentário de Moretti (2005), é que certas características não podem ser simplesmente dadas a qualquer tipo de pessoa, esta deve ter, naturalmente, aquilo que pode ser bom ou perfeito. Nesse sentido, podemos entender, em certa medida, que os valores, os recursos e as qualidades não podem ser indiscriminadamente distribuídos, pois uma monstruosidade será criada.

Ainda que possa documentar, com certa clareza, as influências científicas da Sra. Shelley ao escrever *Frankenstein*, não posso deixar de notar que certo ideal de ciência moderna, legado por Bacon e Descartes, deixou marcas que influenciaram a relação do homem com a ciência desde o século XVII. Ora, não devo esquecer, ainda, que os filósofos supracitados desejavam, cada um ao seu modo, exercer certo domínio humano sobre a natureza, com o fim de promover uma vida confortável para a sociedade; o saber escolástico é, portanto, “superado” em nome de métodos para expandir descobertas.

O modo de pensar supracitado, por assim dizer, exerce influência direta na forma como a ciência se escreverá nos anos subsequentes. As influências documentadas da Sra. Shelley são, sem dúvidas, as descobertas de Rosacruz, Konrad Dippel e Darwin. Este, segundo a própria autora, chamou sua atenção por ter “guardado um pedacinho de vidro até que, por algum meio extraordinário, ele começou a se mover voluntariamente”; sua posição diante do acontecimento

é que “não era assim que a vida devia ser criada” (SHELLEY, 2012, p. 11). Quanto aos outros dois (Dippel e Rosacruz), estariam associados a buscas alquimistas, feitas com o uso do sangue, para produzir um elixir da vida (Crook, 2012). A promessa de Frankenstein, como afirma Botting (2005), não são os domínios sobre o conhecimento sobrenatural, muito pelo contrário, pretende-se conhecer de forma profunda os mistérios da natureza, tal como os pais da ciência moderna (Santos, 2019), mas:

Frankenstein não é apenas um cientista, no sentido empírico moderno. O seu projeto está imbuído das especulações mais grandiosas do poder alquímico, especulações que, no contexto da filosofia natural, prometem, não o conhecimento sobrenatural, mas os incríveis segredos da natureza, da mente e do corpo, da forma como as experiências químicas e eléctricas da época o exprimem¹². (BOTTING, 2005, p. 67)

A partir disso, provavelmente, Sra. Shelley teria sido inclinada a escrever sobre as consequências do uso irrefletido da ciência, que, como nota Moers (1972), não poderia gerar outra coisa que não fosse o terror, o horror¹³ e a punição. O monstro é uma mistura do natural com o antinatural, do vivo com o morto, com pretensões de ser o mais perfeito humano que é, em última instância, uma figura extremamente desumana (Botting, 2005). A fusão de tais características apresenta dois medos: o privado e o público, afinal, a criação tem existência autônoma, eloquente e inteligente, sendo capaz, portanto, de agir sobre os outros.

Outro elemento importante, ainda, é que os romances do século precedente, *O Monge*, *Os Mistérios de Udolfo* e, até mesmo *O Castelo de Otranto*, exercem uma influência significativa na escrita da Sra. Shelley. A maquinaria é a mesma proposta pelos autores dos romances supracitados: locais por vezes ermos, ambientes escuros, personagens que, por sua insensibilidade (ou imaginação fértil) cometem atrocidades (Santos, 2020). Tal como Ambrósio e Manfredo, Victor é punido por seus excessos (Moers, 1972). Manfredo é um usurpador, seus ancestrais tomaram o principado de Otranto para si, tal como Victor faz com as leis divinas, ao conceder vida a

12 Tradução nossa.

13 Cabe lembrar que horror e terror não são o mesmo na tradição gótica legada por Radcliffe. Em resumo, enquanto o primeiro geraria uma reação paralisante por colocar o espírito diante de elementos explícitos (como, por exemplo, a forma que se mata, a descrição detalhada de algo que proporciona medo), o terror, por sua vez, seria causado pela ação da imaginação (como quando não se vê a coisa que causa medo, mas escuta de forma intermitente a aproximação de algo, ou quando não se pode ver inteiramente algum objeto no escuro). Para maior aprofundamento Conferir *Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis*, SANTOS, M. D. P.

uma substancia inerte (Crook, 2012). Nas palavras da própria personagem “Ninguém, a não ser os que já experimentaram, pode imaginar a sedução da ciência” (SHELLEY, 2012, p. 55). Sedução tal que fez com que Frankenstein passasse a considerar elementos de asco e horror, como cadáveres e corpos pútridos “cuja a vista era a mais insuportável para a delicadeza dos sentimentos humanos”, como algo digno de contemplação, no qual o espanto cede lugar ao “êxtase e deleite” (SHELLEY, 2012, p. 57). Em resumo, a sensibilidade de Victor foi corrompida pelo seu excesso científico.

O maquinário de vertente radcliffeana-burkeana¹⁴ é o mais presente segundo Crook (2012) e Botting (2005). Um interessante ponto notado por Crook (2012) é que Sra. Shelley provavelmente herdou de Radcliffe a conduta de sempre tecer explicações “naturais” para todos os eventos ocorridos; a diferença substancial seria o ato de transformar uma criação sobrenatural em uma realidade palpável criada pela ciência – antinatural – torna-se natural com o uso do artifício. Além disso, através de elementos sublimes, Sra. Shelley apresenta seus anseios: o monstro é gigante, com dois metros e quarenta centímetros de altura; abadias tornam-se o refúgio de Victor, por certo tempo; cemitérios e matadouros são locais de frequentemente profanados¹⁵. E, evidentemente, o protagonista, Victor, começa a se perder de seus valores sociais e familiares no momento em que abre mão de sua sensibilidade humana e respeito familiar, quando decide dedicar-se, inescrutavelmente, a ciência, a química:

A partir daquele dia, a ciência natural, especialmente a química, na mais ampla acepção da palavra, tornou-se quase que minha única ocupação. Lia com afã as obras dos modernos pesquisadores. Não perdia as aulas e cultivava as relações dos homens de ciência da universidade. Mesmo em relação ao professor Krempe, descobri boa dose de bom senso e valiosas informações, combinadas, é verdade, com uma fisionomia e modos repulsivos, mas que nem por isso desvalorizavam suas ideias. (SHELLEY, 2012, p. 55)

Ora, Victor está ciente do repulsivo, está ciente que não se dedica a nada além da ciência. Em momentos posteriores vemos, ainda, a angústia da personagem por ter deixado de perceber a beleza da criação divina natural em prol de um desejo de entender a morte para gerar vida, bem como seu lamúrio por se afastar de sua família enquanto dedicava-se à criação.

14 Conferir *Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis*, SANTOS, M. D. P.

15 Tais elementos já estariam presentes na estética radcliffeana-burkeana. Para maior aprofundamento conferir *Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis*, SANTOS, M. D. P.

Como evidenciado em outro lugar¹⁶, o respeito aos domínios e valores familiares, a admiração com a natureza, o respeito à religião, são elementos que formam um caráter adequado para Radcliffe – e, ao que tudo indica, para Sra. Shelley. O desrespeito destas normas leva Victor a um adoecimento contínuo, à destruição de seus amigos e de sua família e, por fim, à sua morte. A curiosidade e o desejo de poder humano, por meio da ciência, ganham forma nas ações do protagonista que, ao desejar recriar um ato divino, o de proporcionar vida de forma mais perfeita, profanando cemitérios e reunindo partes de matadouros, concebe uma criação horrenda e a punição por usurpar o reino divino.

Ainda que a criação de Frankenstein tenha cedido à perversidade e ao assassinato, devemos lembrar que, inicialmente, era sensível e preocupado com suas ações. Temia o mal que poderia ocasionar e sofria por estar a margem de qualquer tipo de aceitação social, principalmente de seu criador, aquele que toma como pai. Sem nome ou conhecimento, a criatura vaga e sobrevive sobrecarregado de angústia, com um único momento marcante no qual tem um diálogo amigável com um homem cego empático com as dores que sofre, no entanto, não muito tempo depois, este momento se desfaz por conta do horror que causa na família deste mesmo homem.

A criação apenas deseja aceitação e afeto, prometendo esconder-se do mundo se, seu criador que o rejeitou, o fornecesse uma companheira. O vilão desta obra, longe de ser o monstro, ao meu ver, é o criador. Sob a sedução da ciência, a corrupção dos sentimentos, o afastamento de seus valores familiares e religiosos, usurpa o reino divino e fornece vida a algo que abandona e teme (Moers, 1972). A culpa das “vilanias” da criação é, em última instância, do criador incapaz de manter qualquer interesse após conceder vida a substância inerte. Não atoa o tido como vilão “é, também, o herói e a vítima”¹⁷ (BOTTING, 2005, p. 66).

Em conclusão, a valorização dos vínculos familiares, da natureza e o respeito aos limites de ordem divina são ignorados – coisa que seria a consequência imaginada dos ideais legados dos pais da ciência moderna. O criador teme sua criação no momento em que lhe concede

16 A este respeito conferir *Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis*, SANTOS, M. D. P.

17 Tradução nossa.

vida pois sabe que já não a controla, e ainda que o monstro seja repleto de sensibilidade e desejo de aceitação, o asco que a sociedade e o seu próprio criador lhe concedem, o torna um assassino insensível. O natural e o sobrenatural misturam-se na obra da Sra. Shelley com o intuito de evidenciar as consequências das subversões dos limites impostos pelo divino. Em última instância, a ciência deve ser parada ou, ao menos, reavaliada. Caso isso não seja feito podemos esperar, tranquilamente, para a autora de um dos maiores clássicos do gênero gótico, nossa própria destruição através da perda de nossos valores humanos e da punição divina.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed., revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BOTTING, F. *Gothic*. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

CARPEAUX, O. *História da literatura ocidental (volume II)*. Brasília, Edições do Senado Federal – Vol.107-B, 2008.

CROOK, N. Mary Shelley, Author of Frankenstein. In: David Punter (Org.), *A New Companion to the Gothic*. UK: WileyBlackWell, 2012.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MOERS, E. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1972.

MORETTI, F. *Signs taken for wonder: on the sociology of literary forms*. London: verso, 2005.

SANTOS, M. D. P. Educação e Polidez em David Hume. In: *VIII Encontro de Pesquisadores Iniciantes das Humanidades*. São Cristóvão: Editora UFS, 2019.

SANTOS, M. D. P. O ideal de ciência na modernidade: Bacon e Descartes. *Investigação Filosófica*. Macapá, v. 10, n. 1, 2019, p. 63-73.

SANTOS, M. D. P. Virtude moral, sociabilidade e poder no gótico do século XVIII: Radcliffe e Lewis. *Revista Lampejo*. Fortaleza, vol. 9, n. 1, 2020, p. 235-250.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. Tradução de Mécio Araújo e Jorge Honkins. Porto Alegre: LePM Pocket, 2012.

