

---

# LITERATURAS CONTEMPORÂNEAS

---

crítica,  
cultura,  
intersemiose.



Luciano B. Justino  
Antonio Carlos de Melo Magalhães  
(Organizadores)

**Luciano B. Justino**  
**Antonio Carlos de Melo Magalhães**  
*(Organizadores)*

**LITERATURAS**  
**CONTEMPORÂNEAS**  
crítica, cultura, intersemiose



Campina Grande-PB | 2024



**Universidade Estadual da Paraíba**  
Prof<sup>a</sup>. Célia Regina Diniz | *Reitora*  
Prof<sup>a</sup>. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



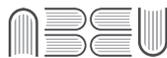
**Editora da Universidade Estadual da Paraíba**  
Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

### **Conselho Editorial**

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)  
Alberto Soares de Melo (UEPB)  
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)  
José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)  
José Luciano Albino Barbosa (UEPB)  
Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)  
Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

### **EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500  
Fone: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: [eduepb@uepb.edu.br](mailto:eduepb@uepb.edu.br)

**Expediente EDUEPB*****Design Gráfico e Editoração***

Erick Ferreira Cabral  
Jefferson Ricardo Lima A. Nunes  
Leonardo Ramos Araujo

***Revisão Linguística e Normalização***

Antonio de Brito Freire  
Elizete Amaral de Medeiros

***Assessoria Técnica***

Carlos Alberto de Araujo Nacre  
Thaise Cabral Arruda  
Walter Vasconcelos

***Divulgação***

Danielle Correia Gomes

***Comunicação***

Efigênio Moura

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

- 131 Literaturas contemporâneas [recurso eletrônico] : crítica, cultura, intersemiose / organização e apresentação de Luciano B. Justino e Antonio Carlos Magalhães. – Campina Grande : EDUEPB, 2024.

374 p. ; il. color. ; 15 x 21 cm.

ISBN: 978-65-268-0025-6 (Impresso)

ISBN: 978-65-268-0029-4 (1.900 KB - Epub)

ISBN: 978-65-268-0024-9 (PDF)

1. Leituras Contemporâneas. 2. Literatura e Cultura Popular. 3. Personagens Nordestinas. 4. Crítica Literária. 5. Interação entre Linguagens. I. Justino, Luciano B. II. Magalhães, Antonio Carlos. III. Título.

21. ed. CDD B809

Ficha catalográfica elaborada por Lêda Diniz – CRB-15/1032

Copyright © EDUEPB

*A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.*

# SUMÁRIO

**APRESENTAÇÃO ..... 9**

## *Brasis*

**MACUNAÍMA, NARRAR A RAPSÓDIA  
DA MULTIDÃO QUE VEM..... 13**

Luciano B. Justino  
Andressa Nóbrega

**DE ZEOSVALDO AO SOBRINHO DO IAUARETÊ:  
TRANSFRONTEIRA NA OBRA  
DE GUIMARÃES ROSA ..... 35**

Antonio Carlos de Melo Magalhães  
Mylena de Lima Queiroz

**DA SOMBRA DA GAMELEIRA À SOMBRA  
DA AROEIRA: NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE  
EZILDA MILANEZ BARRETO ..... 51**

Raimundo Mélo Neto Segundo  
Marcelo Medeiros da Silva

## *Poéticas da relação*

- RASTROS DA CULTURA JUDAICA, NA POÉTICA  
DE ALEJANDRA PIZARNIK..... 79**  
Paullina Lígia Silva Carvalho  
Eli Brandão da Silva
- PROCESSOS REFERENCIAIS EM DANIEL  
LINK E MARIO BELLATIN ..... 109**  
Anna Paula Aires de Souza  
Wanderlan Alves
- DE CACAU, CAFÉ E CANELA: AROMAS  
DA ESCRITA DE OLINDA BEJA..... 131**  
Zuleide Duarte  
Izabel Cristina Oliveira Martins
- DA EXTINÇÃO À MUTAÇÃO DAS ESPÉCIES:  
OS ANIMAIS GENETICAMENTE MODIFICADOS  
EM ORYX E CRAKE, DE MARGARET ATWOOD..... 147**  
Suênio Stevenson Tomaz da Silva  
Sueli Meira Liebig
- A ESCRITA DE MARTHA MEDEIROS ENTRE  
A CRÔNICA (LITERÁRIA) E O MANIFESTO  
(FEMINISTA) – APONTAMENTOS SOBRE  
SER MULHER HOJE ..... 171**  
Kyssia Rafaela Almeida Pinto da Silva  
Antonio de Pádua Dias da Silva
- LITERATURA DE TESTEMUNHO: UM PERFIL  
DA LITERATURA DE CUNHO ÍNTIMO  
EM TEMPOS SOMBRIOS..... 201**  
Solange Alves de Almeida  
Maria Simone Marinho Nogueira

**A ESCRITA ROMANESCA DE SARAH BEIRÃO:  
UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE CONDIÇÃO  
DA MULHER EM SOZINHA E UM DIVÓRCIO ..... 227**  
Thalyta Cavalcante Alves  
Aldinida Medeiros/ Isabel Lousada

## *Intersemioses*

**EDGAR ALLAN POE MADE IN BRAZIL:  
A CARNAVALIZAÇÃO NA MINISSÉRIE  
CONTOS DO EDGAR, DE FERNANDO MEIRELLES..... 243**  
Waldir Kennedy Nunes Calixto  
Auricélio Soares Fernandes

**INÊS&NÓS: IMAGINAR E REESCREVER  
INÊS DE CASTRO ATÉ AO FIM DO MUNDO ..... 263**  
Valéria Andrade  
Leandro de Sousa Almeida  
Marcelo Alves de Barros  
Rafael Barros de Sousa

**MARIA BONITA ENCONTRA GABRIELA NA BAHIA:  
OS VALORES EM PERSONAGENS NORDESTINAS..... 295**  
Fabielle Tavares de Souza  
Gilvan de Melo Santos

**A AUTORIA (EM TEXTOS DRAMATÚRGICOS)  
NO LIMITE DA AUTOFICÇÃO ..... 311**  
Nayara Macedo Barbosa de Brito  
Diógenes André Vieira Maciel

**MEMÓRIA E IMAGINÁRIO POPULAR EM A BOTIJA:  
ECO DE VOZES, IMAGENS E SÍMBOLOS ..... 333**  
Rodrigo Nunes da Silva  
Linduarte Pereira Rodrigues

**SOBRE OS AUTORES ..... 363**



## APRESENTAÇÃO

*Literaturas contemporâneas: crítica, cultura, intersemiose* indicia os focos de interesse das pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

Os 15 artigos aqui compilados, frutos da parceria entre docentes e discentes, se agrupam em 3 grandes eixos, gravitando em torno das 3 linhas de pesquisa do Programa, a saber: Literatura, memória e estudos culturais; Literatura e hermenêutica; e Literatura comparada e intermedialidade.

O contemporâneo é o estrato temporal que mais interessa aos pesquisadores do Programa, um contemporâneo como diálogo ininterrupto com seus outros e outroras, com as tradições e seus desdobramentos, sem deixar de a toda vez pensar em suas potências de futuro. O contemporâneo é, no âmbito do Programa, pensado como, para lembrar a famosa expressão de Walter Benjamin, um tempo “saturado de agoras”, daí os eixos temáticos em que se divide o livro, “Brasis”, “Poéticas da relação” e “Intersemioses”.

No primeiro deles, propõe-se leituras contemporâneas de textos do passado, seja na perspectiva da multidão em *Macunaíma* ou da transfronteira em João Guimarães Rosa, seja de uma perspectiva de gênero em Ezilda Milanez Barreto.

A segunda seção reúne 7 artigos cujo foco é a relação entre literatura e cultura em geral. Noutra base teórico-crítica retorna a

problemática da mulher, agora aliada ao testemunho e à questão judaica, bem como reflexões sobre os próprios termos da crítica literária. As poéticas da relação também envolvem os estatutos do humano em face dos animais e de seus devires com os aromas e os sabores.

A terceira seção tem como foco o diálogo da literatura com outras artes e outros gêneros do discurso, o vídeo, o cordel e a cultura popular, o teatro, as novas mídias aplicadas ao sistema escolar.

Mãos às obras.

*Luciano B. Justino e Antonio Carlos Magalhães*

***Brasis***

---

---



# MACUNAÍMA, NARRAR A RAPSÓDIA DA MULTIDÃO QUE VEM

Luciano B. Justino  
Andressa Nóbrega

*Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem  
saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó.*

Mario de Andrade

Nosso objetivo neste artigo é propormos uma leitura do *Macunaíma* como livro-multidão com base em 3 movimentos analíticos: do corpo, da tradução intercultural, da utopia, por falta de uma palavra melhor, de uma comunidade que vem. Para tanto, recusamos pensar a obra sob a chave mestra da nação e da busca por uma literatura nacional e por seus correlatos identitários.

Porque Macunaíma é um corpo indócil e indomável, capaz de inúmeros devires, devir-planta, devir-formiga, devir-pássaro, devir-estrela. A esse corpo não pressuposto *a priori* é inerente um contínuo processo de diálogo, de entrada e de saída em novos modos de ser e de dizer, em novas semioses humanas e não humanas. Corpo-devir outro e traduzibilidades de toda ordem tornam

Macunaíma a utopia de uma comunidade não fundada numa identidade essencial, mas numa identidade por fazer, uma comunidade que vem.

## **MACUNAÍMA, CORPO DEVIR-MULTIDÃO**

Macunaíma é um livro-multidão, de uma literatura de multidão (JUSTINO, 2015; JUSTINO, 2019), cujos personagens são menos idênticos a si e mais semiotizados pelas relações que estabelecem, tanto com os outros personagens, mas também com suas visões de mundo, com os espaços e os modos de percorrê-lo e vivenciá-lo, com as máquinas e seus maquinismos, com o tempo e suas muitas historicidades.

No conceito de literatura de multidão pressuponho um outro modo de ler os textos, compreendendo-os para além da chave identitária e representacional, por um lado, e estética por outro, na medida em que tomo por base o que considero os dois vetores centrais de uma tal literatura: o trabalho imaterial e a oralização da literatura (JUSTINO, 2019, p. 11).

A multidão é irrepresentável. Ela não pressupõe nenhuma comunidade perdida ou umbilicalmente unida, que a chave mestra do popular viria territorializar; também não se presta às grandes panorâmicas culturais que pensam a massa sob o manto homogeneizador da “sociedade do espetáculo” ou da “indústria cultural” (JUSTINO, 2019, p. 12).

Como irrepresentável que é, a multidão implica um corpo que, por princípio ético e utopia política, está aberto a experimentações.

Literatura de multidão, que é menos uma propriedade das obras e mais um modo de entrar e sair delas, é sobretudo uma

estratégia de leitura que evita os protagonismos e, quando põe o foco no protagonista, busca tomá-lo numa perspectiva que permita fazê-lo sair das bolhas do si mesmo, colocando-o sempre em face de alteridades de toda ordem.

Nela, a multidão, as ações do herói e de seu demiurgo, o narrador, se inserem numa rede de acontecimentos para além dos sujeitos e de seus solipsismos, a partir da qual podemos observar os processos que atravessam estes sujeitos e os produzem, no ato em que são produzidos por eles; buscar a vida em toda sua irreduzibilidade a qualquer a priori, eis a premissa de uma tal literatura.

Quando se pensa num corpo-multidão, e todo corpo é multidão, não se pensa nem em povo nem em massa ou nação, devedoras de unidade e estabilidade. O corpo da multidão, sempre uma premissa e não um fim a que se chega ou se quer chegar, está, no texto, sempre por vir.

Macunaíma é um corpo devir-multidão porque, corpo desconcertante e turbulento, nunca corresponde à atribuição, inclusive a de metaforizar o diverso de um povo ou nação, - o Brasil; Ó o Brasil! - . Pensar um devir-multidão do *Macunaíma* não como “encenação” do diverso; antes do adverso, o que dribla, driblar quer dizer também continuar, o corpo abjeto do estigma como nome da diferença.

Um corpo empurrado por forças que resistem à captura por um centro de poder, uma criança feia, preto retinto, órfã de ascendência paterna, uma vantagem. Ora planta, ora formiga, príncipe lindo e filho de Exu, imperador, máquina ou estrela.

Condicionado em toda parte, o herói não se deixa estabilizar.

No outro dia os manos foram pescar e caçar, a velha foi no roçado e Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui pra fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. A linda Iriqui riu, colheu as sementes se faceirou toda pintando a cara e os distintivos. Ficou

lindíssima. Então Macunaíma, de gostoso, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê. (ANDRADE, 2013, p. 26).