A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM *O AMANTE DE LADY CHATTERLEY*

Acsa Gleicy Tumelini¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo trabalhar a perspectiva feminina e o erotismo em “O Amante de Lady Chatterley”, de D. H. Lawrence. Por ter essa abordagem erótica e retratar a vida de uma mulher que abandonou seus privilégios para ficar com o amante, o livro foi proibido até meados da década de 60, onde em uma intensa e histórica batalha judicial, pode retornar livremente às bancas. A obra, ambientada em uma Inglaterra industrial, pós Primeira Guerra, apresenta a vida de Constance – jovem da elite intelectual inglesa que, após o marido voltar inválido da guerra – passa a questionar seu casamento, o que a torna infeliz. Partindo da premissa de *Minha História das Mulheres*, de Michelle Perrot, entre outros, o presente artigo busca analisar a representação do feminino, mostrando como a personagem, uma mulher à frente de seu tempo, toma decisões que vão de encontro aos padrões morais, rompendo com o modelo burguês de relacionamento, perspectiva essa que começa a mudar no início do século XX, para ficar junto ao seu amado. É uma obra de transição moral e social, com fluxo narrativo rápido, que traz questões relacionadas ao erotismo e aos costumes que estão ligadas ao subconsciente e à vida cotidiana das personagens, por meio de riqueza na descrição dos detalhes e das relações entre Constance e Mellors. Por meio de uma metodologia crítico-retrospectiva, é possível perceber que, embora a personagem fuja dos padrões femininos esperados, ela não sofre grandes consequências por suas escolhas, diferentes de tantas outras personagens femininas retratadas na Literatura.

Palavras-chave: Lady Chatterley, Modernismo inglês, Erotismo, Literatura Inglesa.

ABSTRACT

This article deals with the feminine perspective and eroticism in “Lady Chatterley’s Lover” by D. H. Lawrence. For having this erotic approach and portraying the life of a woman who abandoned her privileges to be with her lover, the book was forbidden until the mid-60s, where in an intense and historical judicial battle, she can freely return to the stalls. The title, set in an industrial, post-war England, tells the life of Constance - a young intellectual English woman who, after her husband returns disabled from the war - starts to question her marriage, which makes her unhappy. Starting from the premise of *My History of Women*, by Michelle Perrot, among others, the representation of the feminine is analysed, showing how the character, a woman ahead of her time, makes decisions that challenge moral standards, breaking with the bourgeois model of relationship, to be close to her lover. This perspective only started to change at the beginning of the twentieth century. It is a work of moral and social transition, with a rapid narrative flow, which brings questions related to eroticism and daily life subconscious behaviours, developed through a rich description of the relationships between Constance and Mellors. Using a critical-retrospective methodology, it is possible to perceive that, although the character escapes from the expected feminine patterns, she does not suffer great consequences for her choices, different from so many other feminine characters portrayed in Literature.

Keywords: Lady Chatterley, English Modernism, Erotism, English Literature.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na área “Literatura, Sociedade e Interartes” pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Pato Branco. E-mail: acsatumelini@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Em muitas sociedades se naturaliza as mulheres serem invisibilizadas e silenciadas, pois é a garantia de um lar harmonioso “Sua fala em público é indecente [...]. Até mesmo o corpo das mulheres amedronta [...]. As mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome. Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros.” (PERROT, 2006, p. 17), pois como dizia Simone de Beauvoir “Não se nasce mulher, torna-se mulher”.

No decorrer deste artigo, na perspectiva de se reconhecer como mulher, aceitar os seus desejos e romper com os parâmetros morais impostos pela sociedade, que se busca analisar a personagem Constance Chatterley, na obra “O amante de Lady Chatterley”, de D. H. Lawrence. Além disso, será possível perceber as fases de Constance que, criada em uma família à frente de seu tempo, vive um casamento tradicional e se atém aos afazeres direcionados a uma mulher de sua classe: o cuidado com a casa e do marido, abstendo-se, portanto, de si mesma, para manter a ordem natural das coisas.

Analisa-se a digressão vivenciada por Constance - que a leva a fazer escolhas que fogem a essa ordem natural – as particularidades que fazem com que seja uma personagem a frente de seu tempo e o crescimento desta mulher que se coloca como protagonista de sua própria vida – circunstâncias estas que causaram certo *frenesi* na sociedade inglesa à época a qual a obra foi lançada.

Para essa pesquisa utiliza-se metodologia crítico-retrospectiva baseada em levantamento teórico de autoras e autores que trabalham com a temática do feminino, feminismo, como Perrot (2006), Narvaz (2005), entre outros. A pesquisa é bibliográfica, pois haverá análise histórica do feminino na literatura e a forma como se abordam temas considerados tabus em várias sociedades. Além disso, trechos da obra serão explorados para demonstrar o desenvolvimento de Constance como uma mulher à frente de seu tempo e protagonista de sua própria história.

“O AMANTE DE LADY CHATTERLEY” E O CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO

A obra “O amante de Lady Chatterley”, de D. H. Lawrence, foi publicada em 1928, porém, há diferentes informações com relação ao país de publicação: na versão de bolso, da Editora Record, de 2007, consta sua publicação, de forma clandestina, na França em 1928.

Entretanto, segundo Janktová “[...] Lawrence had decided to publish his book privately in Italy in 1928, whilst working on an expurgated version for his English publisher [...]” (JANKTOVA, 2015).

Com a iminência da Primeira Guerra, os burgueses passaram a questionar, por meio da literatura modernista, as experiências afetivas e proibidas, provocando a perda de velhas crenças e ruptura com padrões morais à época. Nesse sentido, autores como D. H. Lawrence, “retrataram a Inglaterra nesse momento de transição” (NEPOMUCENO & RAMOS, 2007).

Sobre a mulher do século XIX, pode-se afirmar que esta era livre em casa, onde cumpria seu destino, porém em público perdia sua consciência em função da ideologia machista escravizante. Tal postura parece revelar puramente o medo da ascensão da mulher durante o período vitoriano, o que foi demolido devido a todas as transformações sociais do século XX, principalmente com os movimentos feministas. A mudança dos tempos alterou a natureza e os papéis atribuídos ferrenhamente a homens dominantes e mulheres inexpressivas. (NEPOMUCENO & RAMOS, p. 105)

A obra foi considerada obscena à época e, por isso, sua circulação foi proibida em vários países. Durante esse tempo, versões clandestinas circulavam entre a população até que, após batalha judicial na década de 60, o livro saiu vitorioso e os holofotes voltaram-se à produção. Para Perrot, 2006, “Entre [...] os artistas, uns são mais simbólicos, puramente idealistas, outros são mais reais [...] Isso não impede que a imagem das mulheres seja um mistério, ora escondendo ora revelando [...] as épocas e os artistas”, ou seja, que mesmo ambientada na Inglaterra conservadora do início do século XX, o autor aborda, de forma expressiva, as relações de amor e sexo em um contexto de rompimento das convenções sociais e das relações de classe sem deixar de lado algumas características inerentes à sua época.

SER MULHER EM UMA SOCIEDADE COM VALORES PRÉ-ESTABELECIDOS

Durante muito tempo o papel das mulheres, na sociedade, foi direcionado à criação de filhos e manutenção do lar. Estas não possuíam direitos constituídos, o que lhes mantinha a

mercê de casamentos arranjados e uma vida pronta, pré estabelecida desde seu nascimento, o que “corresponde quase sempre a seu modo de intervenção coletiva: manifestam-se na qualidade de mães, de donas-de-casa, de guardiãs dos víveres etc. Usam-se estereótipos para designá-las e qualificá-las”. Entretanto, a partir do século XIX, “a história torna-se mais científica e profissional. Daria um espaço maior para as mulheres e para as relações entre os sexos? Apenas um pouco maior” (PERROT, 2006, p. 18). Ou seja, algumas pequenas mudanças foram acontecendo no decorrer dos séculos, porém não de forma tão expressiva.

No âmbito do discurso, desde os autores clássicos, a inferioridade feminina está presente. Aristóteles, por exemplo, foi um dos autores gregos que mais destacou a superioridade masculina. Para ele, as relações de dominação/subordinação determinadas pela natureza eram justas e os seres inferiores revelam estas características no corpo e na razão. A inferioridade natural, nas mulheres, se expressa no corpo e “Aristóteles vai sustentar que “a fêmea é um macho mutilado” (Geração dos Animais, II, 3, 737 a). A imperfeição intrínseca à natureza feminina revela-se de maneira especial no ato da procriação.” Além disso, “o nascimento de uma fêmea traduz um fracasso”, o que seria uma consequência falha da própria natureza. (CARVALHO, Maria; CARVALHO, José; CARVALHO, Frederico, 2001, p. 6).

Constance fora criada em uma família de intelectuais “Seu pai fizera nome na Academia Real de Pintura – Sir Malcolm Reid; sua mãe se distinguira entre as mentalidades avançadas no socialismo da época.” (p. 12) ou seja, ela e sua irmã Hilda tiveram “criação estética livre”, o que já ia de encontro aos padrões estabelecidos à época. Foram à Paris, Florença, Roma e Berlim para estudar. Falavam várias línguas e ninguém se impressionava com suas habilidades, visto que o ambiente que circulavam era intelectual “eram a um tempo cosmopolitas e provincianas – do provincianismo cosmopolita que a arte aliada ao idealismo social produz” (p. 13).

As qualidades femininas ligadas à capacidade reprodutiva e à sexualidade, nos mitos clássicos, eram considerados ameaçadoras. Surge, dessa ameaça, o mito de que o Universo foi criado por Zeus, o que encolhe a imagem do poder feminino – como apresentado nos mitos de ‘Hécate’, ‘Bacantes’ e ‘Antígona’ - e enaltece a capacidade reprodutiva masculina (NARVAZ, 2005, p. 14). No âmbito cristão, na primeira Epístola a Timóteo, o apóstolo Paulo aconselha às mulheres a manterem-se em silêncio: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito que a mulher ensine nem use de autoridade sobre o marido, mas que permaneça em silêncio” (PERROT, 2006, p. 23), o que ressalta a inferioridade feminina e o poder direcionado ao homem.

Além de serem inteligentes e livres, Constance e sua irmã iniciaram no amor aos 18 anos. Hesitaram, a princípio, mas entregaram-se aos prazeres da carne, que para elas “não passava de uma espécie de retorno ao instinto, algo como uma reação” (p. 14). Para Rousseau, as diferenças entre o Homem e a Mulher iam além da anatômica e biológica, mas deveriam influir sobre a moral:

A partir da reflexão sobre as diferenças físicas, Rousseau deduz que as morais masculina e feminina são também completamente distintas: “uma mulher perfeita e um homem perfeito não devem assemelhar-se mais no espírito do que no rosto” (Émile, V, p. 693). O homem é “forte e ativo” e a mulher é “fraca e passiva”; deste fato segue-se que “a mulher é feita especialmente para agradar ao homem e para ser-lhe subjugada”. Quanto ao homem, “seu mérito está na sua força, ele agrada apenas pelo fato de ser forte” (Émile, V, p. 693). (CARVALHO, Maria; CARVALHO, José; CARVALHO, Frederico, 2001, p. 8).

Ou seja, o homem, primeiramente, deve se autodominar e depois dominar a mulher, pois está é regulada pelo sexo e, em razão da sua sexualidade insaciável, ela declina à desordem, o que ameaça a ordem social e política, caso esta não seja submetida ao controle masculino. Esse tipo de discurso perdurou por muitos séculos na sociedade ocidental e é utilizado como justificativa para a exclusão da mulher da vida pública, pois acreditava-se que não desenvolvia a moral necessária para viver em sociedade. Em contrapartida, parafraseando Beauvoir, ser mulher não é natural, não existe um destino biológico que a defina dessa forma, nem a gravidez pode ser considerada como fator de diferenciação, afinal “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, o que comprova que estas análises de autores clássicos corroboraram para o discurso misógino perpetuado até os dias atuais e, também mostra, que uma mulher consciente de seu papel e de sua sexualidade, não se subjugava aos padrões estabelecidos, como se percebe nas relações construídas por Constance e sua irmã Hilda na juventude.

Após o casamento de sua irmã, Constance estreitou laços com um rapaz chamado Clifford Chatterley; “Clifford pertencia a uma classe pouco acima da de Connie. Ela era da *intelligentsia* e ele da aristocracia, não da alta, mas, em todo caso, aristocracia” (p. 16). A relação entre os dois foi se solidificando e Clifford e Constance casaram-se em 1917.

A intimidade dos dois lembrava a de passageiros dum navio que está afundando. Clifford entrou virgem para o casamento,

e não dava grande importância ao lado sexual da união. Havia entre ele e Connie outras tantas afinidades! E ela exultava nessa intimidade para além do sexo – para além da “satisfação” sexual do homem. Clifford tinha o sexo como um simples acidente, uma dessas grosseiras funções orgânicas que persistem apesar de terem perdido a razão de ser. Entretanto, Connie desejava ter filhos – apenas para fortalecer sua posição familiar diante da cunhada. (p. 20)

Interessante observar que Clifford casara-se virgem, o que foge aos padrões estabelecidos à época para um homem. Há uma inversão de papéis moralmente aceitos: o homem casou-se virgem e a mulher não. Constance, criada de maneira livre, decidiu casar-se e adaptar-se a uma vida monogâmica, destinada à manutenção da casa e à criação dos filhos. Talvez tenha tomado a decisão de casar-se por viver no âmbito da Primeira Guerra, para sentir-se segura, ou, genuinamente, para constituir uma família. Além disso, é possível perceber que direcionamento e incentivo à liberdade não faltaram afinal, nas entrelinhas, o casamento fora uma decisão de Constance, não uma imposição familiar, pois “a mãe das meninas, uma inválida nos meses de vida, só desejava uma coisa – que as filhas fossem “livres e realizadas” (p. 15).

Embora o casamento, afinal, tenha sido uma decisão de Constance, não era uma situação comum à época, visto que casamentos monogâmicos visam a manutenção de riquezas, status e longevidade ao sobrenome da família. Como sobrenomes eram e ainda são, um conceito patriarcal, que Connie será chamada de Constance, como uma forma expressar o que sentia, dar voz à personagem, pois os sentimentos e decisões eram tomados por Constance e não por Lady Chatterley – que carregava o peso da monogamia e do sobrenome em si. Portanto, é necessário salientar que:

O casamento monogâmico não foi fruto do amor sexual individual, uma vez que os casamentos eram arranjados por conveniência. A monogamia teria a finalidade de garantir herança aos filhos legítimos. A valorização da virgindade e da fidelidade da mulher, bem como o adultério, a prostituição, o controle sobre a sexualidade e sobre os corpos das mulheres seriam tributários das formas patriarcais e monogâmicas de organização familiar. A família monogâmica criou, ainda, a divisão dos papéis sexuais e, a partir daí, a divisão do trabalho e dos papéis sociais (Engels, 1884/1964; Reich, 1966, 1933/1998; Schelsky, 1968) *apud* (NARVAZ, 2005).

A virgindade e a fidelidade também são considerados valores femininos, visto que a manutenção da virgindade é equivalente à santificação, como por exemplo, Maria, mãe de Jesus. O fato de ser virgem e gerar um filho coloca Jesus em um outro nível e corrobora com o discurso de divindade. O conceito de virgindade não é, necessariamente, cristão. O guardar-se das relações carnavais é encontrado como conceito moral em algumas civilizações antigas o qual o Cristianismo se apoderou e transformou o conceito.

Para Foucault, em sua obra *“As confissões da Carne”*, no segundo capítulo, mostra que, segundo o discurso de Cipriano, a virgindade está ligada à purificação e deve ser praticada como ligação direta com Deus, ou seja, se não violada, esta trará felicidade eterna. É possível, além disso, conectar a virgindade ao conceito de imortalidade, visto que, o fato de não entregar-se ao prazer carnal, garantiria a vida eterna, já que os sujeitos possuem liberdade de escolha e, dessa forma a abstenção da sexualidade o aproximaria do divino. Nesse sentido, é possível perceber que Constance, ao não casar-se virgem, não se coloca como uma mulher angelical, mas vai de encontro ao esperado socialmente; ou seja, consciente de seus desejos e fazendo uso de seu livre-arbítrio.

CONSTANCE E SUA VIDA BURGUESA VITORIANA NA INGLATERRA DO INÍCIO DO SÉX. XIX

Após o casamento, Clifford foi para a Guerra e, de lá, voltou inutilizado. Constance tinha 23 anos e ele 29. Embora em pedaços, “Clifford revelou-se dono de uma incrível tenacidade de viver. Não morreu. A cirurgia juntou seus pedaços num processo de recuperação que durou dois anos” (p. 11). A recuperação não foi completa e “Recebida a alta, ele pode retornar à vida, com metade do corpo, da cintura para baixo, paralisada para sempre”. É a partir desse acontecimento trágico onde “temos de viver, seja qual for a extensão do desastre que se abata sobre nós” (p. 11), que o drama na vida de Constance se inicia.

Como Clifford era interiorano, mudaram-se para Wragby, “uma mansão senhorial, de pedra escura, que começou a ser erguida em meados do século XVIII [...] um enorme casarão achatado, sem estilo” (p. 20). Habitada aos morros da Escócia e a Sussex – sua versão da Inglaterra, que Constance:

Abarcou com um olhar o horripilante distrito mineiro, todo ferro e carvão, e onde nem pensar era possível. Do soturno casarão de Wragby ouvia-se o barulho das perfuradeiras nas minas, o paf-paf das máquinas a vapor, o apito das locomotivas e o ranger dos vagões nos trilhos. [...] Nada agradável, portanto, viver ali – mas era o destino. Era a vida – o que fazer? Sob a cortina cinza das nuvens o fogacho rubro dos fornos ardia. No início esse quadro fascinou tragicamente Constance; depois passou a dar-lhe a impressão de estar vivendo debaixo da terra. Acostumou-se por fim – como se acostumara à chuva pelas manhãs. (p. 21)

Viver isolada em um castelo antigo, sem contato externo – salvo alguns amigos que os visitavam – e sem contato íntimo com o marido, levou Constance à inércia e depois a inquietação.

Mas a inquietação de Constance era crescente. Aquele isolamento de tudo quase a enlouquecia. Sentia tiques pelo corpo que não a deixavam estar tranquila, e tamanho mal-estar que às vezes se lançava a nado na piscina, como para libertar-se de qualquer coisa. Seu coração palpitava sem motivo. Começou a emagrecer. Inquietação apenas. Frequentemente atravessava correndo o parque abandonando Clifford, e deitava-se de bruços na grama. (p. 28)

Essa inquietação inicial, esses tiques e palpitações podem ser indícios de que faltava vitalidade para Constance, vitalidade sexual, pois “perdera qualquer contato com o que havia de substancial ou vital no mundo” (p. 30). Outras personagens, como Lenita, da obra “A Carne”, de Júlio Ribeiro tiveram pequenos surtos por falta de contato sexual.

Uma languidez crescente, um esgotamento de forças, uma prostração quase completa ia-se apoderando de todo o seu ser: não lia, o piano conservava-se mudo. [...] Não podia comer, tinha um fastio desolador, cortado por desejos violentos de coisas salgadas, de coisas extravagantes. Sobrevieram-lhe salivações constantes, vômitos biliosos quase incoercíveis. *A Carne*, Júlio Ribeiro, (p. 27)

Percebendo a inquietação de Constance, seu pai lhe aconselhou a arrumar um amante. Naquele inverno, um amigo de Clifford, Michaelis passou a frequentar a casa e ficou alguns dias por lá: foi seu primeiro amante, “um amante muito delicado, terno” (p. 35). Além disso, “Seu tipo despertava em Constance uma espécie de enternecimento compassivo, e também um desejo selvagem. Desejo que não satisfazia. Tinha o coito muito rápido, acabava depressa e abandonava-se sobre seus seios, deixando-a desapontada” (p. 39). Como era uma mulher à frente de seu tempo e não havia se casado virgem, Constance conhecia seu corpo e sabia como ter prazer:

Constance, entretanto, logo aprendeu o modo de conservá-lo dentro de si mesma depois do orgasmo. E nisso Mick mostrou-se generoso e de forte potência; deixava-se ficar dentro dela, oferecia-se inteiramente, enquanto Connie, assumindo a iniciativa, trabalhava apaixonadamente até alcançar o clímax. E, ao vê-la atingindo a satisfação orgástica sobre sua passividade ereta, sentia um curioso orgulhoso. (p. 39)

Com o passar do tempo, passou a sentir que a relação com Michaelis não iria a lugar nenhum, mesmo que Clifford não lhe correspondesse como homem, ele ocupava boa parte de sua vida. Clifford, por várias vezes, comentou que gostaria de ter um filho e que Constance poderia engravidar em uma de suas viagens e ele criaria como legítimo herdeiro, a fim de manter a linhagem e sobrenome da família.

Seria desejável que você tivesse um filho de outro homem – retrucou ele. - Se o criássemos em Wragby, esse filho nos pertenceria, a nós e à terra. Não dou grande importância à paternidade. Se criássemos a criança, seria nossa ... nos daria continuidade. Seria isso irrealizável? [...] Haja o que houver, você e eu somos casados. Temos o hábito um do outro. E o hábito, a meu ver, é de uma importância mais vital do que qualquer excitação passageira. [...] Você e eu estamos unidos pelo casamento. Se mantivermos o essencial, parece que podemos encontrar um meio de resolver a questão do sexo: não será mais difícil que ir ao dentista [...]”. (p. 57 e 58).

Certa tarde, algum tempo depois desse pequeno caso com Michaelis, Clifford e Constance estavam caminhando pela propriedade quando se depararam com o guarda-caça,

Mellors, que “era de estatura mediana, um tanto magro, ar discreto.”. Ao cumprimentá-la, “Quase a intimidava”. Os dias foram passando e, apesar da conversa sobre o filho ilegítimo, tudo permanecia igual.

A alma de Constance ia sendo dominada por um medo interior, um vácuo, uma indiferença por tudo na vida. Nos seus bons momentos, ele [Clifford] conversava com ânimo e pensava no futuro – como durante o passeio em que lhe falara do filho e herdeiro. Mas já no dia seguinte todas aquelas ideias não passavam de folhas mortas, sem significação. Não eram folhas verdes de árvore da vida, e sim meros restos secos que o vento leva. Tudo parecia sem qualquer significado. (p. 65)

Num dia chuvoso, Clifford necessitava entregar um recado ao guarda-caça, mas o mensageiro estava gripado. Constance se ofereceu para entregar a mensagem. Chegando à cabana em que morava, não encontrou ninguém. Então “Contornou a casa. Na parte detrás, o terreno se elevava numa encosta, de modo que o pequeno quintal ficava afundado, e fechado por um muro de pedra.” (p. 85), e se deparou com o empregado tomando banho. “Tinha o tronco nu; o culote de veludo, desabotoado, descia-lhe pelas cadeiras finas. Suas costas muito brancas curvavam-se sobre uma bacia de água espumarenta” (p. 85). Entretanto, ao se deparar com tal cena “sentia-se, sem saber por quê, vivamente emocionada [...] como se houvesse recebido uma pancada no meio do corpo” (p. 85). A partir desse momento sua percepção sobre Mellors mudaria.