Amigado da formiga e do urucum, o *Macunaíma* faz a literatura funcionar não para aumentar nossa humanidade, antes para excedê-la, para assumir aquilo que nela é para além de humano e faz de todos os que encontra no caminho extensões do humano, fazendo delirar e deslocar os lugares estáveis das coisas e dos sujeitos.

No banquete da Uiara, a morte do herói, da humanidade do herói, surge não como fim, mas como abertura para o devir mais intenso, “devir imperceptível”, no qual sua imagem, o idem de identidade, dá lugar ao “brilho inútil de estrela”.

Quando Macunaíma voltou na praia se percebia que brigara muito lá no fundo. Ficou de bruços um tempão com a vida dependurada nos respiros fatigados. Estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros. Afinal pôde se erguer.[...] O herói pulou dando um grito que encurtou o tamanho do dia. As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiquitã! Ficou feito louco.[...] Então Macunaíma destripou todos esses peixes, todas as piranhas e todos os botos, caqueando a muiquitã nas barrigadas. Foi uma sangueira mãe escorrendo sobre a terra e tudo ficou tinto de sangue. [...]O sangue coalhara negro cobrindo a praia e o lagoão.[...] Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra (ANDRADE, 2013, p. 205 - 210).

Exposto à “mordidas pelo corpo todo”, o corpo bárbaro de Macunaíma, “caqueante”, que, “sem nenhum dos seus tesouros, afinal pôde se erguer” e num grito encurtar o dia, não podendo ser a

metáfora de uma nação ou de um povo, mas tudo o que os excede, aquém-além de toda unidade ou estabilidade.

Corpo imperfeito, faltante, “deficiente”, “sem perna direita, sem os dedos sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz”, não pode constituir o corpo de uma nação, seja ela qual for, com sua unidade linguística e étnica, cheia de atavismos de origem e originalidade.

Com um corpo assim tão fora do enquadramento dos corpos, que por definição precisam corresponder ao que pressupõe nosso direito à identidade, “uma sangueira mãe” escorre pela terra a potencializar novas configurações de estados de coisas e de estatutos de sujeitos.

Uma nação requer um cofre, uma central de controle, seja da língua, e por extensão do imaginário, seja do território, e por extensão das origens, seja dos modos de vivenciar o espaço e o tempo, demandas de futuro e de estar com os mortos, impondo uma certa lógica, um certo princípio de cadeia e progressão unidirecional rumo a um futuro já pressuposto lá atrás.

Embora não neguemos a pertinência do debate em torno de uma literatura nacional como inerente ao *Macunaíma*, em que pese as várias declarações de Mario de Andrade sobre o tema e sua relação com a obra, pretendemos virar essa chave; ela já disse o que podia nos dizer, e entendemos.

Queremos lê-la numa perspectiva assumidamente anacrônica e, por que não, oportunista. Oportunizando com ela e nela, nossas próprias demandas, nossos próprios devires.

Sob este aspecto, uma das leituras mais enriquecedoras da rapsódia de Mario de Andrade foi feita por Pascale Casanova. Ela aceita tacitamente a questão da busca por uma literatura nacional, mas vai além disso, mostrando o caráter corrosivo desta mesma busca, uma busca autofágica, mais do que antropofágica.

A leitura que Pascale Casanova faz do *Macunaíma* em *A república mundial das letras* (2002) é especial, no entanto, porque salta alguma coisa insistentemente “estrangeira”, europeia, francesa, G7; falando da nação, com toda certeza.

Seu texto revela muito do melhor da grande crítica brasileira sobre a obra. Mas com esta pitada, assombrosa, de estranheiridade de superfície, evocando imagens há muito desgastadas, tanto das literaturas nacionais, no caso a brasileira, quanto de uma suposta produção cultural “das antigas colônias”.

Trata-se de uma leitura instigante com as lentes da literatura europeia como umbigo do mundo, mesmo Macunaíma dizendo, cnicamente: “não! não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia decerto escolhamba a inteireza do nosso caráter” (CASANOVA, 2002, p. 343). Sua leitura é a um só tempo pertinente e inadequada, malgrada e corretíssima, nos revelando a armadilha antropofágica que a obra enseja, na ambiguidade e na contradição, na autoirrisão.

Pode-se dizer dela uma leitura “modernista”, porque tem como horizonte a comunidade discursiva da obra, permeada por palavras-chave do tipo “manifesto fundador”, “literatura nacional”, “língua escrita brasileira”:

No Brasil dos anos 20, ele concebe de fato seu famoso *Macunaíma* como o manifesto fundador de uma literatura nacional que reivindicava, enquanto a criava, uma língua escrita brasileira, distinta da “língua de Camões”, isto é, do uso correto do português (2002, p. 343).

Segue: “Macunaíma significa portanto imediatamente ‘grande malvado’. E Mário de Andrade escolhe-o como personagem de sua narrativa e emblema nacional” (2002, p. 347). Daí para literatura europeia como umbigo do mundo e os chistes coloniais que disso decorrem é um passo. Mario de Andrade inventou um “nacionalismo paradoxal”, “consciente dos múltiplos paradoxos e até as aporias nas quais se baseia, consegue contudo superar, principalmente pela ironia, a maldição de sair de um povo desprovido” (2002, p. 351).

É muito pouco. A síntese de sua importante e paradoxal leitura, mais até que o nacionalismo marioandradino por ela evocado, pode se inferir nestes dois ótimos trechos:

A proclamação literária fundadora opera-se não em um gesto de celebração nacional ingênua, simples vontade de enobrecer a qualquer preço uma cultura nacional, mas inscreve-se em uma conduta deliberada de autoirrisão e de interrogação cáustica sobre as fraquezas e as covardias nacionais (2002, p. 351).

*Macunaima* poderia ser hoje considerado como um emblema de todas as narrativas nacionais fundadoras: esse empreendimento literário múltiplo e complexo, ao mesmo tempo nacional, etnológico, modernista, irônico, desencantado, político e literário, lúcido e voluntarista, anticolonial e antiprovinciano, autocrítico e plenamente brasileiro, literário e antiliterário, leva ao auge da expressão o nacionalismo constitutivo das literaturas desprovidas e emergentes (2002, 352).

Estes momentos desta, repita-se, ótima leitura, revelam como o livro de Mario de Andrade não se deixa enquadrar facilmente por qualquer chave interpretativa totalizadora. Exige uma atividade crítica ela mesma oximórica, que flerte com o equívoco. O nacional, o fundacional, toda forma de origem ou totalidade, quando aparece como signo, como “emblema”, a palavra é boa, mas emblema de outro signo, tão ideológico quanto o primeiro, não de uma realidade: a nação, o ser, o ser da nação, mas de uma luta entre performativos, que não são apenas linguísticos e/ou semióticos, voltarei a isso adiante.

Essa equivocidade inerente à máquina semiótica *Macunaima* é um dos modos como aparece o que estamos chamando de corpo devir-multidão toda vez que dela nos aproximamos excessivamente

linguageiros, nacionais, fundadores, representativos, identitários. Corpo devir-multidão que no entanto tem suas zonas de insistência e teimosia, zonas que se repetem, voltam, sob outra configuração, mas sempre recorrentes e teimosas: criança, mulher, planta, estrela, que, no entanto, não são símiles da criança, da mulher, da planta nem da estrela, antes geram outros interpretantes e novas relações de fato com a infância, com a mulher, com os bichos, as plantas e o céu.

Pra usar as palavras de Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 71), “devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela”, mas se colocar na zona de vizinhança, para além da identidade e da diferença:

Tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tantos menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 1997, p. 11).

No Macunaíma, a disponibilidade do corpo ao diálogo é um princípio existencial. O encontro é seu território existencial. São muitas as cenas nas quais o comer, o beber, a transpiração, a mutilação e as feridas abrem o corpo ao contato com as formigas e outros bichos, as plantas e as constelações, com dimensões não humanas do homem, cujo princípio ético é atribuir humanidade a tudo. Um corpo sem começo nem fim, nunca pronto ou acabado, que resiste à exterioridade sem falha da atribuição.

Assim, os devires do herói adquirem, numa perspectiva contemporânea, a dimensão política de questionamento das muitas máquinas, semióticas ou não, de produção de estigma e, por extensão, de morte. Só nesse sentido pode nos interessar o debate em torno de povo e nação na obra, como a encarnação da própria necropolítica, que a obra rechaça com sua radical crioulização, sua potência de ser sempre outro.

Este corpo poroso, aberto a toda sorte de signo e para o qual tudo é signo, carnes dos muitos mundos do mundo, está em face de muitas línguas e tradições, de imaginários, no encaço, sempre adiado, de traduzi-las. Em outras palavras, é tradução da vida em suas múltiplas dimensões.

## MACUNAÍMA, TRADUTOR

Cruzamento de relatos etnográficos, cantigas de reza, anedotas e provérbios, chistes jocosos, escritas protocolares, num plano textual; matas e mitos, cidades e céus, porção de coisas, num ambiente discursivo em que todos são sujeitos, o grande mal, *Macunaíma*, é o herói tradutor deste indomável do mundo, multi-escriva, muitos olhos a ver, muitas mãos a tocar, muitos ouvidos a ouvir, muito “real” para interpretar, decifrar, experienciar, deglutir, expandir.

George Steiner (2005) e Paul Ricoeur (2011), dois importantes intelectuais europeus, sugeriram pensar a tradução como inerente a todo ato interpretativo. “Compreender é traduzir”, escreveu Steiner (2005, p. 33); a tradução implica a “interpretação de todo conjunto significante no interior de uma mesma comunidade linguística”, afirma Ricoeur (2012, p. 33).

Macunaíma não está no “interior de uma comunidade linguística”. Ele está em face de um sem número de signos e indícios assig-nificantes, gestuais, volitivos, táteis, o próprio ritmo de velocidades diversas das coisas já significa, o que, óbvio, impacta nossa relação, a do homem humano, com os signos e seus significados.

A gestualidade e as muitas entonações que atravessam o *Macunaíma*, por exemplo, têm sido absurdamente negligenciadas pela crítica da obra. Só as grandes significações convêm a nossos melhores pesquisadores não só desta obra, mas de maior parte do que se convencionou chamar de modernismo de 22. O projeto de romance mural de Oswald de Andrade, *Marco zero*, por exemplo, continua completamente invisibilizado e quando aparece é sempre para se dizer as mesmíssimas mesmeridades.

O corpo devir-multidão de Macunaíma, repita-se, num espaço em que todos são sujeitos, repita-se também, modifica o estatuto dos objetos e das coisas. Tudo significa tudo e tudo agencia significação, seja planta, animal ou estrela. Sob este aspecto, não é pertinente confinar os processos de significação e subjetivação aos sujeitos e às semioses humanas, verbi-voco-visuais. Os sentidos só fazem sentido quanto vinculados às existências, existências de toda sorte.

Se “a subjetivação é uma potência de afetar a si por si mesmo” (LAZZARATO, 2014, p. 151), agência de autoposicionamento, faculdade inerente a tudo e todos que atravessam as páginas de *Macunaíma*, ela implica os aspectos não subjetivos e não discursivos da subjetividade, lastro onde os processos de subjetivação adquirem consistência, existencialidade.

Os enunciados estão sempre indicializados por múltiplos agentes de enunciação e por suas sempre singulares ocorrências. A enunciação singulariza o que a língua tende a totalizar; faz da virtualidade um acontecimento. Numa máquina-livro em que todos podem falar,

Somente quando a voz penetra e se apropria de palavras e proposições é que estas perdem seu potencial puramente linguístico e se transformam em expressão que invoca amigos e conjura inimigos, que ameaça ou lisonjeia, repele ou agrada, abrindo ao risco e à indeterminação da enunciação (LAZZARATO, 2014, p. 159).

Nas palavras de Maurizio Lazzarato: “a enunciação é uma coaturalização *polêmica* e/ou *cooperativa* de virtualidades linguísticas, de mundos de valores e de territórios existenciais que os sustentam” (2014, p. 156). Traduzir é articular todos estes territórios numa rede complexa de semioses significantes, simbólicas e assig-nificantes, o que Macunaíma faz à mancheia.

Todo leitor de *Macunaíma* percebe logo nas primeiras páginas que precisa continuar a ler carregando uma cada vez maior quantidade de informações cujo significado preciso não se sabe, vazadas em línguas estranhas a da comunidade linguística do leitor. Não ajuda, descobre o leitor de cara, sair traduzindo termo a termo as outras vozes que aparecem a cada parágrafo; o turbilhão de vozes que tomam a palavra e os sentidos só poderá ser compreendido na sua diferença, na sua perda, na sua estranheiridade absoluta.

Nele, toda leitura é, precisa ser, uma inscrição nova no estatuto estável do texto para instabilizá-lo. Todo ato de leitura é, por isso, uma atividade historiadora, pois assim como o escrever que gerou a obra, ela também produz acontecimentos originais.

Se existe uma ética da leitura no *Macunaíma*, é a de uma leitura que se deixa perder, que se deixa não cair sempre no significado, na totalidade do signo pleno a si com sua suposta verdade.

A ética da leitura no *Macunaíma* se articula ao que assignifica, porque *Macunaíma* é um tradutor, mas um tradutor que só acredita na fidelidade da traição, numa relação conflituosa, aventureira, transluciferina, para evocar o termo da política da tradução de Haroldo de Campos (2005), e que é sempre violenta e conflituosa, porque radicalmente crítica de toda tradição, de toda hierarquia de sentido e prevalência de uma língua ou de uma cultura sobre as outras.

Tradução como tensão do adverso, mais vingativo, “como o jabuti”, do que do diverso. Política do descentramento como princípio ético do encontro com os falares que constituem este corpo bárbaro não de uma nação pressuposta ou encontrada, mas de uma multidão que vem.

O “herói sem nenhum caráter” se recusa a ser um corpo dócil e disciplinado de uma única “comunidade linguística” sempre presente a si. Ao contrário, a narrativa é o tomar de fala do herói como devir-outro: herói-tradutor, bicho, terra, planta, gente.

Pensado numa chave identitária, sem a qual não se torna pertinente qualquer pertença à nação, *Macunaíma* antecipa, com uma

singularidade que lhe é própria, o debate de 50 anos depois sobre o chamado sujeito pós-moderno, que, nas palavras de Stuart Hall (2014, p. 11), é um sujeito “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”.

Assim, compreendemos que a ideia de identidade e de representação nacional, antes de sintetizar características comuns de determinado grupo de sujeitos, serve como instrumento disciplinador que o enquadra em uma substancialidade para recusar todos os seus foras, suas dobras, sua potência de multidão.

Macunaíma é este devir-outro do Brasil, na floresta e na cidade, outros afetos, outras demandas, outra produção de subjetividade e de comunidade, outras perspectivas sobre o real.

Como provocação, e *Macunaíma* é, entre muitas tantas outras coisas, uma provocação, a “comunidade” de Roberto Esposito (2003, p. 32) e o “qualquer” de Giorgio Agamben (2013, p. 10) nos parecem mais apropriadas para dar conta dele:

A comunidade não pode pensar-se como um corpo, uma corporação, uma fusão de indivíduos que dê como resultado um indivíduo maior. [...] A comunidade não é um modo de ser – nem, menos ainda, um ‘fazer’ – do sujeito individual. Não é sua proliferação ou multiplicação. Mas sua exposição ao que interrompe sua clausura e o faz voltar ao exterior, a uma vertigem, a uma síncope, um espasmo na continuidade do sujeito.

E

O *qualquer* que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, mulçumano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. Com isso, a singularidade se desvincula

do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Já que o inteligível (...) não é um universal nem o indivíduo enquanto compreendido em uma série, mas a “singularidade enquanto singularidade qualquer”. Nesta, o *ser-qual* é recuperado do seu ter esta ou aquela propriedade, que identifica o seu pertencimento a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (...) – e recuperado não para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de todo pertencimento, mas para o seu *ser-tal*, para o próprio pertencimento.

Em Esposito, o corpo devir-multidão do tradutor é a “exposição ao que interrompe a clausura”, “um espasmo na continuidade do sujeito” que democratiza o acesso às línguas da alteridade. O *qualquer*, por sua vez, pressupõe que a singularidade do ser “tal qual é” não se atrofie na indiferença de um atributo comum, estabelecido por uma identidade apriorística.

Macunaíma, na “exposição” de sua “singularidade qualquer”, é a utopia política de uma comunidade-multidão, na diferença e na partilha, na partilha da diferença e do comum, grande “colcha de retalhos”, pra retomarmos a metáfora de Cavalcanti Proença (1987, p. 25), mas sem a finalidade de “cobrir”, como uma coberta metafísica e transcendental, os estratos que a multiplica, antes tensionando estes *quaisquer*, inessenciais por princípio, e por isso mesmo irreduzíveis, atuais, comunidade-multidão do que não tem nome, a forma ainda sob o impulso de sua própria força de agregação e descentramento.

Por isso, os personagens, as ações e os discursos que os acompanham, do narrador ou o diálogo, são minimalistas, diria performativos, inteiros, quase nominais, mas deslocados no espaço, flutuantes como poemas-enxertos na narrativa, cujo tempo pode transportar o herói bruscamente da floresta pra São Paulo, do imaginário indígena pra guerrilha.

O espaço e o tempo são antes conceitos abstratos abertos ao deslocamento e a novos devires de sentido, de movimentos ágeis e intermitentes, discursos e lincagens narrativas que se interrompem e mudam de posição, performatizam relações que alteram o sentido vicário das partes, pode-se dizer, das identidades, isoladas, abrindo novas dimensões do imaginário, da memória e da história, numa perspectiva em que o real está sempre por se inventar.

Nesse tempo veio pedir pousada na pensão o índio Antônio, santo famoso com a companheira dele, Mãe de Deus. Foi visitar Macunaíma, fez discurso e batizou o herói diante do deus que havia de vir e tinha forma nem bem de peixe nem bem de anta. Foi assim que Macunaíma entrou pra religião Caraimonhaga que estava fazendo furor no sertão da Baía. Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Já sabia nome de tudo (ANDRADE, 2013, p. 113).

Daí o dialogismo que atravessa as ações dos personagens, sobretudo do protagonista, que está sempre em face de muitas línguas, exercendo a toda vez sua potência tradutória, de mediador do contato entre povos, do oral e do escrito, de diferentes estágios das técnicas e de outros maquinários, das diversas temporalidades do espaço-mundo e das inter-culturas em relação, de formas de vida e mundividências que se mostram ao tempo em que, na relação, obscurecem suas identidades para se abrirem ao contágio e à riqueza da multiplicidade de sentidos:

Mas Macunaíma fez uma oração assim:  
"Valei-me Nossa Senhora,  
Santo Antônio de Nazaré,  
A vaca mansa dá leite,  
A braba dá si quisé!" (ANDRADE, 2013, p. 68).

A tradução, devir-outro do contágio, é a passagem da tradição rumo a uma memória que embora remeta, sempre, ao passado, inclusive ao folclórico, enuncia sua atualização do/no presente do encontro. Macunaíma vai sim ao encontro de um passado originário, mas o encontro são formas se tensionando na autopoiesis, que nunca encontra estabilidade, “natureza”, ontologia, mas a vida sendo tecida em signos, em imagens, em línguas, rastros, “iluminações”, da história e dos homens a fazendo.

Por isso, Macunaíma só pode ser pensado numa perspectiva pós nacional ou transnacional, porque contém uma potência de deslocamento, uma inerente “agência de estrangeiridade” (BHABHA, 2013, p. 359) para além de toda ontologia, sem no entanto deixar de experimentar, tática e provisoriamente, várias, num espaço-tempo social disjuntivo fora da fantasia primária da “semiocracia” ocidental, para usar o termo de Daniel Castillo Durante (2007, 18), e de suas nacionalidades etnolinguísticas e etnocêntricas.

Diferente de uma perspectiva linear, a narrativa exercita a diferença cultural como princípio heurístico proveniente das várias regiões, dos vários imaginários, das diversas formas de vida, das muitas línguas, do Brasil.

Passando no Ceará decifrou os letreiros indígenas do Aratanha; no Rio Grande do Norte costeando o serrote do Cabelo-não-tem decifrou outro. Na Paraíba, indo de Manguape pra Bacamarte passou na Pedra-Lavrada com tanta inscrição que dava um romance. Não leu por causa da pressa e nem a da Barra do Poti no Piauí, nem a de Pajeú em Pernambuco, nem a dos Apertados do Inhamum que já era no quarto dia e se escutava no ar rentinho: “Baúa! Baúa!” Era a velha Ceiuci chegando (ANDRADE, 2013, p. 136).

Macunaíma nos provoca e nos inquieta, nos toma em sua ambivalência e planejada contradição, enquanto transfiguração

da realidade no anseio moderno de romper com as políticas da verdade de nossa construção social, política, cultural, econômica, linguística.

Ao performativizar as tradições, melhor seria chamá-las de “ancestralidades”, Macunaíma problematiza a articulação mecânica entre nação e monolinguismo, entre nação e etnocentrismo, em favor da emergência de realidades insuspeitadas.

## **E ENTÃO, PARA ALÉM DE UMA COMUNIDADE SUBSTANCIAL**

Além de uma complexa construção narrativa intercultural, que chamou de “rapsódia”, Mário de Andrade fez de Macunaíma um personagem de pertencimentos muitos, um corpo energizado por diversos afetos, línguas e linguagens, territórios existenciais e geográficos, maquímicos e “telúricos”. Como se pode depreender da leitura destes 2 fragmentos:

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:– Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate. (...) De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfa mãe. (ANDRADE, 2013, p.54).

## E

No outro dia bem cedo o herói padecendo saudades de Ci, a companheira pra sempre inesquecível, furou o beijo inferior e fez da muiraquitã um tembetá. Sentiu que ia chorar. Chamou depressa os manos, se despediu das icamiabas e partiu. Gauderiararam gauderiararam por todos aqueles matos sobre os quais Macunaíma imperava agora. Por toda a parte ele recebia homenagens e era sempre acompanhado pelo séquito de araras vermelhas e jandaias. (ANDRADE, 2013, p. 39).

Num itinerário inseparável de autoironia e autofagia, discordamos que a muiraquitã seja a metáfora de uma identidade nacional perdida, o grande mote da narrativa, sua utopia política, como a grande crítica de Macunaíma tem sugerido. Em sua irremediável condição de *ser-em-comum*, Macunaíma coloca toda identidade, seja nacional ou qualquer outra equivalente, como luto e invenção, em uma palavra: performatividade, do jogo, da fabulação, do vir-a-ser.

O afeto saudosista e melancólico por uma comunidade pressuposta da unidade da nação, se existe em Macunaíma, é ela mesma uma performatividade autoirônica e autofágica, porque no limite nunca existiu, nas palavras de Peter Pál Pelbert, “a não ser sob a forma alienada das pertinências de classe, de nação, de meio”, cujo princípio e resultado é recusar “aquilo que a comunidade teria de mais próprio, a saber, a assunção da separação, da exposição e da finitude” (PELBART, 2011, p. 39).

Para retomar Walter Benjamin outra vez, a pertinência da origem está para sempre perdida e nenhum passado pode ser conhecido tal como foi. É sempre rastro, rastro tornado signos que nos chegam num feixe de outridades, inclusive as de agora. Sob este

aspecto, a muiiraquitã é o outro semiótico de São Paulo, uma convém à outra. Outra vez Pelbart:

A comunidade perdida não passa de um fantasma. Ou aquilo que supostamente se perdeu da ‘comunidade’ aquela comunhão, unidade, copertinência, é essa perda que é precisamente constitutiva da comunidade. Em outros termos, e da maneira mais paradoxal, a comunidade só é pensável como negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância (PELBART, 2011, p. 33).

Além de Pelbart, Esposito, Nancy, Blanchot, Agamben elaboraram conceitos de comunidade não essenciais, não atávicas, não etnocêntricas, pensando positivamente o inominável, “o monstruoso”, o que vem, experiência e acontecimento, agência e co-pertencimento, gestada desde o princípio na negatividade, na falta, na transitoriedade, cujo passado é sempre porvir.

Em seu devir-constelação, “ia ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação” (ANDRADE, 2013, p. 208), Macunaíma alcança, provisória e imaginariamente, a utopia de seu território existencial, “tremor sem rosto de identidade exposta para fora de todo eu” (NANCY, 2016, P. 135).

Não é nação porque se presta ao “comum”, às potências inerentes aos “quaisquer”, às riquezas constitutivas dos todos, potência e riqueza não-unitárias, não-íntegras e não-integrais, não-substanciais, incorporando o impróprio como aquilo que faz vazar o mesmo de toda propriedade e pertencimento autoritário:

Não é o próprio, senão o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum. Um esvaziamento, parcial ou integral, da propriedade em seu contrário. Uma

desapropriação que investe e descentra o sujeito proprietário, e o força a sair de si mesmo. A alterar-se. Na comunidade, os sujeitos não encontram um princípio de identificação, nem tampouco um recinto acético em cujo interior se estabeleça uma comunicação transparente ou quanto menos um conteúdo a comunicar. Não encontram somente o vazio, a distância, o estranhamento que os fazem ausentes de si mesmos. (ESPOSITO, 2003, p.32).

Disso inferimos que a jornada do herói marioandradino consiste na busca malograda, equívoca, em uma palavra, imprópria, por um objeto amorfo, mais força que forma, um objeto excessivo, errático e inusual, inapropriado e impertinente.