Ao chegar em casa, foi ao seu quarto observar seu corpo. Era “um corpo que ia perdendo significação, tornando-se pesado, opaco. [...] Que esperança poderia acalantar? Estava velha, velha aos 27 anos, sem brilho, sem faísca na carne.”. A frustração com seu corpo fez com que seu ressentimento para com Clifford – que esperava com naturalidade que ela o servisse – foi aumentando. Além disso, a necessidade de sexo era latente, “Porque a fêmea nela subsistente nunca fora tomada por nenhum homem. Os que a amaram, amaram-lhe a personalidade, não a fêmea – que cruelmente desprezaram ou ignoraram. Os homens cortejavam Lady Chatterley, mas desdenhavam o seu sexo” (p. 151), ou seja, ela era vista como a esposa perfeita, dedicada ao lar e que tinha somente olhos para o marido, afinal “Até mesmo o corpo das mulheres amedronta.” (PERROT, 2006, p. 17), e estas devem ser elevadas a esse status de pureza angelical.

A ESCOLHA FEMININA REPRESENTADA NA OBRA DE LAWRENCE

No decorrer da obra de Lawrence se apresentam algumas críticas à sociedade da época, como a liberdade feminina. Além disso, é possível perceber, também, que ele defende o instinto como algo que não se pode controlar por meio das convenções sociais. Já aqueles que declinam aos seus desejos, como na obra *Madame Bovary*, de Flaubert, desencadeiam em situações desastrosas e, muitas vezes, irreversíveis, como o suicídio, no caso de Emma.

A relação de Constance e Mellors iniciou de forma leviana, impulsionada pelo desejo, carregava maior intensidade do que a que tivera com Michaelis. Ao se deitar com o guarda-caça, Connie se redescobre como mulher e descobre seu erotismo, a vitalidade que lhe faltava:

Constance ficou estendida, completamente imóvel, numa espécie de sono. Estremeceu ao sentir a mão suave que, hesitantemente desajeitada, sem metia entre suas roupas. Mão que soube despi-la como convinha. Sua leve calça de seda foi descida até os tornozelos. Depois, com um frêmito intenso de prazer, aquele homem tocou em seu corpo macio e lhe arrepiou o ventre com um beijo. Ia entrar, ia penetrar nela, na paz que era o seu corpo suave e imóvel. Foi o momento de paz perfeita essa penetração em corpo de mulher. (p. 145)

Mellors sabia como tocá-la e exaltava as suas qualidades de mulher, a sua pele, o seu corpo:

- Ah, como é bom apalpá-la! – disse lhe ele acariciando-lhe com as mãos a pele delicada, quente, secreta, da cintura e das ancas. Baixando a cabeça, esfregou o rosto em seu ventre e nas coxas, insistente. E, ainda uma vez, Constance espantou-se dessa espécie de arrebatamento que o empolgava. Não percebia a beleza que aquele homem achava nela ao tocar o seu corpo nu. Só a paixão compreende isso. Quando está morta a paixão ou não existe, o magnífico choque que a beleza produz, torna-se incompreensível – e até um tanto desprezível. Constance sentia nas coxas, no ventre, nas nádegas a doce esfregação do rosto daquele homem, a aspereza dos seus bigodes; e seus joelhos puseram-se a tremer. Longe, muito longe, no fundo de si mesma, ela sentiu palpitar qualquer coisa de novo, como o emergir duma beleza nova. E quase teve medo. Quase não desejou que a acariciasse assim. Sentia-

se empolgada, agarrada. E, entretanto esperava, esperava. E quando ele a penetrou, num deleite de pura paz, continuou a esperar. Sentia-se como posta de lado - e em parte por culpa sua. Sempre quis a separação do gozo - e talvez agora estivesse condenada a isso... E permaneceu imóvel, sentido os movimentos do macho dentro de si, a concentração e, depois, o súbito espasmo que a inundou de sêmen.” (p. 155 e 156)

Algo havia mudado em Constance após a relação com Mellors. Além de despertar o erotismo de Constance, o seu lado feminino e a fazer renascer como mulher, ele era apaixonado “Entretanto, mesmo pensando assim, Mellors a apaziguava e reconfortava. E, depois, era apaixonado – são e apaixonado.”, o que para ela era significativo.

Como o erotismo e a sexualidade são temas considerados tabu até mesmo na contemporaneidade, percebe-se que um dos motivos de o livro ter sido proibido até a década de 60, é justamente esse tema, o qual Lawrence tem a sensibilidade de explorar, de forma detalhada, as relações sexuais entre Constance e Mellors.

Mellors penetrou-a e ficou parado dentro dela, túrgido e palpitante, até perceber o começo do orgasmo de Constance – e não ritmou os movimentos de vaivém. Frementes, como o palpitar de uma leve chama, leve e macia como pluma, as entranhas de Constance começaram a derreter-se lá dentro. Era como o som de um sino que, de vibração em vibração, sobe do vago ao apogeu. E Lady Chatterley não teve consciência dos gemidos e gritinhos selvagens – que deu até o fim. (p. 165)

O erotismo, ainda, vai além da simples narrativa sexual, mas está atrelado às questões do ser social e, não é, necessariamente, a narrativa do coito que faz com que a obra seja considerada erótica, mas a forma como se direciona esse tipo de linguagem de forma subjetiva:

As obras (literárias que), a partir do sexo, abordam outros motivos e, por fim, transcendem o caráter exclusivamente sexual são consideradas eróticas, literárias. Isso nos remete mais um vez a Georges Bataille com sua definição da experiência erótica como transcendência da experiência sexual rudimentar, animal. (BRANCO, 1985, p. 18)

Historicamente, as variadas sociedades forjaram padrões de consciência e ordem moral coletivos, o que assegurou a manutenção das mesmas. Ao construir uma consciência coletiva, alguns padrões de comportamento eram direcionados aos homens e às mulheres, tais como o enaltecimento da família e do matrimônio, o que limitava a prática sexual ao casamento. Sabe-se que, a gravidez fora do casamento, para uma mulher, desencadeava em fortes represálias. Entretanto, no decorrer do relacionamento, Constance se apaixonou por Mellors e engravida.

“- Falei a Clifford que talvez eu tenha um filho./ Mellors encarou-a com intensa curiosidade. / - Disse-lhe? E qual foi a resposta? / - Oh! Isso lhe é indiferente, e até ficaria satisfeito se o filho for considerado como sendo dele. (p. 207)

Ou seja, a gravidez era algo esperado por Clifford, já que almejava um filho para manter sua linhagem. Após a conversa com Mellors, Constance informa a Clifford da viagem que faria a Itália e, mais uma vez, vai de encontro ao que se espera de uma mulher, quando propõe ao guarda-caças que fujam juntos.

Constance andava impacientíssima pela hora de abandoná-lo de vez. Só esperava o tempo em que ela e ele estivessem maduros para isso. Conversou com Mellors sobre a viagem. - Quando regressar, posso dizer a Clifford que vou deixá-lo. E sumiremos nós dois. Ninguém precisa saber que sumi com você. Podemos morar em outro país, o que acha? Na África, ou na Austrália, que tal? (p. 267)

Na viagem, entretanto, apesar das belas paisagens que se apresentavam ao seu redor, Constance sentia saudades de Wragby. “Por que motivo nada mais me interessa? Nem a paisagem! [...] Sim, ela não achava nada vital, nem na França, na Suíça, no Tirol ou na Itália.” (p. 317). Duas semanas haviam se passado em Veneza e, entre elas, algumas trocas de cartas entre Clifford e Constance e bilhetes - entregues pela enfermeira que cuidava de Clifford - entre Mellors e Constance.

Numa dessas cartas, Mellors informa a Constance que sairá da propriedade “Irei a Londres, para a minha antiga pensão, na casa de Mrs. Igner, Coburg Square 17, onde espero encontrar quarto” (p. 336). Tal decisão foi tomada pois a ex-mulher do guarda-caça retornou à

Wragby fazendo escândalos, além disso, o nome de Constance estava atrelado às fofocas, o que estava causando desconforto a Clifford, “Assim, em Tevershall seu nome andava ligado ao do guarda-caça! Horrível mistura! Mas breve tudo estaria acabado.” (p. 337).

Os companheiros de Constance na viagem eram seu pai, Sir Malcom e Hilda, sua irmã. Connie, após receber a carta de Mellors, decidiu que abandonaria Veneza no mesmo dia que ele abandonaria Wragby, no sábado: “Chegaria segunda-feira a Londres, onde o veria. Escreveu-lhe para o endereço dado, pedindo-lhe para mandar carta ao Hotel Hartland e vir vê-la nesse mesmo dia à noite, por volta das sete horas.” (p. 338). Aqui vê-se uma mulher decidida a abandonar suas garantias – seu sobrenome, fortuna, segurança –, já que “Constance, que pertencia à classe rica [...]” (p. 193) para iniciar uma relação com seu amante, um guarda-caças, que pertencia “à primitiva condição de operário [...]” (p. 176) e que era “pobre e miserável” (p. 176).

Na viagem de volta à Londres, em uma conversa com seu pai, Constance revela o caso e, também, lhe diz que está grávida. Sir Malcom a aconselha, dizendo-lhe “- Espero que você tenha escolhido um homem de verdade [...] - Sim, foi o que se deu... e aí está o embaraço. Porque não há muitos homens de verdade na nossa classe” (p. 340). Aqui, Connie mostra a repulsa que tem com relação aos homens de sua classe, visto que, como dito anteriormente, só a viam como um enfeite, não dando a devida atenção aos seus desejos de mulher.

Chegando a Londres, Constance encontra Mellors no lugar combinado e conversam sobre sua gravidez. O guarda-caça pergunta, de forma clara, “Que prefere?” (p. 343), incentivando-a a decidir se voltaria à Wragby e teria seu filho com o sobrenome Chatterley, ou se ficaria com ele, mesmo sabendo de todas as privações que viria a sofrer. “Oh! Viver com você, só isso - [...] / - Vai perder muito. Eu não tenho nada a lhe dar. [...] / - Tem a dar-me mais que qualquer outro homem.” (p. 343).

Ainda, é perceptível que o que mais preocupava Mellors eram as condições sociais e a diferença monetária que havia entre ambos “Então, por que tem medo de mim? [...] / - É o dinheiro que me amedronta, e a sua situação social! A sociedade que há dentro de você.” (p. 345). Constance, movida pela necessidade de sentir-se viva, não aparenta sentir preocupação com a situação, visto que para ela era simples, pois só desejava viver com o pai de seu filho, o homem que amava e que a fazia sentir-se mulher.