Ler/reler *Macunaíma* é fazer acontecer essa impertinência, esse infinito. É se apropriar do apelo que a obra envia, do qual sequer se sabe qual os seus termos, qual sua sentença, mas apenas um murmúrio, um “talvez”, o murmúrio de um talvez, que o leitor mais do que atualiza, no ato mesmo de atualizar, inventa-o, fala ao fazê-lo falar.

*Macunaíma* no diz que a literatura é o que autoriza “dizer tudo” numa democracia “por vir” não no tempo, amanhã ou após, mas num espaço desde já.

É nessa hora que a obra, toda grande obra, realiza o encontro de suas muitas singularidades, do autor, da instituição, e essa agora, a última, que é a primeira, a do leitor, o autor da obra e desta comunidade, “que nunca houve”, mas que sempre será, da muiraquitã perdida, a muiraquitã que é sempre outra coisa, a diferença em sua ininterrupta repetição.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BENJAMIN, Walter et al. **A tarefa do tradutor**. Tradução por Fernando Camacho et al. Belo Horizonte: UFMG, 2009, 100 p.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução por Myriam Ávila et al. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Post Scriptum: transluciferação mefisto-fáustica. In: **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CASANOVA, Pascale. Macunaíma, o anti-Camões. In: **A república mundial das letras**. Tradução por Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. V. 2. Tradução por Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Giles. A literatura é uma saúde. In: **Crítica e clínica**. Tradução por Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DURANTE, Daniel Castillo. Alteridade e reflexão intercultural. Tradução por Fernanda Abreu Coutinho. **Sociopoética**, v. 1, n. 1, p. 15-25.

ESPOSITO, Roberto. **Comunitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

JUSTINO, Luciano B. **Literatura de multidão, crítica literária e trabalho imaterial**. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2019. Disponível em: <http://edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/34-literatura-de-multidao-critica-literaria-e-trabalho->. Acesso em: 29 mar. 2022.

JUSTINO, Luciano B. **Literatura de multidão e intermedialidade**. Campina Grande: EDUEP, 2015. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/x6bh8/pdf/justino-9788578792404.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2022.

LAZZARATO, Maurício. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições SESC São Paulo: n-1 Edições, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução por Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital, ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RICOUER, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STEINER, George. **Depois de babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.



# DE ZEOSVALDO AO SOBRINHO DO IAUARETÊ: TRANSFRONTEIRA NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Antonio Carlos de Melo Magalhães  
Mylene de Lima Queiroz

*A 117ª Divisão retornou a Hamburgo, para casernar, enquanto nós, nós outros, chorávamos ainda a França, e a Luftwaffe quebrava o seu martelo na bigorna inglesa.*

Guimarães Rosa

## **DIÁRIO, AVE, PALAVRA E HAMBURGO**

Em 1938, Guimarães Rosa chegava em Hamburgo para assumir seu primeiro posto internacional como diplomata. Sendo também sua primeira viagem internacional, 38 é o ano da chamada

Noite dos Cristais<sup>1</sup> na Alemanha e, ainda, ano de início dos registros do autor chamados por *Diário Alemão*. Rosa registrava suas percepções sobre a “Europa para-a-guerra”, que reverberaram em publicações posteriores a respeito desse período. A confluência desses fatores, a forma como o autor refletiu sobre as marcas de seu tempo, o papel que a literatura ocupa como possibilidade de narrar mundo, eventos, biografias e tragédias nos conduzem a leituras ainda pouco exploradas na fortuna crítica de Guimarães Rosa.

A bibliografia a que recorreremos amplia o horizonte de leitura, aponta para um Rosa mineiro-mundo, com uma literatura que mescla paisagens, nomes, culturas e protagonismos, da Alemanha aos sertões. O *Diário*, ainda em forma de manuscrito, pode ter trechos lidos em revistas como a *Bravo!*, *O Tempo*, *Jornal UAI/Estado de Minas*, publicadas ainda antes do impasse gerado pelos herdeiros, com o impedimento da publicação integral. Além disso, há uma reunião póstuma de textos escritos por Guimarães em diversos períodos, sendo muitos assinados com datas entre os anos em que ele foi cônsul-adjunto em Hamburgo (1938-1942), intitulada *Ave, Palavra*. Esta obra apresenta crônicas que trazem à tona conhecidos de Guimarães no Consulado e para além dele, como são os casos do “transfronteira” repatriado Zé Osvaldo, em *Homem, Intentada Viagem*, e de Frau Madsen, em *O Mau Humor de Wotan*, jovem cuja simpatia por Hitler era “romântica” e “imprudente”.

Apesar dessa vivência de Guimarães em Hamburgo durante um período sensível à história da Alemanha, e mesmo de algumas pesquisas como *A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa* (2010), com reflexões sobre a relação intercultural do autor com obras literárias e filosóficas germanófonas; *Babel sertaneja: personagens estrangeiras de Guimarães Rosa* (2017), pesquisa em que se destacam personagens alemãs e personagens ciganas na literatura de

---

1 *Pogrom* contra judeus organizado pelos nazistas nas noites de 9 e 10 de novembro de 1938. Os adeptos do partido de extrema-direita quebraram vitrines dos locais pertencentes a comerciantes judeus. Noite dos Cristais, portanto, faz alusão aos cacos de vidro espalhados pelas ruas da Alemanha.

Guimarães; e de outras leituras destacando o autor como um autor de vocação plurilinguística, costumeiramente lemos pouco sobre Rosa enquanto autor que escreve sobre enlances culturais e deslocamentos – aqui destacados em relação à Alemanha, mas que caberia ainda pensar Colômbia e sua vivência no país durante o Bogotazo, dentre outras relações significativas para sua produção. Quer dizer, se há uma crítica literária inicial sobre o Guimarães plurilinguístico, só encontramos pequenas indicações sobre os enlances culturais de sua obra, também dos deslocamentos que ela oferta, com paisagens e protagonismos numa literatura que se torna o lugar de habitação de mundos distintos e criação de um mundo novo, que emerge somente no texto literário.

O crítico colombiano Escallón (2013) vê operações nacionalistas na tradicional fortuna crítica de Rosa, propondo que haja outras chaves de leitura que não a do “super-regionalismo”, optando pelo aberto, pelo plural. Constatamos excesso de uma visão da crítica que coloca o autor somente em diálogo com referências de sua nacionalidade, especialmente do sertão de Minas, ainda que a leitura de *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, faça do sertão um universo amplo. O autor é universal porque ele amplia a possibilidade de sua referência nacional afirmar-se universal, e não vai muito além dessa perspectiva. Mas isso é pouco, se tentamos fazer o caminho inverso, de pensar suas obras em movimentos de outras culturas para o desenvolvimento da literatura, não somente plurilinguística, mas plurinacional e plurirregional.

Vale a referência a Haroldo de Campos, quando se refere a Guimarães Rosa como deglutidor. No que diz respeito ao modo como Guimarães Rosa correlaciona culturas de uma maneira peculiar, como deglutidor, Haroldo de Campos reflete em texto no qual argumenta que, inclusive por se referir a si em terceira pessoa, o autor de *Grande Sertão: Veredas* vai para longe, transita em diferentes lugares e paisagens e logo volta a circundar em processos antropofágicos, evocando, mas não se detendo totalmente, no Manifesto. Para Campos, Rosa se distancia e se aproxima da prática antropofágica, estabelece com ela uma relação dialética, não em forma

de obediência, pela atitude da ostra, sendo o externo e o interno colocados em enlaces, em pertencimentos, mas dando ênfase aos processos mesmo de deglutição. Não há, portanto, como no movimento proposto pelo Manifesto antropofágico, a noção de “digerir” o legado europeu por ressentimento ou em forma de vingança, não há esse embate nos textos de Guimarães, que os colocaria no velho embate nacional x estrangeiro. Rosa revela-se deglutidor mais livre, transfronteiriço, que embaralha, por exemplo, crepúsculos, nomes, identidades.

Dizem que Rosa é regionalista” – e dava uma risadinha típica dele. “Ah! Eu me divirto muito com isso... Porque dizem que eu fiz uma paisagem, um crepúsculo mineiro, e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com uma coisa que eu vi em Hamburgo, com coisas de Minas, misturei tudo aquilo e joguei lá – e as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou fazendo um omelete ecumênico. O Rosa é como uma ostra: projeta o estômago para fora, pega tudo que havia pegado, de todas as fontes possíveis, e introjeta de novo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto para fora, pega tudo que tem a pegar de todas as fontes possíveis, reintrojeta de novo aquele estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto” (CAMPOS, 1979, p. 287).

Na epígrafe de nosso ensaio, destacamos trecho da crônica *Mau Humor de Wotan* (1948) pela colocação do narrador diplomata sulamericano como um *outro* frente ao nazismo. Esse desligamento de um formato totalitário nos parece dialogar com a condição transfronteira de personagens como Zé Osvaldo e Meu Tio Iauaretê, exemplares da obra de Guimarães.

## ZEOSVALDO: INTENTADA VIAGEM

Publicada apenas duas décadas depois, *Homem, Intentada Viagem* vai a público em 1961, n' *O Globo*. O personagem Zeosvaldo, grafado ainda por Zé Osvaldo e José Osvaldo, é assim apresentado na crônica: “Brasileiro, a-histórico e desvalido, nas épocas de 39 ou 38, a perambular pela Europa para-a-guerra, hispida de espaventos.” (ROSA, 2009, p. 212). Sendo acrescido que “Veio a Hamburgo. Trazia-o uma comunicação do nosso Cônsul em Viena: ‘Não tem passaporte nem título de identidade e diz já ter sido repatriado duas vezes por esse Consulado-Geral. Deve haver aí algum papel que o refira’” (*Ibidem*). Este último trecho é marcado com aspas, numa referência ao comunicado de Viena sobre o homem, como uma citação direta. É-nos dito que, em pouco menos de três anos, é esta a terceira vez em que Osvaldo se encontra “na estrangeiria”.

A linguagem singular traz, por exemplo, os termos “O bem-encarado”, “bem-trapilho, um rico diabo”, os quais são criações rosianas que partem das expressões mal-encarado, maltrapilho e pobre diabo. A narrativa que segue uma ordem de apresentação de caso desde a primeira linha, “Por exemplo: José Osvaldo”, leva-nos a considerar que Osvaldo era ele mesmo uma viagem por vir.

Aquele ser, enquanto imigrante indocumentado, isto é, sem qualquer tipo de documento de identificação e, portanto, sem pátria, irradiava imprevisibilidade a cada transfronteira que vivia, assim como dizem as linhas de forças glissantianas a respeito do movimento, em sua *Poética do Diverso*, dos fazimentos e das Relações. Na crônica sobre o transfronteira, narra:

Frequentava ali, como se, em lugar do interior, em porta de farmácia: o aspecto e atitude desmentindo as linhas tortas de seu procedimento. Não seria louco, a não ser da básica e normal doideira humana, a metafisicamente dita. Valeria, sim, saber-se o grau virtual de sua aloprabilidade. A gente nem tem ideia de

como, por debaixo dos enredos da vida, talvez se esteja é somente e sempre buscando conseguir-se no sulco pessoal do próprio destino, que é naturalmente encoberto; e, se acaso, por breve trecho e a-de-leve, se entremostra, então aturde, por parecer gratuito absurdo e sem-razão (ROSA, 2009, p. 213).

O homem de aparência plácida frequentava o local de maneira simplória, “como se, em lugar do interior, em porta de farmácia”. O narrador reflete também sobre a condição humana, ao sugerir que ele “não seria louco, a não ser da básica e normal doideira humana, a metafisicamente dita.” No sertão de Riobaldo, o narrador-anfitrião dissera: “Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (1994, p. 400). Resta considerar, assim, que a descrição do personagem Zé Osvaldo apenas o singulariza. O narrador diz, ainda, que:

Convém ver. Só raros casos puros, aliás, abrem-nos aqui um pouco os olhos. Notavelmente, o de Zé Osvaldo. Não é dizer fosse um raso vezeiro vagamundo, por ânimo de vadição e hábito de irrealidade, atreito às formas da aventura. Outra a sua famigeração e círculo de motivos: sujeito a um rumo incondicional, à aproximação de outro tempo, projeto de vastidão, e mais que se pense; propósito de natureza — a crer-se em sua palavra. E o saberia? Sem efeito, que é que a gente conhece, de si mesmo, em verdade? Nem pretendia explicar-se, certo a certo, em quando respondia a umas perguntas, ali, observado entre lente e lâmina, sentado no banco, no faz-nada. Comum como uma terçafeira, otimista como um pau de cerca, risonho como um boi no Egito, indefeso como um pingo d’água sozinho, desmemoriado como um espelho. Dava trabalho, retilhar-lhe as pegadas (ROSA, 2009, p. 213).

Zé Osvaldo seguia “desmemoriado como um espelho”, aparentemente desnordeado com a situação. Após reflexão acerca do “exemplo” Zeosvaldo, diz o cronista: “Segue-se que enfim partiu, na sexta. Sumária foi sua expedição. Não tinha bagagem, nem mesmo pacotilha. Sumiu-se, liso e reconte, o sorriso sem defeito (...). Ninguém se lembrou de dar-lhe algum dinheiro, só se pensou nisso mais tarde”. (*Ibidem*). Muito depois, o narrador é informado de que o transfronteira havia se jogado ao mar, em uma dessas tantas repatriações: “De novo, também, foi repatriado, para a epilogação. O nada acontece muitas vezes.” Dão-se as últimas palavras da crônica: “Assim – na entrada da Guanabara – sabe-se que ele se atirou de bordo; perturbado? Acabou por começar. Isto é, rematou em nem-quequando, zeosvaldo, mar abaixo, na caudalosa morte. Só morreu, com as coisas todas que não soubesse. Inconseguiu-se?” (ROSA, 2009, p. 215).

Desta viagem de Guimarães à Alemanha, cujo resultado era imprevisível, inclusive pelo inesperado mal-estar a Rosa, gerado pelo contexto político alemão no período, as crônicas alemãs dizem sobre algumas dessas passagens. Já praticamente após duas décadas desde a sua partida do país de Heubel, Rosa publica, no jornal *O Globo*, em 18.02.1961, a crônica sobre o personagem Zé Osvaldo, esse protagonista de margens, fronteiras, transitivo de mundos.

Ángel Rama denomina transculturador aquele que molda, apresenta e mobiliza “[...] de modo imprevisto e original as contribuições artísticas da modernidade” (2001, p. 213), por desafiar a cultura estática, o que lhe parece claro na figura de personagens como Riobaldo, “Espécie de Fausto sertanejo”, como tenta Rosa explicar em poucas palavras ao crítico Höllerer, em entrevista. O narrador ouve Zé Osvaldo: “Zé Osvaldo, entre que confusas, em-sombras forças mediava, severas causas? Contou-nos os sucessivos episódios do que se lhe dera, de ingentes turlupinadas e estradas, desta vinda e feita” (ROSA, 2009, p. 214). Ouvir os outros é prerrogativa para a estética transfronteira, que veja personagens não somente em referências fechadas, mas as reconheça em seus deslocamentos de “impredizibilidade” (Glissant).

Intentada, sua viagem pode ser lida como assassinato intencional, à medida que o repatriamento forçado pelo então governo nazista o levou à morte. De Zé Osvaldo, tomei de empréstimo a alcunha de transfronteira para pensar esse personagem que se desloca: migrante, apátrida, repatriado, mas também para pensar a obra de Rosa – ele também navegante, solto no mundo, um autor não deveria ser confinado a pertencimentos regionais exclusivos, ainda que o espírito nacional possa ser compreendido e tenha seu lugar.

## **O SOBRINHO DO IAUARETÊ É TRANSFRONTEIRA DA TRANSFRONTEIRA**

É possível afirmar que João Guimarães Rosa é conhecido por seu interesse por idiomas. Entre os seus textos, especialmente em *Estas Estórias* e *Ave, Palavra*, há desde registros de estudos de línguas indígenas, no interior do Brasil, a narrativas<sup>2</sup> escritas em e sobre solos estrangeiros, com expressões em dinamarquês, alemão, francês, espanhol e em suas mesclas. A noção de que o português brasileiro é idioma aberto lhe foi base para explorar inúmeras possibilidades. Procedimentos de formação de expressões e palavras que ganharam vida em seus textos podem ser notados em diversas narrativas, sendo, em *Meu Tio o Iauaretê*, a gente-onça elemento significativo para explorar a inventividade, inclusive pela escolha do animal, enquanto onça mítica latino-americana. O filho de Mar'Iara, protagonista desta narrativa, extrapola também as fronteiras das identidades à medida que é uma soma complexa político-econômico-histórico-literária de identificações. Narrador autodiegético, o sobrinho do Iauaretê nos apresenta os tantos nomes que tem e também nome nenhum, desconça e depois desgenta, sendo ele ao mesmo tempo do povo da fronteira Brasil-Colômbia e do interior dos Brasis. Logo ao início, explica: “Sou fazendeiro não, sou

---

2 Exemplos: *História de fadas* (dinamarquês), *O Mau Humor de Wotan* (alemão e francês), *Páramo* (espanhol).

morador... Eh, também sou morador não. **Eu- toda parte.** Tou aqui, quando eu quero eu mudo.” (ROSA, 2015, p. 155).

Em *Uns índios*, texto que integra *Ave, Palavra* (1970), Rosa registra uma visita à terra indígena dos Terenos, em Mato Grosso, povo de língua Aruak, em 1947. “Conversei primeiro com dois, moços e binominados: um se chamava U-la-lá, e também Pedrinho; o outro era Hó-ye-nó, isto é Cecílio”, escreve. Sobre o contato com o idioma Aruak, diz ainda: “Uma língua (...) firme, contida, oclusiva e sem molezas — língua para gente enérgica e terra fria.” (ROSA, 1970, p. 97).

Conhecido o interesse de Guimarães Rosa por idiomas, o que é confirmado não apenas por entrevistas e trechos das suas obras, mas por seu trabalho no Itamaraty, nota-se a atenção em registrar características específicas da língua que ouve. A experiência no Pantanal, desta vez, possibilita o registro de termos como cores e comentários sobre som das palavras, modos de conversar e identidades linguísticas dos Terenos. Além disso, ele anota que “toda língua é rastro de mistério”.

Na famosa entrevista com Gunter Lorenz (1983), Rosa destaca a natureza pujante do nosso idioma. Não português apenas, mas brasileiro: “Temos de partir do fato de que nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa” [...] (p. 87)

Para o escritor, a natureza limitante do português europeu contrasta com as possibilidades amplas do português brasileiro, afirmando que a condição de brasileiro lhe dá amplitude de “escala de expressões”. Se nas crônicas alemãs notamos expressões e neologismos empreendidos por Rosa enquanto escritor desse idioma que ainda não se esgotou, aberto que é, a exemplo dos termos “hitlerocidade” e “bom-trapilho”; ou mesmo no *Diário Alemão* é possível ler registros como “terremoteou”, narrativas posteriores foram marcadas por maior ênfase a essa possibilidade da invenção.

Em *Genealogia da Ferocidade*, Silviano Santiago considera que Rosa é “transformador da fala do jagunço, um tradutor infiel das

anotações alheias” (2017, p. 89), considerando as várias experiências dele com viagens por Minas, pelo Nordeste, pelo Centro-Oeste e suas anotações. Em *A velha*, temos um exemplo dessa observação com a expressão “Embaixada-de-Jó”, apresentada no contexto em que pessoas seguiam ao Consulado para suplicar por ajuda. Não há registro, em língua portuguesa, da expressão em questão. *Hiobsbotschaft* (Hiobs – Jó), do alemão, pode significar “Mensagem de Jó”, ou ainda, de uso obsoleto, “más notícias”. *Botschaft* significa Embaixada. Rosa, assim, “traduziu” a expressão “Mensagem de Jó” para o alemão, que seria *Hiobsbotschaft* e, dada a relação *Embaixada* com o ambiente consular, retraduziu por “Embaixada-de-Jó”, dando um significado único em seu texto.

Procedimento semelhante ocorre em *Meu Tio o Iauaretê*. Antes de tudo, como recordam Ávila e Trevisan, “a língua tupi majoritariamente empregada no conto não é a língua falada à época da chegada dos primeiros europeus à terra posteriormente chamada Brasil, mas sim o nheengatu, como passou a ser chamada a evolução da língua geral amazônica a partir de meados do século 19” (2015, p. 298). Além de termos do idioma-mescla nheengatu, Rosa também “cria traduções” do tupi antigo. A expressão “boca-torta”, na narrativa, não tem relação direta com seu significado em português. O sobrinho do Iauaretê diz ao viajante a seguinte frase: “Ó homem doido... Eu – onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta” (ROSA, 2015, p. 175). Boca-torta, assim, significa diabo. Segundo o tupinólogo Eduardo Navarro, na obra *Curso de Língua Geral (Nheengatu ou tupi moderno): A língua das origens da civilização amazônica* (2011), Jurupari, personagem mitológico dos povos indígenas da América do Sul, vem de Íurupari, que significa “boca torta” (íuru, “boca” + apar, “torta”). Diabo, na língua portuguesa, teria referente em Íurupari no tupi antigo. O termo *boca-torta* em *Meu Tio o Iauaretê* é, portanto, uma “retradução”, tal qual *Embaixada-de-Jó* – como tais, existindo só na obra transfronteira de Rosa.

Parece-nos, assim, que Guimarães Rosa aproveita a imensidão de possibilidades de uma linguagem aberta em contato com a sua

própria formação poliglota, sabendo, como afirmou a Lorenz, que a “vida é uma corrente contínua [e] a linguagem também”.

*Meu tio o Iauaretê* se trata de uma narrativa em que um onzeiro recebe um homem, sobre o qual não obtemos informações, e que começa a narrar sua relação com as onças naquele ambiente durante uma noite. Há uma composição com similaridades à narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, visto que o narrador tem a voz e o visitante apenas traz marcas nas próprias inquietações da fala do narrador.

Artonho de Eiesus foi o nome dado ao agora desnomeado sobrinho do Iauaretê. O nome fora dado por seu pai, *homem branco*, e o seu nome de matador de onça, trabalho que fazia a mando de Nhô Nhuão, seu patrão, era redução do Nome paterno somado à sua função: Tonho Tigreiro. Sobre seu pai Pedro, o sobrinho de Iauaretê nos diz: “Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto.” (ROSA, 2015, p. 170). Em *Jaguanhenhém: um estudo sobre a linguagem do iauaretê*, Ávila e Trevisan notam que *mimbaua*, do nheengatu, significa “animal doméstico, criação”, *manhana*, “espiar, vigiar, tomar conta”, somado ao sufixo – *sara* –, que indica agente, profissão, tem-se “tomador de conta de animais de estimação, guardador de rebanhos, ou seja, pastor” (2014, p. 323).

O pai do sobrinho da onça é “pai de todo mundo”, segundo sua definição. *Tonho* Tigreiro, assim, foi nome dado por este que é “pai de todo mundo” e que serve para “Aquele Nhô Nhuão Guede, pai da moça gorda, pior homem que tem”, quem o chama assim. O narrador diz: “[ele] me botou aqui. Falou: – ‘Mata as onças todas!’ Me deixou aqui sozinho, eu num, sozinho de não poder falar sem escutar...”. Tonho Tigreiro servia ao patrão Nhô Nhuão, em seu trabalho de assassinar onças, solitário no meio rural. Conforme Lélia Gonzalez (2020), no espaço rural há algumas categorias que podem ser identificadas como marginais no processo produtivo, dentre as quais está “rural ‘sob patrão’ (colonos semisservis de fazendas

tradicionais, comunidades ‘dependentes’ ou ‘cativas’, trabalhadores ‘vinculados’ por métodos coercitivos etc.)” (ROSA, 2015).

Aliado ao fato de que seu pai é “tomador de conta de animais”, praticamente um domesticador, a identificação de Tonho Tigreiro traz reminiscências opressoras. Também foi o pai quem o levou para o batismo entre os missionários. Em conversa com o visitante, ele fala: “Padre, não, missionário, não, gosto disso não, não quero conversa.” (ROSA, 2015, p. 174). Apesar dessa fala, a catequização é parte transitória dele, quem causou assassinatos dentre os quais movidos por uma caça aos que quebraram os 7 pecados<sup>3</sup> capitais, pecados estes listados e difundidos pela igreja católica no século XIV, século também da expansão do cristianismo por parte do processo de colonização, especialmente nas Américas. Nesse sentido, “Desonçar a região” não é outra coisa que expandir a fronteira agrícola, substituindo a fauna selvagem por animais domesticados. (ESCALLÓN, 2014, p. 380).

Tonico é domesticado, mas ele recorda também ser (ou ter sido) Bacuriquirepa, nome e feições dadas pela mãe: “Ã-hã, por causa que eu tenho cabelo assim, olho miudinho... É. Pai meu, não. Ele era branco, homem índio não. A’ pois, minha mãe era, ela muito boa. Caraó, não. Péua, minha mãe, gentio Tacunapéua, muito longe daqui.” (ROSA, 2015, p. 174). Não satisfeito, ele também lembra que “Depois me chamavam de Macuncozo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamavam de Macuncozo” (Ibidem). Sobre o termo, resposta de Guimarães Rosa a Haroldo de Campos no célebre *A linguagem do Iauaretê*, lemos:

[...] O macuncozo é uma nota africana, respigada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua,

---

3 Pedro Bijibo: gula; Seo Rioporo: ira; Jababora: avareza; Preto Tiodoro: inveja; Maria Quirinéia (perdoada): luxúria; veredeiro seo Rauremiro e família: soberba. ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. *Meu tio o yavaratê – à margem da estória*. Lit. teor. hist. crit. vol.16 no.1 Bogotá Jan./June 2014.

primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para não ser onça (índio), numa contradição perpassante, apenas, na desordem, dele, final. O sobrinho-do-iauaretê emite aquele apelo negro, nigrífico, pseudo-nigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações (ROSA *apud* CAMPOS, 1992, p. 62).