Constance, decidida a separar-se, escreve uma carta a Clifford. “Caro Clifford: Creio que o que foi previsto vai realizar-se. Amo outro homem e espero que você concorde com o divórcio. [...] Perdoe-me e requeira o divórcio – e case com outra melhor que eu. Não sou a

mulher que você precisa; muito impaciente, muito egoísta.” (p. 359). Nesse momento, Connie, acentuando seus defeitos, mostra que, socialmente, uma mulher que busca seguir suas vontades, não se submetendo ao papel de mulher burguesa que lhe era determinado, “As burguesas[...] casadas com industriais, são muito apegadas ao espaço da casa;”, e além disso, são “católicas em sua maioria, constroem uma vida cotidiana ativa e uma mística feminina em torno da função materna e de dona-de-casa.” (PERROT, 2006), sofre algum tipo de represália.

O egoísmo de Clifford não lhe permitiu aceitar o divórcio; “- Mas você não compreende, Clifford! É preciso que eu viva com o homem que amo. [...] / - Sim! O homem que eu realmente amo... ah! Como vai odiar-me! É Mellors, o ex-guarda-caça.” (p. 368). E, ao descobrir que o filho que Constance espera é de um plebeu, fica horrorizado, nivelando-a de forma baixa e vulgar.

- Lama! Aquele vagabundo pretensioso! Aquele miserável! Dizer que minha mulher teve relações com ele quando era meu criado! Meu Deus, meu Deus, será que não tem fundo a ignóbil baixaza das mulheres? [...] / - É como eu sempre a imaginei: uma criatura anormal. Não passa de uma dessas mulheres pervertidas e meio loucas que não resistem à tentação de correr atrás do depravado. Que têm a nostalgia da lama.” (p. 368 e 369)

Nesse sentido, segundo Rios:

Por essas passagens observa-se que ele subitamente assume os valores da moralidade vitoriana. Via nela a encarnação do mal, enquanto ele personificava o bem. Nesse relato observa-se em concordância a afirmação de Steans, de que a divisão de classes se baseava em padrões sexuais⁵⁵: o pobre era malvisto por conta da sua frouxidão moral, era um “depravado”. Clifford também designa Connie de anormal, pois ela não ter administrado os seus impulsos, por não ter que buscar seu prazer com alguém que não é da sua classe, a “nostalgia da lama”. Por ela não ter mantida a máscara da esposa virtuosa e ter assumido a caricatura da puta libidinosa, por ser uma adúltera descuidada por não ter administrado seus sentimento e se apaixonado por um homem desqualificado. (RIOS, 2011, p. 394)

Após relutar muito, Clifford aceitou o divórcio e Constance foi viver com sua irmã na Escócia. Deveria manter-se afastada de Mellors por um tempo, para que este também obtivesse o divórcio de seu primeiro casamento. Esperançoso, o guarda-caça escreve uma carta à amada, finalizando-a assim: “Estamos reunidos por uma grande parte de nós mesmos. Temos de ficar firmes e nos prepararmos para o próximo encontro” (p. 376).

Lawrence, ao finalizar a obra, influenciado pelos movimentos feministas e disruptivos que aconteciam na Inglaterra da Rainha Vitória, apresenta um novo desfecho para uma personagem mulher, diferente daqueles apresentados em outros clássicos, como já citado, Madame Bovary. Constance conseguirá, sem grandes conseqüências, aquilo que almeja: ter seu filho e viver com o homem que ama. Não viveria mais um casamento pautado no modelo burguês, mas sim, uma relação atrelada aos sentimentos, o que era novidade no início do século XX:

Embora o casamento burguês tivesse em sua mais severa privacidade a valorização sexual, sentida tanto por homens quanto por mulheres, a idealização do amor romântico lhes parecia inadequada, já que a união consistia, até aquele momento em encontrar um companheiro que estivesse compatível com o casamento malthusiano, proposto por Alan Macfarlane. Nisso estava outra mudança na ética afetivo-moral do novo século. Segundo Gay, para um número cada vez mais crescente, a tendência à simpatia amorosa tornava-se fator relevante na escolha do companheiro. Mesmo com alguns avanços, o lucro ainda andava segundo as regras capitalistas de cujos resquícios ainda vivemos. O que mudou com o fim do século XIX é que a afetividade amorosa passou a ser relevante na escolha do companheiro. (NEPOMUCENO & RAMOS, 2010, p. 106)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber, no decorrer da obra, que a personagem Constance foi criada de forma livre e à frente de seu tempo e, até mesmo durante seu matrimônio, a subjugação a qual se colocou, mantendo-se ao lado do marido após o acidente de guerra, foi sua decisão. Ao permanecer em um casamento de aparências ela se deprime. Seu marido, Clifford, ainda quer

um filho, mesmo que este seja de outro homem. Constance chega ao seu limite e, por isso, ao se apaixonar pelo guarda-caça, decide divorciar-se para viver ao lado do homem que ama e, juntos, criarem seu filho.

Destaca-se também que, diferente de muitas personagens femininas conhecidas, tais como Emma, de “*Madame Bovary*”, Lenina, de “*A Carne*”, ou Magdá, de “*O Homem*”, Constance não tem um final trágico, como o suicídio ou a loucura, pois faz parte de uma sociedade que, embora tradicional e rígida, está passando por mudanças incentivadas pelos movimentos feministas e de classe. Ela, então, tem a possibilidade de divorciar-se do marido e ainda – embora queira se casar com um homem de uma classe abaixo da sua – com o apoio de seus familiares, une-se a Mellors.

O fato de a obra ser proibida até meados da década de 60 e, até hoje, causar certo frenesi, mostra que ainda vive-se em uma sociedade cerceada pela moral e pelos costumes. A narrativa é carregada de simbolismos e críticas à sociedade burguesa. Nesse sentido, este artigo desenvolveu sua análise relacionando o feminino na literatura, extraiu trechos da obra para comprovar o crescimento da personagem e, ainda, explorou temas considerados tabu na sociedade, como a traição feminina. Além disso, mostra que é uma obra transgressora pois coloca a mulher como personagem principal de sua própria história: uma mulher cheia de desejos e de vida, que toma decisões e encara as consequências até o fim, sem medo.

REFERÊNCIAS

- BRANCO, Lucia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- CARVALHO, Maria da Penha; CARVALHO, José Luis; CARVALHO, Frederico Antonio. *O Ponto de Vista Feminino na Reflexão Ética: Histórico e Implicações para a Teoria de Organizações*. Maringá: ANPAD, 2001.
- JANKTOVÁ, Renata. *Reshaping Meanings: D. H. Lawrence and the ‘Lady Chatterley Trial’ in A. S. Byatt’s Babel Tower*. Brno Studies in English, Ed. 41, 2015.
- LAWRENCE, D.H. *O Amante de Lady Chatterley*. Tradução de Jorge Luis Penha. São Paulo: Editora Record, 2007.
- NARVAZ, Martha Giudice. *Submissão e resistência: Explodindo o discurso patriarcal da dominação feminina*. Porto Alegre: UFRS, 2005.
- NEPOMUCENO, Luís André & RAMOS, Edilene Ferreira. *Literatura e Psicanálise: a sensibilidade burguesa na Inglaterra modernista*. Pato de Minas: Revista Perquirere, 2010.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2006.

- RIBEIRO, Cecília Rodrigues. *As confissões da carne: o trabalho póstumo de Foucault*. Salvador: Caderno CHR, 2015.
- Ribeiro, Júlio. (1972). *A Carne*. São Paulo: Editora Três. (Original publicado em 1888).
- RIOS, Gabriel Valença. *O Amante de Lady Chatterley e o erotismo na sociedade vitoriana do início do século XX*. UFPE, 2011.
- XAVIER, Márcia Cristina. AZEREDO, Cristina. *O Erotismo e o Feminino*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

AS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS NO ANÚNCIO DE PROPAGANDA

Darkyana Francisca Ibiapina¹
Francisco Wellington Borges²
Lafity dos Santos Alves³

RESUMO

Este artigo fundamenta-se na teoria semiótica proposta por Peirce (2010), cujo arcabouço teórico propõe que a linguagem organiza-se por meio de signos. O signo, nessa ótica, é qualquer coisa que se apresenta no lugar de outra, diferente de si mesma. Peirce (2010) estuda a semiose, processo de construção de significados em que *representamen* (significante), *objeto* (aquilo ao qual o signo se refere) e *interpretante* (o significado) estão imbricados e se realizam por meio de categorias justapostas e distintas - chamadas de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Nessa perspectiva, o objetivo deste estudo consiste em analisar, com base nessas categorias, o processo de significação, a partir dos signos verbais e não verbais, em ‘anúncios de propaganda’. Para tanto, selecionamos, aleatoriamente, 3 anúncios de propaganda com a mesma temática (maus tratos de animais) para analisarmos como as categorias fenomenológicas de Peirce (2010): primeiridade, secundidade e terceiridade, contribuem para o processo de significação dos anúncios observados. As nossas análises nos permitiram perceber que a primeiridade, a secundidade e a terceiridade contribuem para o processo de construção de sentido dos anúncios, uma vez que, os anúncios – cuja temática são os maus tratos de animais – fazem uso dos signos verbais e não verbais com a finalidade de reger e orientar o comportamento das pessoas diante de situações que envolvam essa problemática. Ademais, a reflexão crítica presente, nos anúncios, bem como a finalidade a que se pretende os textos analisados se evidencia através das categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Palavras-chave: Signo. Categorias fenomenológicas. Anúncio de propaganda.

ABSTRACT

This article is based on the semiotic theory proposed by Peirce (2010), whose theoretical framework proposes that language is organized through signs. The sign, in this view, is anything that appears in the place of another, different from itself. Peirce (2010) studies semiosis, a process of construction of meanings in which they represent (signifier), object (what the sign refers to) and interpretant (the meaning) are interwoven and are realized through juxtaposed and distinct categories - called first, second and third. In this perspective, the objective of this study is to analyze, based on these categories, the signification process, from verbal and non-

1 Mestre em Linguística (PPGEL_UFPI). Doutoranda em Linguística (PPGEL_UFPI). Técnica em Assuntos Educacionais do Instituto Federal do Piauí (IFPI).

2 Doutor em Linguística (UFMG) e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI (PPGEL-UFPI) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI (PPGL-UESPI).

3 Mestre em Linguística (PPGEL_UFPI). Doutoranda em Linguística (PPGEL_UFPI). Professora de Leitura e Análise Linguística (Instituto Dom Barreto-IDB).

verbal signs, in 'advertising ads'. To do so, we randomly selected 3 advertising ads with the same theme (animal abuse) to analyze how the phenomenological categories of Peirce (2010): first, second and third, contribute to the signification process of the observed ads. Our analyzes allowed us to realize that firstness, secondness and thirdness contribute to the process of construction of the meaning of the ads, since the ads - whose theme is the mistreatment of animals - make use of verbal and non-verbal signs with the purpose of regulating and guiding people's behavior in situations that involve this problem. In addition, the critical reflection present in the ads, as well as the purpose for which the analyzed texts are intended, is evident through the categories of first, second and third.

Keywords: Sign. Phenomenological categories. Advertisement ad.