Notemos que a “contranota” de Guimarães pouco explica diretamente a relação africana do nome e a condição da onça, do onceiro que trabalhava “mor de desonçar este mundo todo”, cujos alvos prediletos eram pretos: seria remorço? Seria ritual antropogáfico? Crioulização? Podemos ler como uma identificação momentânea com a filiação paterna, mas seu processo de identificação, como um todo, é complexo e artesanal. Ainda, cabe refletir que: “Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados.” (GONZALEZ, 2020, p. 117-118)

Nesse sentido, as complexas relações afetivas em *Meu Tio o Iauaretê* podem se vincular a essas composições colonizador-colonizados e suas implicações. Além disso, “como o Sobrinho-do-Iauaretê teme o parente regressivo, podemos intuir que a maior ameaça que o espreita é a de um retorno impossível, a de uma purificação que, pela sua semelhança com a pureza pregada pelos seus opressores, só pode conduzi-lo à catástrofe.” (ESCALLÓN, 2014, p. 384). O sobrinho é Bacuriquirepa, filho de Mar’Iara Maria, mas também é Tonico, Artonho, é Macuncozo e é de nome nenhum, híbrido do híbrido que nega a purificação do colonizador. É transfronteira da transfronteira.

## NOTAS FINAIS

Coincidências ou não, há procedimentos interessantes de serem pensados ao longo de diversas narrativas de Rosa que envolvem um olhar “externo” frente a processos de/em trânsito. Em *Homem, Intentada Viagem*, o narrador homodiegético é testemunha da presença de Zé Osvaldo no Consulado, este homem “transfronteira” em viagens diversas. Em *Meu tio o Iauaretê*, o narrador também autodiegético, e em modo monólogo-diálogo, conversa com um “cipruara”, isto é, visitante, ao narrar seu processo complexo de trânsito por culturas que divergem entre si.

Na obra de Rosa, a estética transfronteira se coloca como alternativa a limitações que englobam linguagem, narrativa, imaginário. O nazismo, quebra do contrato pressuposto entre os países do Norte Global, como doença do colonialismo, fora também limitador e redutor do *outro*. Nesse sentido, a produção literária de Guimarães Rosa fez possível uma leitura que diz sobre o encontro horizontal entre os distintos, com a convicção que se faz transfronteira, seja na Alemanha para-a-guerra em que esteve Zé Osvaldo, seja no sertão mundo do sobrinho do Iauaretê.

## REFERÊNCIAS

ÁVILA, Marcel T. e TREVISAN, Rodrigo Godinho. **Jaguanhém: um estudo sobre a linguagem do iauaretê**. Magma, 2015, 22(12), 297-335.

BONOMO, Daniel R. **A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa**. Pandaemonium germanicum 16/2010.2, p. 155-183

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Ruptura dos Gêneros na literatura latino-americana. In: UNESCO (Org.). **América latina em sua**

**literatura.** Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 281-305.

ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. **O Páramo é do tamanho do mundo:** Guimarães Rosa, Bogotá, Iauaretê. Tese (Doutorado em Curso de Pós-graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

ESCALLÓN, Bairon Oswaldo Vélez. **Meu tio o yavaratê** – à margem da estória. Lit. teor. hist. crit. vol.16 no.1 Bogotá Jan./June 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano:** Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. Meu Tio o Iauaretê. IN: ROSA, João Guimarães. **Estas Estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:** Veredas. Ficção completa em dois volumes, volume II. Editora Nova Aguilar, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade:** ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. Recife: Cepe, 2017.



# **DA SOMBRA DA GAMELEIRA À SOMBRA DA AROEIRA: NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE EZILDA MILANEZ BARRETO**

Raimundo Mélo Neto Segundo  
Marcelo Medeiros da Silva

## **INTRODUÇÃO**

A história literária, seja no âmbito nacional, seja no âmbito internacional, erigiu-se a partir de certos mecanismos de controle que inviabilizaram que as mulheres tivessem as mesmas condições de produção, circulação e recepção que os homens tiveram. Apesar dessa política que ensejou o silenciamento da produção literária de autoria feminina, as mulheres, mesmo em meio a condições adversas e a hostilidades do meio, escreveram. Nesse cenário, acentuadamente patriarcal, a literatura se constituiu como um direito exclusivo dos homens diante dos quais as mulheres só podiam figurar como objeto de representação e/ou leitoras. De acordo com Schmidt (1995, p. 184), “tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético”. Por isso, frente a essa

“ordem natural”, a criação literária foi tomada como uma prerrogativa apenas masculina.

Como afirma Telles (2015, p. 409), “a conquista do território da escrita, da carreira das letras, foi longa e difícil para as mulheres”, razão por que ainda permanecem importantes os estudos cujo escopo é justamente investigar a trajetória feminina no universo da escrita a fim de identificá-las não apenas as obras e temas, mas também compreender as estratégias de que as mulheres-escritoras se valeram para ascenderem ao universo da escrita em um tempo e em uma época em que o lugar da mulher era o espaço do lar e seu único destino era casar-se e tornar-se esposa recatada e mãe prestimosa.

A não valorização dos escritos produzidos por mulheres acarretou o desconhecimento de toda uma produção que, em virtude, especialmente, de preconceitos de gênero, foi mantida esquecida quando não se perdeu nas areias do tempo em virtude das condições desfavoráveis de circulação, recepção e, conseqüente, arquivamento. Por isso, os estudos de resgate e revisão constituem um campo de pesquisa que ainda não se arrefeceu em nosso país e têm descortinado autoras e obras marginalizadas pela cultura patriarcal hegemônica. No caso da Paraíba, esses estudos nem sequer foram, devidamente, iniciados. Apesar de trabalhos muito pontuais, ainda há uma lacuna quanto ao conhecimento mais sistemático da produção literária paraibana de autoria feminina, sobretudo, aquela escrita por mulheres de tempos pretéritos.

Diante desse vazio, procurando contribuir para um maior conhecimento acerca da literatura de autoria feminina na Paraíba, temos tomado como objeto de estudo de pesquisa, vinculada ao Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, a obra da escritora Ezilda Milanez Barreto a fim de refletir acerca do papel da mulher como escritora no cenário paraibano em décadas anteriores ao nosso século, momento em que as condições de produção, circulação e recepção eram mais adversas às mulheres do que hoje, apesar das dificuldades com que elas ainda se deparam no mercado editorial. Além disso, o estudo

de tal autora e de sua obra, com ênfase na representação das personagens femininas em sua ficção, poderá trazer resultados significativos para o campo dos trabalhos voltados para a relação Mulher e Literatura.

Como primeiros passos desse resgate, o presente trabalho deter-se-á na apresentação de aspectos biográficos acerca de Ezilda Milanez Barreto, tendo em vista a escassez de informações sobre a referida escritora ou mesmo a existência de lacunas ou equívocos nas informações já divulgadas por estudiosos e estudiosas que se voltaram para a produção literária paraibana. Tal escassez, assim como lacunas e equívocos, acaba sendo um traço comum acerca de muitas outras mulheres-escritoras de outrora, uma vez que “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” e, em consequência disso, não lhes foi dado poder para gozar de espaço na narrativa histórica tradicional, já que na “cena pública – a política, a guerra – [as mulheres] aparecem pouco” (PERROT, 2005, p.33). Por isso, nos estudos de resgate e revisão, o acesso a dados de natureza biográfica é importante, em especial, porque se pode fazer algumas reparações acerca do que foi afirmado a respeito da autora ou de sua obra. Entretanto, apesar de estas notas serem biográficas, em um ou outro momento, tecemos considerações acerca da produção de Ezilda Milanez Barreto seja sobre a sua ficção, seja sobre os artigos que ela escreveu em periódicos paraibanos.

## **EZILDA MILANEZ BARRETO: A ROMANCISTA DO BREJO PARAIBANO**

Romancista, cronista, preceptora de muitas gerações, mestra e educadora, Ezilda Milanez Barreto faz parte de uma tradição de mulheres escritoras paraibanas pertencentes à “geração das inteligências raras, da era revolucionária de 1930” (VASCONCELOS *apud* BARRETO, 1983, p. 8), como Emília Lustosa Cabral, Adamantina Neves, Amélia Teorga, Nininha Norat, Analice Caldas, Anayde Beiriz que foram “guiadas pela emulação emancipadora das grandes

mestras paraibanas, Olivina Olívia Carneiro da Cunha, Joventina Coelho e/ou Lilia Guedes” (VASCONCELOS *apud* BARRETO, 1983, p. 8) para se tornarem políticas, poetisas, pintoras, romancistas, jornalistas, oradoras e professoras.

FIGURA 1 – FOTO DE EZILDA MILANEZ BARRETO



Fonte: acervo da família Barreto

Filha de Maria Milanez Dantas e Joaquim Ferreira Dantas, Ezilda Milanez Barreto nasceu no dia 29 de fevereiro em um ano bissexto. Por isso, costumava dizer que aniversariava a cada 4 anos. Faleceu em 19 de janeiro de 1986, na cidade de Areia – PB, lugar em que morou a maior parte de sua vida e onde se encontra sepultada.

Se não há dúvidas sobre o dia certo de seu nascimento nem do seu falecimento, o mesmo não acontece quanto ao ano de seu nascimento e lugar de origem. De acordo com os estudos realizados por Campos Júnior (2015) e Silveira (2020), guiando-se por informações presentes no *Dicionário de Literatura da Paraíba* (1994), organizado por Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Ezilda Milanez Barreto nasceu em 1898, na cidade de Guarabira. No entanto, em uma entrevista realizada, recentemente, por nós com a senhora Aliança Barreto, enteada da escritora (filha do Sr. João Barreto, esposo da autora), Ezilda Barreto nasceu no dia 29 de fevereiro,

na cidade de Serra Redonda, no ano de 1902, até então, distrito de Ingá – PB. Estas informações foram ratificadas pelos dados constantes no diploma de normalista da escritora a que tivemos acesso na ocasião.

Ainda na adolescência, com o falecimento dos pais, Ezilda Milanez Dantas – o sobrenome Barreto será assumido após o casamento – foi adotada, com os sete irmãos, pelo tio Monsenhor João Batista Milanez, importante figura do clero paraibano, educador e jornalista vigoroso na defesa das “boas causas”. Pela admiração que nutria por ele, Ezilda Milanez Barreto manteve consigo um retrato dele emoldurado que ela considerava ser sua única herança familiar.

Cabe ressaltar que o Monsenhor Milanez, em nome da moral e dos bons costumes, entrou para os anais da história paraibana por ter sido o responsável pela “tragédia da praça Comendador Felizardo Leite” na capital Parahyba (atual João Pessoa). Conforme Asfora (2022), durante o governo do presidente Solón de Lucena, em 1923, para proibir que os estudantes do Lyceu Paraibano se encontrassem com as moças da Escola Normal, Monsenhor Milanez, então diretor da Escola Normal, determinou que se estabelecesse uma *linha da decência* (linha imaginária à frente da Escola Normal, na praça que dividia as escolas). “Essa medida era apoiada pela Polícia da Parahyba, sendo então designados dois guardas armados que se revezavam com a ordem de vigiar e punir’ (ASFORA, 2022, p. 31) a quem ousasse desobedecer à ordem imposta. Contudo, o estudante Sady Castor cruzou a “fronteira proibida” para se encontrar com a normalista Ágaba Gonçalves e foi assassinado pelo guarda 33, o que provocou o suicídio da namorada inconformada. Este episódio fez o Monsenhor Milanez ser execrado publicamente através de um “enterro simbólico”, realizado pelos estudantes, de ambas as escolas, inconformados com os acontecimentos. Afastado temporariamente das funções, o Monsenhor veio a falecer 7 anos depois do ocorrido, em 1930. Apesar disso, a sobrinha (Ezilda Milanez) manteve a admiração e o respeito por ele, considerando-o como um orientador de sua vida pessoal e profissional. Neste período,

ela cursava o primeiro ano do curso normal no Colégio das Neves e pôde presenciar de perto os desdobramentos dos fatos.

Em 1927, Ezilda Milanez forma-se professora. Vale destacar que a escola normal era a única formação disponível para as mulheres e tinha por objetivo formá-las para atuarem na esfera pública, além de primar, “como substrato em sua existência, pela formação de [...] professoras do ensino primário, de elevado nível intelectual, mas conformadas aos padrões de comportamento e de atribuições familiares que lhes eram exigidas” (AQUINO, 2007, p. 223). Apesar disso, tornava-se um caminho para as moças que desejavam sair da esfera doméstica e transitar, embora limitadamente, por outros espaços sociais.

De posse do diploma (Figura 2), Ezilda Milanez mudou-se para a cidade de Areia, PB, passando a trabalhar como professora no Grupo Escolar Álvaro Machado e a participar ativamente das obras beneficentes locais, como muitas mulheres com instrução que atuaram socialmente em obras de caridades porque eram atividades que ainda estavam associadas às artes de cuidar, o que era tido como próprio do feminino. Inicialmente, ela atuou em um albergue da cidade mantido pela paróquia de Nossa Senhora da Conceição sob as orientações do padre Ruy Barreira Vieira, que, influenciador da vida social, é descrito como o “prognóstico do povo” em artigo publicado por Ezilda Milanez no jornal “O Areiense” em 18 de maio de 1980. Posteriormente, atua no asilo Casa São Francisco (CSF), local que, em atendimento a um pedido seu, o esposo criou e que foi mantido por ela até o fim da vida, conforme nos relatou a senhora Aliança Barreto, durante a entrevista realizada em 15 de abril de 2021.

FIGURA 2 – DIPLOMA DA ESCOLA NORMAL



Fonte: acervo da família Barreto

Casada com o senhor João Barreto, respeitado comerciante local, além dos cinco filhos, frutos do primeiro matrimônio do esposo, Ezilda Milanez Dantas – nome de solteira – herda também o sobrenome “Barreto”, passando a assinar Ezilda Milanez Barreto. Com o casamento, Dona Ezilda, forma de tratamento dado a ela pela população local, o que demonstra o respeito e o lugar ocupado por ela na sociedade areiense, começa uma nova fase da sua vida. Além do magistério, assume o comando de uma família, desempenhando os papéis de dona de casa e mãe.

A sua estreia no mundo ficcional se deu aos 38 anos com o lançamento do livro *E a luz brilhará nas trevas* (1940), pela *Livraria Santo Antônio*, pertencente à tipografia do jornal “O século”, da cidade de Areia, de propriedade do senhor Antonio Benvindo, pai do escritor Amaury Vasconcelos. Esta obra é o primeiro achado significativo de nossa pesquisa, tendo em vista que, em virtude de ter sido publicada em gráfica local e possivelmente com tiragem pequena, ela não é de fácil acesso. E só foi possível chegar até ela a partir da colaboração da família da escritora.

No prólogo dessa obra, a autora nos relata:

O primeiro sonho de minha vida de moça foi escrever um livro. Mas, como? Onde ir buscar conhecimento para tamanha presteza? Somente a afoiteza poderia levar-me a um caminho tão incerto. E, como foi e será sempre ela que levará os homens às grandes realizações, lancei-me nos seus braços [...] (BARRETO, 1940, p. 4).

Talvez, por estar inserida em uma sociedade tradicional em que a mulher tinha sua voz quase sempre cerceada, a autora se coloca numa posição de modéstia, numa atitude análoga à de muitas outras mulheres que ousaram escrever em tempos idos. Conforme Muzart (1990, p. 65), “Nos prefácios femininos, transparece o peso da “culpa” (?) e o medo de ser repudiada, ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo” que decorre numa falsa humildade e/ou modéstia, como observamos no prólogo desta obra. Nesse sentido, Ezilda Milanez Barreto continua apresentando seu livro como “trôpego, medroso, cheio de defeitos, para enfrentar os dessecadores de ideias, os críticos da terra”; contudo, afirma que, apesar de ser ficção, tem um pouco dela “no espírito de seus personagens”, por isso, pede aos seus leitores que o deixem passar. Essa postura de assumir abertamente um pouco de si na ficção também nos mostra perspicácia de reconhecer que transita por um ambiente hostil à presença feminina e, ainda assim, pede licença para passar porque deseja firmar-se como escritora.

De traços moralizantes, a narrativa d’*E a luz brilhará nas trevas* (1940) tem como tema central o adultério cometido pela personagem principal Edna. Nesse sentido, Ezilda Milanez Barreto dialoga, tematicamente, com escritoras como Júlia Lopes de Almeida em *A falência* ou Andradina de Oliveira em *O perdão*, obras cujo enredo se estrutura em torno do adultério feminino. Em *E a luz brilhará nas trevas*, o sexo fora do casamento é tratado como o elemento

corruptor da moral e dos bons costumes, expondo valores morais que ameaçam a família tradicional. Seu final termina por justificar a conservação dos padrões éticos e sociais e valoriza os dogmas cristãos de religiosidade, presentes até mesmo na capa do livro: um farol iluminando a escuridão do mar, mas que lembra também uma torre de uma catedral gótica, emitindo um fecho de luz sobre o breu, onde a fé (luz) é “a força que ratificou [as] veredas tão tortuosas, a providência que nivelou os altos e baixos que pontilhavam aquelas trajetórias” (LIMA *apud* BARRETO, 1940, p. 10).

Outrossim, *E a luz brilhará nas trevas* é apresentado aos leitores pelo Pe. Francisco Lima, historiador e mestre, que, ao prefaciá-lo, é enfático em dizer que “nunca um homem poderia escrever certos trechos d’*E a Luz Brilhará nas trevas*, em que o traço de pura psicologia feminina exige uma pena e uma mentalidade de mulher” (LIMA *apud* BARRETO, 1940, p. 10), desse modo, reconhece o lugar de fala da escritora Ezilda Milanez Barreto e termina por admitir que a mulher tem uma maneira própria de escrever e se expressar.

Para a escritora, esse reconhecimento foi importante porque, sendo o padre Francisco Lima uma pessoa reconhecida na intelectualidade paraibana do início do século XX, contribuiu sobremaneira para a acolhida dela no universo intelectual e literário paraibano. Sobre esse aspecto, isto é, a necessidade de uma chancela masculina para a produção literária feminina, Faedrichi (2022, p. 106) afirma que, neste período, “para expressar e divulgar sua produção literária e ultrapassar o domínio privado para transitar no domínio público, as mulheres estavam sujeitas à autoridade e ao monopólio do reconhecimento circunscrito ao gênero masculino”. Logo, os prólogos funcionam como espaço de interlocução com esses leitores cuja opinião crítica poderia suplantar muito talento nascente. Por isso, o discurso de modéstia deve ser visto como uma estratégia de inserção em um espaço de exclusão.

Ainda sobre *E a luz brilhará nas trevas*, embora tenha o enredo centrado em uma personagem feminina transgressora, seja pautado em preceitos patriarcais e tenha sido escrito por uma mulher – o que inicialmente seria empecilhos à sua receptividade –, o livro é, para

Lima, uma obra significativa porque tem um caráter educativo, mas também moralizante, já que, ainda segundo o prefaciador, a narrativa escrita por D. Ezilda concorre para ensinar que há pecadores que “só se convertem se verem diante dos próprios olhos o abismo” (LIMA apud BARRETO, 1940, p. 10). Assim, a trama construída por Ezilda Milanez Barreto constitui-se numa ferramenta formadora e moralizadora dos comportamentos humanos principalmente das mulheres que veem na personagem central Edna um exemplo que não deve ser seguido. Sendo escrita por uma mulher educadora e respeitada no meio social, a obra, de acordo com Lima, deve ser lida porque valida toda uma estrutura ético-religiosa estabelecida.

Diante disto, percebemos que a escritora usou a seu favor a ficção para driblar a opinião pública e escrever sobre os anseios femininos de liberdade afetiva e amorosa, registrando, portanto, as relações sociais estabelecidas para homens e mulheres na sociedade paraibana do início do século XX. Além do que, sendo ela a primeira mulher a publicar na área do brejo paraibano, rompeu barreiras e abriu um caminho importante em defesa das causas feministas na primeira metade do século XX no estado da Paraíba. Através das personagens femininas de *A luz brilhará nas trevas*, tanto dá voz às mulheres do período retratado como, de certa forma, encontra-se em sintonia com muitas outras escritoras brasileiras de sua época preocupadas em denunciar as condições de submissão das mulheres brasileiras, ainda que o faça dentro de uma perspectiva de um feminismo bem-comportado.

Essa primeira obra de Ezilda Milanez é bem recebida pela crítica e ganha menção honrosa da comissão julgadora do *Prêmio Literário Augusto dos Anjos*. Esse reconhecimento, de certa forma, a encorajou a seguir escrevendo, conforme vemos na contracapa de *A luz brilhará nas trevas* (1940) a partir do anúncio do seu próximo romance *O meu mundo é assim*. Entretanto, esta narrativa, por razões desconhecidas, só veio a ser publicada em 1983 pela editora Soma de São Paulo, tornando-se, portanto, sua última obra, como veremos mais à frente.

Passados vinte e um anos de sua estreia como romancista, Ezilda Milanez Barreto publica, em 1961, seu segundo livro: *À Sombra da gameleira*, que se tornaria sua produção mais famosa entre leitores locais, como Amaury Vasconcellos, que diz ser este o romance que sempre sonhou escrever, mas assume que “[l]he ‘engenho e arte’ [e] sobrou [em D. Ezilda] a decisão e proficiência” (VASCONCELOS *apud* BARRETO, 1983, p. 8) de fazê-lo. Nele, a autora traz para a ficção uma figura feminina histórica da cidade de Areia: Carlota Lúcia de Brito. Vinda do Vale do Pajeú, viúva, dona de si e do seu destino, Carlota chega à Vila Real do Brejo de Areia (primeiro nome da cidade de Areia), onde fixará moradia, fugindo da seca que assolou o Nordeste em 1845.

Quem primeiro abordou em livro a saga de Carlota foi o escritor Horácio de Almeida em *Brejo de Areia – Memórias de um município*, datado de 1958. No capítulo “O crime de Carlota”, o autor afirma que a única coisa que se tinha conhecimento dessa mulher forasteira era o fato de ser “natural de Pajeú de Flores [PE] e que fora casada com um fazendeiro de nome Jovino, que acabou sendo assassinado” (ALMEIDA, 1958, p. 92), o que a fez abandonar o local onde vivia e rumar para o brejo da Paraíba.

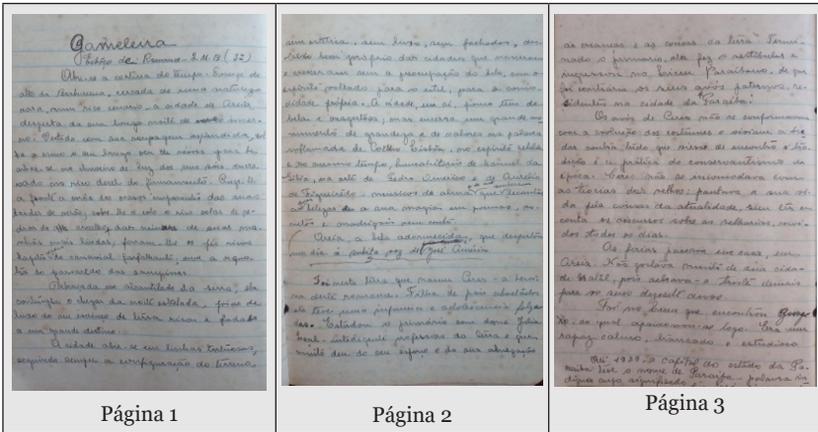
Ao chegar na Vila Real do Brejo de Areia, Carlota de Brito se envolverá amorosamente com Joaquim José dos Santos Leal – tio-avô do escritor José Américo de Almeida –, chefe local do partido Liberal, e passará a viver em concubinato, sem estarem legalmente unidos em matrimônio. Este comportamento é reprovado pela sociedade local, principalmente pelo Dr. Trajano Alípio de Holanda Chacon Cavalcanti, chefe local do partido Conservador, que se sente no direito de expulsá-la da cidade, já que era vista como um mau exemplo para as demais mulheres. Desse modo, os dois chefes dos partidos políticos da cidade terão, além de desafetos políticos, questões morais que lhes acirrarão os ânimos.