1 INTRODUÇÃO

A cultura visual está associada à forma como nós olhamos para as imagens. Isso significa dizer que a cultura visual não está relacionada a um olhar da imagem como enfeite, não a vemos de forma abstraída. Isso porque as imagens são textos que trazem conteúdos interligados a um dado contexto cultural, social e histórico de uma sociedade. Dito de outra maneira: as imagens carregam emoções, ideias e informações, por isso são modos de expressar os anseios de uma sociedade de uma determinada época da história da humanidade. Visto dessa forma, as imagens afetam nossa maneira de perceber e de construir o mundo. E, por isso, elas estão associadas às relações de poder dentro da dinâmica social na qual vivemos (FOSTER, 1988; MITCHELL, 2002).

No entanto, as imagens, durante anos e anos, não tiveram o crédito de texto. Muitas pesquisas no campo da linguística se fundamentavam e, ainda, se fundamentam no aspecto verbal da língua para o reconhecimento de um texto. Desde Saussure (2004, CLG), considerou-se que a linguística é a ciência da linguagem. E essa linguagem servia aos estudos da língua, esta, por sua vez, concebida como uma forma de manifestação verbal. Daí as imagens serem consideradas como um sistema de representação que seria diferente da linguagem, pois a ideia de comunicação entre falantes se dava pelo reconhecimento da oralidade e do sistema da escrita. Isso evidencia a resistência, desde esse período, em se incorporar a imagem ao *status* de texto.

Outro ponto que dificultou o reconhecimento das imagens como texto foi o fato de elas serem consideradas como indivisíveis. Isso nos remete à ideia de articulação defendida por Saussure (2004, CLG), pois a ideia de língua foi associada ao fato de ela ser dividida em partes menores. E a imagem, por ter sido vista como algo indivisível, demorou a ter o seu reconhecimento como texto.

Acreditamos, também, que a articulação está presente em toda e qualquer forma de representação e isso se aplica também à imagem. Por isso, fundamentamo-nos nas categorias fenomenológicas de Peirce (2010): Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, para analisarmos três anúncios de propaganda que versam sobre os maus tratos de animais, atentando para a significação desse tipo anúncio na vida social. Escolhemos essas três categorias de Peirce (2010) porque elas permitem que o processo de significação ocorra pela semiose. Nesse processo, o *interpretante*, o *objeto* e o *representamen* se dão de forma interligada, de tal modo que o curso dessas categorias corre de maneira encadeada (e, ao mesmo tempo, também, apresentam distinções). Desse modo, a semiótica peirceana nos possibilita revelar os significados nos diferentes tipos de manifestações linguísticas, a exemplo dos anúncios de publicidade que serão analisados neste trabalho. Por considerarmos relevantes as diferentes manifestações linguísticas, analisaremos nos anúncios os elementos imagéticos e verbais, atentando para a forma como eles atribuem significação aos anúncios analisados.

Para esta pesquisa, fizemos a análise de ‘anúncios de propaganda’ que versam sobre a defesa dos animais e fazem uma denúncia dos maus tratos sofridos por eles. A escolha por essa temática deu-se pelo fato de esse tema trazer, no contexto atual, discussões bastante polêmicas, especialmente, em relação à preservação da fauna no contexto mundial. E às questões éticas que envolvem a preservação da vida animal. Além disso, essa temática é constantemente abordada em questões de provas de vestibulares e do Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM. Assim, selecionamos, aleatoriamente, 3 anúncios para compor a parte analítica deste trabalho.

2 O SIGNO LINGUÍSTICO: DIFERENTES DEFINIÇÕES

As diferentes definições de signo foram e são importantes para que se pudesse chegar a uma visão de língua como ciência. Defendemos a visão de que não há uma teoria linguística melhor do que outra, uma vez que cada campo do conhecimento, cumprindo os seus propósitos, contribuiu e contribui para os avanços dos estudos sobre língua. Nessa perspectiva, acreditamos que os estudos sobre o signo linguístico são primordiais no processo de formação e de compreensão do pensamento e da linguagem humana. Diante disso, apresentaremos, nesta seção, as visões sobre signo linguístico, mostrando o que há de diferente entre cada uma delas.

Iniciaremos nossa discussão com a noção de semiologia. Essa terminologia, inicialmente, utilizada por Saussure (2004, CLG), é a ciência que estuda os signos. A noção de signo, dentro do campo da semiologia, é tudo aquilo que significa no mundo. Nessa concepção a semiologia preocupa-se não apenas com a linguagem humana e verbal, mas com todo e qualquer sistema de comunicação, seja ele natural ou convencional. Como não era o interesse de Saussure analisar o não-verbal, ele se deteve na realização de estudos do signo que envolvessem o universo do campo verbal.

Nos Estados Unidos, a terminologia adotada para a ciência que tem o signo como objeto de estudo foi ‘a Semiótica’ (terminologia cunhada por Peirce). Saussure (2004, CLG) e Peirce (2010), apesar de contemporâneos, não tiveram influência um sobre o outro. Saussure focou seus estudos no signo verbal, já Peirce privilegiou os signos não verbais, neste caso, “não só as palavras, mas também os gestos, as imagens, os sons não estritamente linguísticos, como o apito de um trem, o repicar de um sino, as batidas do telégrafo, o tilintar de uma campainha, os sinais de trânsito”. (CARVALHO, 1997). Enfim, tudo é signo.

Peirce (2010) propôs sua teoria considerando que toda forma de realidade seria intermediada por meio de signos. Daí passou a considerar o signo como sendo tudo aquilo que significa para alguém, que está no lugar de outra coisa, que representa algo, seja um objeto real, um pensamento ou um sentimento. Com base nessa ideia, o autor incluiu em seus estudos a importância do não verbal. A partir do seu entendimento de signo, o autor criou a tríade: signo, objeto e interpretante. É nessa tríade, afirma ele, que um signo ganha vida. Dessa forma, signo é o *representamen* (significante), o *objeto* é aquilo ao qual o signo se refere, aquilo que é representado, e o significado é o *interpretante*, o efeito produzido na mente do intérprete, que gerará, por sua vez, outro signo. Como exemplo, Peirce (2010) apresenta a palavra “estrela” a qual ganha diferentes conotações, já que pode ser visto como *astro de luz própria*, *sorte* ou *artista renomado*.

Ao compararmos os estudos de Saussure (2004, CLG) e de Peirce (2010) sobre a noção de signo, podemos dizer que uma das importantes diferenças entre eles é que Peirce acrescenta à ideia de significante e de significado a definição de *objeto*, como sendo aquilo que é referido pelo signo, mas que está ausente do observador ou do intérprete.

Atualmente, as terminologias ‘semiologia’ e ‘semiótica’ são utilizadas como termos semelhantes, permutáveis, mas cabe enfatizar que elas apresentam conotações diferentes. A ‘semiologia’ está ligada ao pensamento europeu iniciado por Saussure (e expandido por Barthes, Jakobson, Strauss, etc). Já a ‘semiótica’ está ligada ao pensamento americano e popularizado por Pierce (e expandido por Eco, Santana, etc...) (SANTAELLA, 2007).

Quando comparamos os estudos de Saussure (2004, CLG) e Barthes (1990), podemos dizer que Saussure partiu do sistema de comunicação humana para definir a língua. Assim, o signo linguístico é algo que subjaz à intenção de comunicar. Para Barthes, o signo é concebido a partir da significação, por isso, ele alarga a noção de signo e de língua a tudo o que significa.

No que diz respeito à influência de Saussure (2004, CLG) nos estudos linguísticos, podemos apontar também os estudos de Benveniste (1976). Esses pesquisadores apresentam semelhanças no que diz respeito à forma de ver o objeto e ao modo de o linguista desenvolver métodos que fizeram com que a linguística passasse a ser vista como ciência. Porém, Benveniste (1976) vai além de Saussure (2004, CLG), pois ele passou a enxergar o sujeito como ponto central nos estudos sobre linguagem e, por isso, passou a trabalhar aspectos como a subjetividade, intersubjetividade, discurso e sentido. Esses aspectos não foram estudados por Saussure.

Outro pesquisador que também trabalha com a noção de signo é Bakhtin (1997). Esse estudioso defende a ideia de que as palavras são carregadas de cargas ideológicas e de apreciações. Daí o autor criticar os estudos sobre signos centrados no aspecto físico, como defendido por Saussure (2004, CLG). Dito de outra maneira, o signo, para Bakhtin, é uma unidade linguística carregada de valores, de ideologias.

Cada uma dessas diferentes visões de signo tem sua importância nos estudos linguísticos. Além disso, podemos dizer que, com o passar do tempo, a noção de signo passou a incorporar realidades externas à materialidade do signo. A partir desses estudos, tivemos uma melhor compreensão dos complexos processos de significação, tanto na língua, quanto fora dela. Acreditamos que essa discussão sobre a constituição dos diferentes conceitos de signos, que se deu por caminhos metodológicos também diversos, pode contribuir para a compreensão da construção de sentido nas relações entre os sujeitos que partilham conhecimentos nos mais diferentes contextos, uma vez que os significados são construídos a partir de práticas sociais e culturais vivenciadas pelos sujeitos.

3 A SEMIÓTICA DE PEIRCE

A Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem, tem seu nascimento e desenvolvimento no século XX, juntamente com a Linguística, considerada a ciência da linguagem verbal (SANTAELLA, 2007). No entanto, a Linguística, assim como proposta por Saussure (2004, CLG), tem por objeto de estudo a língua e não a linguagem como um todo, pois ele a considerava bastante complexa, heteróclita e multifacetada, o que a impossibilitava de ser objeto de estudo de uma ciência, nos moldes tradicionais do início do século XX. Saussure (2004, CLG) necessitava que a Linguística fosse reconhecida como uma ciência, o que o levou a se distanciar de “objetos de estudo que, na época, fossem vistos como “abstratos”, ou distantes dos modelos adotados pelas ciências exatas e naturais (GOMES; SILVA, 2020, p. 19). Dessa forma, foi a partir da primeira metade do Século XX que a Linguística se concretizou como ciência.

Até os anos 60, a Linguística estudava os códigos, linguagens e sentidos produzidos no campo verbal. Devido, em grande parte, aos postulados de Saussure (2004, CLG), durante muito tempo, os estudos de linguagem permaneceram centrados em textos verbais. Somente, nas duas últimas décadas do século XX, a linguística passou a considerar o texto visual também como objetos de investigação (GOMES; SILVA, 2020).

A semiótica, por sua vez, estuda a produção de sentidos em diferentes códigos e linguagens. Seus estudos envolvem um conjunto de teorias e métodos que se preocupam com a produção de sentidos. Considerado um cientista por Santaella (2007), Charles Sanders Peirce propôs uma dessas teorias, de base estruturalista, fundamentada na lógica e na matemática. Com isso, Peirce (1839 a 1914) é considerado o fundador da Semiótica norte-americana. A Semiótica de Peirce é, na verdade, o estudo da semiose, definida como o processo de interpretação do signo. Desse modo, a interpretação passa a ser fator primordial na existência do signo.

De acordo com Santaella (2007), para Peirce a apreensão dos fenômenos, eventos da realidade externos à mente, ocorre por meio de categorias, que significam as formas como os fenômenos se apresentam à consciência. A referida autora define fenômeno como uma sensação, um sentimento ou uma ideia. Ou seja, tudo que está presente na mente, podendo ser registro da realidade ou da imaginação. Tais fenômenos, do ponto de vista de Santaella (2007), ocorrem no campo da razão, na parte mais superficial da consciência.

A seguir abordaremos essas categorias que Peirce (2010) denominou de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*.

3.1 Primeiridade, secundidade e terceiridade: categorias fenomenológicas de Peirce

Peirce (2010) entende que a apreensão dos fenômenos ocorre por meio de categorias, uma vez que elas são fenômenos que surgem em nossa consciência. Essas categorias são chamadas de primeiridade, secundidade e terceiridade. De acordo com Dias e Gomes (2013):

A primeiridade é o momento inicial do contato com o signo, no qual há a sensibilidade das qualidades daquilo que nos é apresentado, são as sensações percebidas; a secundidade diz respeito à reação ao estímulo apresentado, “é marcada pela consciência dos estímulos que propiciaram as sensações” (TEIXEIRA et al, 2011, p. 105), enquanto a terceiridade compreende a categoria de mediação do signo com a realidade, a qual Santaella (1983, p.8) diz corresponder “à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo pelo reconhecimento de elementos da realidade externa” (DIAS; GOMES, 2013, p. 151).

Assim, a fenomenologia proposta por Peirce (2010) apresenta três categorias e cada um dos elementos do signo é predominantemente relacionado a uma dessas categorias. Dessa forma, todos os elementos estão necessariamente interligados às categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade (SANTAELLA, 2007).

A primeiridade pode ser entendida como o ato de perceber o signo, o efeito imediato produzido em um intérprete, a partir das qualidades primárias do signo, tais como cor, textura, formas, materiais etc.; tais sensações são denominadas quali-signos e relacionam-se com seus referentes como ícones; De acordo com Dias e Gomes (2013), quali-signos são as qualidades intrínsecas do signo, como as que determinam sua aparência. O que se percebe é um fenômeno interno à mente, uma consciência em primeiridade, isto é, as primeiras impressões das coisas que vemos, tocamos, sentimos, é um quase-estado de sentir as coisas, quando estas ainda são uma possibilidade de ser.

A secundidade é o efeito decorrente da interpretação do signo por um intérprete, são as somas das qualidades que formam as singularidades para a leitura do signo. Envolve um esforço muscular ou mental. Diz respeito à consciência dos estímulos que propiciaram as sensações, implicando na identificação de elementos da realidade externa, sendo denominados como sin-

signos, apresentando-se como índices da realidade dos referentes. Os sin-signos são pistas que levam a outro objeto. (DIAS; GOMES, 2013). A secundidade se refere à reação ao estímulo apresentado, ou seja, podemos dizer que é quando a mente toma consciência dos estímulos que possibilitaram determinadas sensações.

A terceiridade é o processo de interpretação propriamente dito, o processo cognitivo da informação que o signo traz, envolve os conhecimentos individuais, sociais, culturais, prévios do leitor/observador, ela está entre perceber e gerar o conceito, ou seja, entre a primeiridade e a secundidade. Abriga os fenômenos tipicamente simbólicos, nos quais as sensações são interpretadas como legi-signos e relacionadas como símbolo de seus referentes.

Em relação ao objeto, signo pode ser ícone, tipo de signo que estabelece uma semelhança com o objeto, pode ser uma imagem, um cheiro, um som, qualquer coisa que estabeleça uma relação de semelhança qualitativa com aquilo a que se refere; pode ser índice, quando traduz uma característica do signo, baseado em uma relação de proximidade com o objeto representado, um indício da existência do signo; e símbolo, os signos se comportam como tal quando passam a representar algo, como uma convenção ou Lei. Os símbolos são construídos socialmente, culturalmente, convencionalmente e afetam as pessoas de diferentes maneiras.

As categorias fenomenológicas abordadas nesse tópico fundamentarão as análises dos textos do gênero “anúncio de propaganda” na seção subsequente. Tais categorias são importantes no processo de construção de sentido do gênero, visto que colaboram no processo de reflexão crítica e de conscientização social no que diz respeito aos maus tratos de animais.

4 O GÊNERO ANÚNCIO DE PROPAGANDA

Antes de iniciarmos a nossa discussão sobre o gênero ‘anúncio de propaganda’, é preciso que apontemos a diferença entre ‘anúncio publicitário’ e ‘anúncio de propaganda’. Segundo Silva (2015), o que diferencia esses dois gêneros são os seus propósitos comunicativos. O ‘anúncio publicitário’, para a autora, apresenta finalidade comercial, uma vez que o propósito desse gênero é convencer, persuadir as pessoas a consumirem um dado produto; já o ‘anúncio de propaganda’, afirma a pesquisadora, tem como propósito promover uma ação, uma ideia, sem a intenção de obter algum tipo de lucro. Pautando-nos, nessa diferenciação, é que optamos por fazer uso da terminologia ‘anúncio de propaganda’ neste trabalho, pois analisaremos anúncios cujo propósito é disseminar uma mudança de valor (de crença), de atitude em nossa sociedade.

Fairclough (2003) afirma que esse gênero é relativamente estável, com características composicionais definidas e situado em diversas práticas sociais. Além disso, o ‘anúncio de propaganda’ é, normalmente, produzido por uma empresa, órgão ou pessoa com o propósito de divulgar/propagar uma ideia socialmente. Desse modo, esse gênero apresenta como função induzir as pessoas a adotarem um comportamento, uma ação. E essa ação não está associada ao poder de convencimento de compra de um produto, mas de uma ideia, de um valor. Desse modo, a veiculação de ideias, nesse gênero, é promover mudanças de comportamento no modo de vida de determinados grupos sociais.

5 CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS EM ‘ANÚNCIOS DE PROPAGANDA’ EM DEFESA DOS ANIMAIS

A semiótica de Peirce (2010) investiga a significação, isto é, como sentidos e ideias são produzidos por associações contínuas de signos, na mente dos sujeitos concretos e singulares. É o processo de interpretação de um sujeito particular, por isso pode ser submetido a interpretações ou desvios do senso comum. De acordo com Cauduro (1993, p. 92), “para Peirce todas as associações entre signos necessitam da interpretação e da mediação por outros signos”. Vejamos este anúncio:

Imagem 1: Don't buy exotic animal souvenirs



Fonte: https://www.adsoftheworld.com/media/print/wwf_blood. Acesso: 09/09/2020, às 14h04min.

O anúncio de propaganda, acima apresentado, é composto por signos verbais e não verbais, ou seja, palavras e imagens, as quais propõem interpretantes ou ideias relacionadas a esses conceitos e objetos, na mente de leitores ou observadores. Isso compõe um conjunto de signos, os quais são ordenados e sobrepostos, por meio de processos de informação e comunicação. Esse conjunto de signos visa promover, na mente do leitor ou observador, ideias referentes àquilo que eles denotam, que está ausente no anúncio.

Desse modo, a visão dos signos verbais e não verbais que compõem o anúncio promovem sensações, sentimentos e ideias no leitor/observador, estabelecendo uma série de significações decorrentes da percepção destes signos. Conforme assinalamos na seção anterior, na semiótica de Peirce (2010), o signo é composto de três elementos. O primeiro é o significante ou *representamen* (a materialidade do signo), aquilo que é percebido pela visão, que são justamente as palavras e as imagens que vemos no anúncio em questão. O segundo elemento ou objeto do signo é aquilo que está ausente e é representado pelo signo, aquilo que ele denota. Por exemplo, na imagem apresentada, representa o que denota o ser “mulher”, o espaço que pode ser identificado como os locais de embarque e desembarque de pessoas que viajam, “os aeroportos”, o líquido vermelho que vemos derramar-se no chão, que nos remete ao “sangue” etc. No caso dos signos verbais presentes na imagem acima, estes denotam para o leitor a proibição de comprar animais silvestres. O terceiro elemento ou interpretante é o efeito ou ideia produzida na mente do intérprete que percebe o signo, que se constitui, por sua vez, em outro signo. Os leitores/observadores, podem recuperar na memória que o espaço apresentado é um aeroporto, por onde passam os viajantes, caso compartilhem esse conhecimento, ou porque já estiveram nesses espaços ou porque já viram imagens semelhantes, ou leram sobre eles. Também recuperam que a mulher transporta em sua bagagem algo que derrama sangue e faz associações aos signos verbais podendo construir significações, a partir de seus conhecimentos individuais, culturais, sociais e de mundo.

Considerando as definições e as relações estabelecidas por Peirce (2010) sobre quali-signo, sin-signo e legi-signo, observamos que os signos não verbais presentes no anúncio acima formam um sin-signo pela composição de diferentes quali-signos. Os signos verbais (símbolo verbal ou linguístico) associados aos não verbais estabelecem uma associação convencional, por exemplo, pode ser estabelecido por lei que as pessoas sejam proibidas de transportar animais silvestres em suas bagagens. Dessa forma, os signos verbais e não verbais que compõem o anúncio são formados por qualidades e propriedades que despertam, num primeiro instante, sensações

de qualidades imediata. Segundo Gomes e Dias (2013), no processo de comunicação visual uma imagem apresenta possibilidade de percepção de um conjunto de elementos justapostos, mistura de diferentes cores e tonalidades, os materiais que sugerem diferentes texturas e tamanhos. É justamente esse contato inicial com o signo marcado pela apreensão de suas qualidades que compreende a categoria de primeiridade. Ou seja, no anúncio em questão, podemos dizer que a primeiridade, marcada pela disposição dos objetos em um espaço amplo, as cores como o vermelho e os tons terrosos da imagem, desperta as primeiras sensações no leitor/observador.

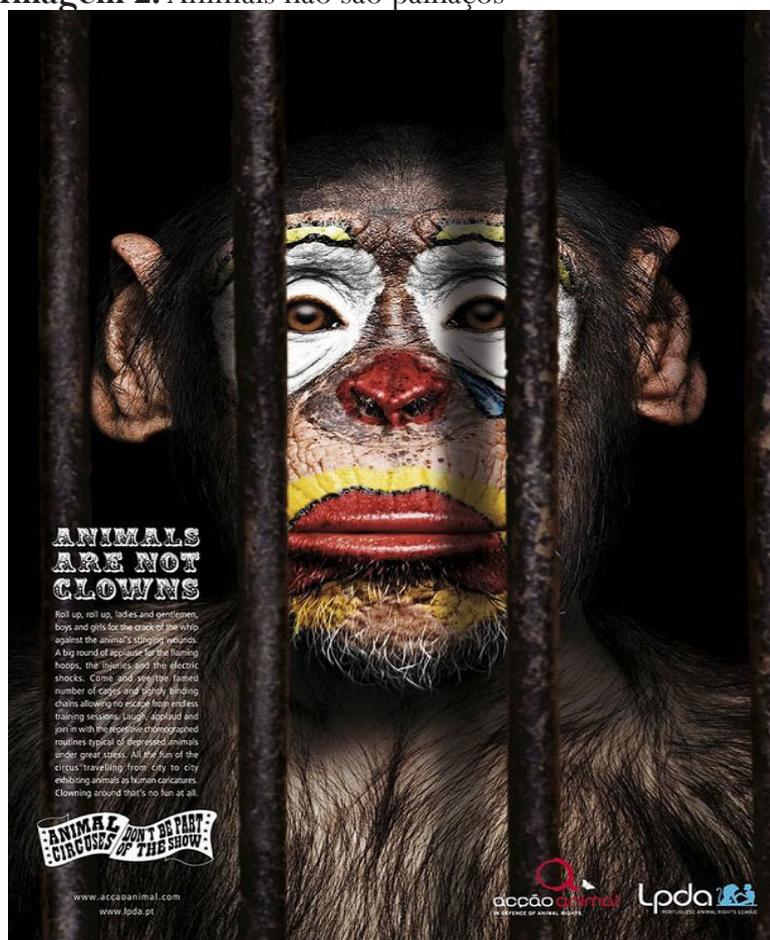
A categoria de secundidade é marcada pelo estímulo que as sensações descritas acima podem provocar no leitor/observador, por exemplo, a cor vermelha do sangue pode despertar um sentimento de repulsa, de dor, de sofrimento. Essa reação dependerá dos conhecimentos individuais, sociais e culturais daquele que interpreta, pois na perspectiva de Peirce (2010) o sujeito que constrói significação é um ser singular, no entanto, é na categoria de terceiridade (mediação entre a primeiridade e a secundidade) que esses conhecimentos são utilizados pelo leitor/observador. Na categoria de secundidade, somos capazes de reconhecer os eventos, os objetos, os lugares. Percebemos que o evento ocorre em um espaço amplo e bem iluminado, onde há máquinas, computadores e a presença de uma mulher que se desloca solitária e lentamente, carregando uma mala, a qual derrama um líquido vermelho. Os elementos que descrevemos podem ser considerados sin-signos porque já apresentam uma singularidade, especificidade.

A terceiridade compreende a categoria de mediação do signo com a realidade, para Santaella (2007, p.8) corresponde “à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo pelo reconhecimento de elementos da realidade externa”. Aqui utilizamos a mediação do nosso conhecimento social, relacionando os signos verbais e não verbais presentes no anúncio publicitário em questão, com a realidade. Assim, temos nesta categoria os legi-signos, leis ou convenções sociais que são signos (GOMES; DIAS, 2013). O conhecimento compartilhado de mundo do leitor/observador lhe permitirá interpretar que o lugar onde a ação ou evento acontece e é retratado no anúncio parece um local onde há embarque e desembarque de pessoas, como em um aeroporto, isso pode ser inferido pela presença de máquinas ou computadores que são comuns nesses locais, além disso a presença da mulher carregando uma mala denuncia que está em viagem. Ao associar a imagem aos signos verbais, o leitor/observador poderá concluir que se trata de um apelo àqueles que viajam para não comprarem e não transportarem animais exóticos, o que é justamente o propósito comunicativo desse anúncio de propaganda. A associação permite a construção de sentidos e

leva o leitor/observador à geração da ideia de que a mulher transporta animais exóticos, nesse processo mental de construção de significados o intérprete gera novos signos em uma semiose infinita.

Observamos então, que essas categorias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade se apresentam no anúncio publicitário à medida que este produz significados por meio da apresentação de qualidades intrínsecas (qualisignos), da representação de alguma coisa que é singular, específica (sin-signos) e da determinação de convenções sócio-culturais e leis (legi-signos). Vejamos este outro anúncio:

Imagem 2: Animais não são palhaços



Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2014/07/30-anuncios-de-animais-que-vao-fazer-voce-repensar-seu-estilo-de-vida/>.
Acesso: 09/09/2020, às 15h20min.

As categorias fenomenológicas de Peirce (2010) são importantes no processo de construção de sentido do anúncio de propaganda acima analisado, uma vez que, do ponto de vista

ontológico da qualidade (primeiridade), visualizamos uma mistura de cores intensas que auxilia no poder desse anúncio em/de impactar as pessoas diante do que vê. Nesse anúncio, podemos afirmar, assim como no anúncio analisado anteriormente, nesta seção, que a forma como estão dispostos os objetos (a cela, marcando a ideia de prisão) em um espaço marcadamente pequeno, as cores que marcam o contraste, tipicamente, de um cenário de circo despertam as sensações primeiras no leitor desse anúncio.

A categoria de secundidade, como dissemos anteriormente, é demarcada pelas sensações que os signos podem provocar no leitor. Desse modo, as cores utilizadas no rosto do animal podem causar um sentimento de indignação na sociedade. Mas também podem provocar uma sensação de sofrimento nas pessoas que são atingidas pelo propósito desse tipo de anúncio, qual seja: provocar um sentimento de repulsa aos maus tratos aos animais, fazendo, dessa forma, os grupos sociais se forçarem a repensar no seu modo de agir com os animais. A secundidade nos permite reconhecer os eventos, os objetos, os lugares. Por isso, ao olharmos para a maquiagem do animal, logo o associamos com o cenário de um circo, uma vez que animais como o especificado no anúncio, são vítimas de maus tratos em circos. Ademais, vivem em um cenário de prisão, longe do seu habitat natural. O anúncio faz uma crítica ao fato de animais serem utilizados como forma de diversão em ambientes circenses. Os elementos que descrevemos, assim como no anúncio anterior, podem ser considerados sin-signos, uma vez que eles apresentam uma singularidade, uma especificidade.

A terceiridade, que é marcada pelo conhecimento de mundo partilhado socialmente, permitirá ao leitor interpretar que o lugar onde a ação ou evento acontece e é retratado no anúncio parece um circo, ambiente onde os animais vivem aprisionados. Ao associar a imagem aos signos verbais, o leitor/observador irá inferir que se trata de um apelo às pessoas para que elas não aceitem esse tipo de situação.

Desse modo, as três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade, contribuem para o processo de construção do anúncio, qual seja: defender os animais de maus tratos. O propósito do anúncio é marcado pelo uso dessas categorias, uma vez que elas conduzem o leitor à uma leitura que poderá ocasionar uma mudança de comportamento social.

Analisemos, agora, este outro anúncio de propaganda:

Imagem 3: The forest never dies alone



Fonte: <https://vegpedia.com/2018/08/11/35-anuncios-criativos-que-defendem-os-animais-1/>. Acesso: 09/09/2020, às 15h.

Ao analisarmos o anúncio acima, podemos afirmar que a primeiridade é um fenômeno interno à mente, visto que a imagem acima é um signo porque, ao compararmos sua representação com o real (ou com o abstrato), conseguimos perceber similaridade entre o significante e o significado. O animal e as árvores apresentam características com os objetos do mundo real que foram representados na imagem. Além disso, a primeiridade marcada, no anúncio, pelas cores, pelas formas, pela pouca luminosidade e pela textura colabora na construção da representação de um cenário que marca semelhança com a realidade atual, qual seja: destruição das matas e, conseqüentemente, dos animais. Isso se evidencia pela forma esquelética do animal e pelo aspecto seco e áspero da mata.

A semelhança dessa imagem com o real provoca, em nosso consciente, sensações. E são essas sensações que nos fazem reconhecer os elementos da realidade externa presente no anúncio. Esse reconhecimento da realidade proporciona ao leitor/observador um estímulo para os processos de reflexão. Esse campo da reflexão é o que se concebe como secundidade.

Ao analisarmos a terceiridade, no anúncio, percebemos que há uma conscientização no que diz respeito à destruição do bioma no qual vive o animal. E essa destruição nos faz entender o fenômeno de crítica do anúncio, uma vez que a representação posta na imagem nos propicia uma interpretação de um problema do mundo. Nas palavras de Perassi (2005, p.4), “as inúmeras percepções são registradas na memória de modo consciente ou inconsciente, compondo um acervo de lembranças de sensações, sentimentos e ideias”.

Ao analisarmos os ‘anúncios de propaganda’, vimos que as categorias (primeiridade, secundidade e terceiridade) são aspectos importantes no processo de significação das imagens, pois a primeiridade, simbolizada pelas cores, pela luminosidade e pela textura, nos ajuda a ver a semelhança do anúncio com objetos reais. E isso nos faz refletir e tomar um grau de consciência sobre uma realidade externa, social. Ademais, observamos, nos anúncios analisados, que as categorias peirceanas colaboram para o processo de construção do propósito dos anúncios analisados, uma vez que a finalidade deles é: fazer a sociedade repensar o seu agir com os animais. Portanto, a função do anúncio é, recorrentemente, resolver um problema, por isso o propósito é algo compartilhado socialmente.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Ao analisarmos o ‘anúncio de propaganda’ em defesa dos animais, vimos que não temos como analisar uma imagem olhando somente para uma única categoria peirceana. Ao analisarmos a narrativa de uma imagem, o nosso olhar pela primeiridade, secundidade e terceiridade é fundamental para que possamos apreender a sua significação, pois as cores, a luminosidade, a textura, a sensação e conhecimento prévio de uma dada situação colaboram para o processo de interpretação do mundo.

Portanto, as categorias fenomenológicas são importantes no processo de construção de sentido do ‘anúncio de propaganda’, uma vez que elas colaboram no processo de reflexão crítica e de conscientização da sociedade no que diz respeito a um problema ainda existente: os maus tratos de animais em diferentes lugares do mundo. Além disso, essas categorias contribuem, significativamente, no processo de construção da função exercida pelos anúncios de propaganda analisados, pois, ao olhar para a imagem, o leitor/observador, atenta para um aspecto da vida que vivencia, reflete e toma decisões diante de uma situação que lhe aparece como problema. Assim, a função dos ‘anúncios de propaganda’ em defesa dos animais, analisados neste trabalho, é estável, pois os textos utilizados apresentam como finalidade reger e orientar o comportamento das pessoas diante de situações que envolvam maus tratos a animais.

REFERÊNCIAS

- ALVES FILHO, F. *Gêneros jornalísticos*. São Paulo: Editora Cortez, 2011.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo- SP: Cultrix, 1990.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p.54.
- BHATIA, V. K. *Analysing genre: language use in professional settings*. Londres, 1993.
- CARVALHO, C. de. *Para compreender Saussure: fundamentos e visão crítica*. 11 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- CAUDUIRO, F. V. *Semiótica e Semiologia: contrastes*. Porto Alegre, Porto Alegre. V. 5. No 8. P.89-95. nov. 1993.
- DIAS, M. L. S.; GOMES, F. W. B. *Fallen Princesses: uma análise semiótica*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada - CASA. V.11/2. 2013.
- FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.
- FOSTER, H. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- GODOY, A. S. *Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais*. Revista de Administração de Empresas, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.
- GOMES, F. W. B.; SILVA, L. de V. Letramento visual e a leitura de textos multimodais: um olhar sobre a relação entre imagem e texto visual na semiologia de Roland Barthes. In: Naziozênio Antônio Lacerda. (Org.). *Leitura, Compreensão de Textos e Ensino: percepções, letramento visual e multimodalidade em diferentes gêneros e suportes*. 1ed. Teresina: EDUFPI, 2020, v., p. 9-26.
- MITCHELL, W. J. T. *The Language of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. 24. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.
- SILVA, C. C. *Os gêneros anúncio publicitário e anúncio de propaganda: uma proposta de ensino ancorada na Análise de Discurso Crítica*. Dissertação. Uberlândia: UFU, 2015.
- SWALES, J. M. *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: University Press, 1990.

www.desenredos.com.br (ISSN 2175-3903) é uma revista eletrônica fundada em Teresina-PI, em julho de 2009, em substituição à revista impressa Amálgama, da qual circularam 5 edições entre os anos de 2002 e 2004. Fundada por Adriano Lobão Aragão e José Wanderson Lima Torres, Desenredos tem 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 artístico, literário e cultural.



dEsEnrEdoS

ano XIII número 36

junho 2021

ISSN 2175 3903