Dr. Trajano Chacon terá um embate com Carlota por não aceitar entre as famílias tradicionais e, como vingança, ela mandará assassiná-lo. Em consequência, será presa juntamente com o amante Joaquim José dos Santos Leal e entrará para a história como

aquela que foi responsável pela destruição de duas famílias importantes na Vila Real do Brejo de Areia. Durante o julgamento, foi condenada à prisão perpétua e levada para a ilha presídio de Fernando de Noronha, onde cumpriu sua pena até a morte. Além dela, Joaquim José dos Santos Leal foi condenado por não ter sido capaz de “mandar” na própria mulher, ou seja, por não ter cumprido, socialmente, seu papel de homem. Por este crime, foi penalizado e enviado, juntamente com Carlota, para Fernando de Noronha, onde morreu pouco tempo depois com uma doença que adquiriu na ilha devido à salinidade do lugar. Esta saga é relatada em detalhes, a partir de uma análise profunda dos autos do processo, pelo professor Mário Vinícius Carneiro Medeiros em seu livro *O Crime de Carlota Lúcia de Brito: a verdade dos fatos* (2018), que se coloca como advogado de Carlota porque acreditava que os fatos nunca foram devidamente esclarecidos e mereciam passar por uma revisão histórica. É um estudo importante sobre essa mulher que não se curvou diante da sociedade patriarcal e enfrentou tudo de cabeça erguida.

Desse modo, baseado em fatos reais, o romance *À Sombra da Gameleira* (1961), de Ezilda Milanez Barreto, confere protagonismo à Carlota, uma mulher dona de si e destoante dos códigos morais e comportamentais do seu tempo. Entretanto, em sua concepção inicial, esta obra teria outros personagens. A protagonista seria *Ceres*, uma jovem feminista que enfrentaria tudo e todos para se divorciar do esposo *George*, que a enxergava como sendo sua propriedade, portanto, seu dono e senhor. Ao ler o esboço do romance nos arquivos pessoais da escritora, percebemos que, através dessa personagem, ela daria vazão a muitos dos anseios femininos como o direito à liberdade de escolhas e o de serem donas de seus destinos. No entanto, por razões desconhecidas, essa história original do romance não se concretizou. Em seu lugar, D. Ezilda revisitou, em forma de ficção, a vida de *Carlota Lúcia de Brito*, cuja trajetória de Carlota faz parte do imaginário da cidade de Areia, é narrada oralmente pela população local e sempre foi vista como trágica. Carlota saiu da vida para entrar na história local como uma *persona non grata*.

FIGURA 3 – RASCUNHO DE TEXTO DE EZILDA MILANEZ BARRETO



Fonte: Caderno de anotações - arquivo da família Barreto

Por que a escritora em vez de materializar a personagem Ceres resolve dar vida à Carlota? Esta é uma questão que merece ser analisada com mais profundidade, pois, se com Edna o adultério foi o mote de discussão em *E a luz brilhará nas trevas* (1940) e foi bem aceito, por que, com Ceres, o divórcio, tão desejado pelas mulheres do início do século XX, não seria também? Uma das hipóteses é que, por ser um tema delicado à época que foi esboçado em 1942, o divórcio era visto como uma ameaça à família e esta era constituída pelo casamento indissolúvel. Sendo uma pessoa ligada à igreja católica, Ezilda Milanez Barreto corria o risco de estar indo abertamente de encontro aos preceitos religiosos e ao conservadorismo local, haja vista que a temática do divórcio destoaria completamente da temática do primeiro romance que tem um tom mais moral e edificante. Esse segundo poderia ser acusado de corromper a moral e os bons costumes cristãos.

Uma possível explicação para isso pode estar nas suas *primeiras impressões* sobre a cidade de Areia, que foram escritas para a abertura do livro *À sombra da gameleira*, lançado em 1961, sem Ceres como protagonista e vinte anos depois do esboço inicial. Nessas impressões iniciais, a escritora relata que, ao entrar na

cidade e passar pela velha gameleira, todo forasteiro, como ela o era, parecia ser avisado, pelo sibilar das folhas verdes da velha árvore, que não trouxessem “inovações que conspurquem a pureza da bela e rica herdeira da tradição! (a cidade de Areia). Pode (sim) entrar direitinho, seguir a trilha da boa moral, da religião e da política dominante. Só assim agradará [...]” (BARRETO, 1961, p. 7), caso contrário, será execrado socialmente. Podemos dizer, então, que, neste romance, a escritora escreve uma crônica histórica sobre uma personalidade que entrou para os anais do brejo paraibano em virtude das desestabilizações políticas que promoveu.

Desse modo, Ezilda Milanez Barreto, ao relatar os acontecimentos históricos na vida dessa personagem histórica, malvista pela sua forma de agir e transgredir as normas impostas, também encontrava liberdade criativa ao ficcioná-la. Ou seja, ao (re) desenhar os acontecimentos históricos, podia colorir, a seu modo, as relações sociais que conduziram Carlota, por ser mulher, a um comportamento transgressor diante das ordens patriarcais estabelecidas. Foi exatamente isto que a escritora fez: driblou os descontentamentos das famílias locais e desenhou uma personagem solar, dona de si, senhora do seu destino. Com isto, trouxe à tona uma mulher autônoma que não se dobrava aos desmandos masculinos, e, a exemplo de Ceres – imaginada inicialmente para ocupar este papel –, registrou tanto a memória local, quanto deu voz às mulheres que muitas vezes foram silenciadas pela história, servindo, portanto, de porta-voz aos novos tempos.

À vista disso, no romance *À sombra da gameleira* (1961), encontramos-nos com uma mulher que tem voz na primeira metade do século XIX e seus atos são respostas às ações que lhe foram impostas pela sociedade areiense. Agiu de maneira a se defender. A escritora, então, nos apresenta Carlota como uma viúva forasteira oriunda do sertão pernambucano que adentra a cidade de Areia em 1845 para ser a mentora do assassinato do Dr. Trajano Alímpio de Holanda Chacon Cavalcanti, político influente e chefe do Partido Conservador local.

Na trama de *À sombra da Gameleira*, além de Carlota, Ezilda Milanez Barreto retrata alguns perfis de mulheres do Brasil imperial como mães, esposas e donas de casas, pautados numa sociedade patriarcal conservadora, que representavam protótipos de perfeição em contraponto a outros tantos papéis, como o assumido por Carlota, que, sem ser uma mulher casada, vivendo em mancebia, desobedecia os códigos morais e comportamentais vigentes, por conseguinte, não tinha o direito de participar da vida social local. Sem romper com as estruturas ideológicas da sociedade por estar apenas relatando um fato histórico, Ezilda Milanez Barreto termina denunciando a condição da mulher dentro da sociedade em que vivia, “um ser oprimido por uma sociedade cujos parâmetros são ditados e guiados pelo olhar, pela voz e pelos desejos masculinos” (SILVA, 2016, p. 44).

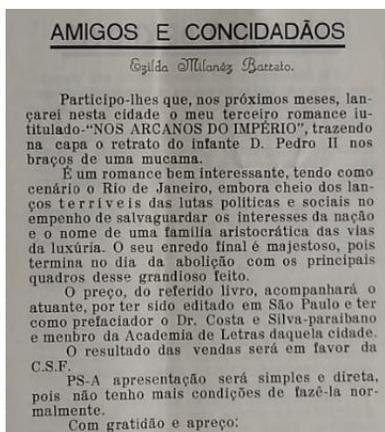
Esta posição de escrever sobre as condições de subordinação das mulheres dentro das relações sociais do Brasil ganha evidência no seu terceiro romance: *Nos arcanos do Império*. Nesta obra, publicada em 1981, a autora, além de retratar dados históricos, como os bastidores da festa da abolição da escravatura no Brasil com a assinatura, pela princesa Isabel, da Lei Nº 3.353, de 13 de maio de 1888 (Lei Áurea), no Rio de Janeiro (Corte), também dá maior visibilidade às mulheres em várias camadas sociais. Da capa ao corpo do livro, a ferida da escravidão é exposta e há uma espécie de denúncia sobre a “exploração feita a negros, que eram considerados mercadorias, que eram ‘descartados’ quando não servissem mais para o usufruto dos brancos.” (SILVEIRA e FREITAS, 2020, pp. 111 - 112).

Neste romance, a personagem central é Rosemarie du Moran (branca, rica, com voz e dona de si), que, depois dos estudos na Europa, volta para o castelo de *Moran* no Rio de Janeiro, habitado por seu pai que vive rodeado de escravos. Às vésperas da abolição da escravatura, ela resolve alterar a ordem das coisas ali estabelecidas. Todavia, no decorrer da história, Rosemarie será transformada pelos acontecimentos históricos (abolição da escravatura), pelas revelações da verdadeira história de sua família e, principalmente, pelo casamento, destino natural das mulheres da época. Sendo

assim, é engolida pelo modelo patriarcal e se curvará diante dos homens. Apesar desse final em tom moralizante e edificante, como no primeiro romance, a autora traz para o palco de discussão as mudanças que se impuseram no segundo Império brasileiro e terminaram por influenciar os comportamentos de toda uma época, principalmente, das mulheres (brancas e negras) que inevitavelmente terão contatos com novas realidades.

Esta obra foi anunciada pela autora no jornal *O Areiense* de 31 de março de 1981, conforme imagem abaixo.

FIGURA 4 – ANÚNCIO DE JORNAL.



Fonte: jornal o Areiense de 31 de maio de 1981

Dois pontos são importantes neste anúncio: o destaque que ela dá à capa do livro com o futuro imperador do Brasil nos braços de uma negra e a abolição da escravatura no Brasil com a assinatura da Lei Áurea, como se a partir desses dois pontos costurasse, metaforicamente, um Brasil a partir dos enlances sociais entre brancos e negros.

A pintura da capa do livro é um quadro que faz parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis e está exposto como: "Anônimo – Mucama com criança nos braços – Óleo sobre tela sem assinatura";

logo, sem nenhum tipo de identificação, nem do autor e nem das pessoas retratadas nele, entretanto, há muitas controvérsias a esse respeito. Para o historiador Pedro Calmon, trata-se de um retrato a óleo de Debret de “d. Pedro II, com um ano e meio de idade, no colo da sua ama” (CALMON, 1963, p. 1619). Contudo, esta não é a única versão. A historiadora Lilia Moritz Schwarcz, em seu livro *As barbas do imperador*, de 1998, limita-se a dizer que, embora seja um quadro de Debret, as imagens são atribuídas a D. Pedro II e sua “babá”, ou seja, não há comprovação de que seja um retrato do futuro imperador e nem de sua mucama, mas apenas suposições a esse respeito. Além disso, Segato (2021) diz que encontrou no catálogo das pinturas de raízes africanas de criação do próprio imperador do Brasil D. Pedro II que o quadro é um retrato de Luís Pereira de Carvalho, Nozinho, no colo de sua mucama Catarina, mas que tal catálogo não especifica o autor da pintura. Sendo assim, embora haja toda essa polêmica em torno dessa gravura (uma criança branca nos braços de uma negra), Ezilda Milanez Barreto, conforme descrito em seu anúncio, utilizou a imagem na capa do seu livro porque, acreditando ser o Imperador Pedro II, pai da princesa Isabel (personagem do romance), nos braços de uma mucama negra, possivelmente conduziria os leitores à reflexão sobre um Brasil escravocrata onde negros e brancos, enlaçados pelos arcanos do império, seguem juntos para construir o país do futuro, ainda que as condições sociais para negros e brancos permaneçam as mais injustas possíveis.

Nesta obra, o olhar da escritora percorre as sendas da escravidão, enraizada no país, e traz, no romance, “experiências de pessoas expostas à dura pobreza, que, contudo, não arrefecem o desejo de continuar vivendo e lutando por melhores dias.” (SALES, 2009, p. 22). Desse modo, ao trazer na capa uma mulher negra retratada em sua condição de ama dos filhos alheios, a autora, além de expor a crueldade social por que passaram (e infelizmente ainda passam) algumas mulheres em condições de subserviências, também, estabelece um convite à leitura da obra, fazendo com que a imagem seja uma parte integrante da narrativa. Mas, diferentemente do quadro

original, a imagem da capa é-nos apresentada sem cores, em tom opaco, envelhecida, e isto é uma estratégia de apresentação tanto do livro, quanto da trama narrativa que o leitor irá encontrar em seu interior; ou seja, a imagem de um sistema social em derrocada. O que outrora exibia as cores dos salões da corte se desgastou, perdeu o brilho, empalideceu. Nele, a autora denuncia as estruturas sociais e, através da literatura, dá ênfase a “um sentimento de indignação e de denúncia, em solicitude com a causa dos negros e sua vida pós-abolição e o tratamento ofertado a eles pelos mais esmerados socioeconomicamente.” (SILVEIRA, 2020, p. 63). Sendo, portanto, uma obra importante para se debater nos dias atuais e podermos refletir acerca do racismo estrutural que infelizmente está presente na sociedade brasileira.

Passados dois anos, a escritora lançou o livro *O meu mundo é assim*, em 1983, que viria a ser sua última publicação. Este é um tempo considerado curto em sua trajetória de escritora. Entre seu primeiro romance e o segundo, foram 21 anos; do segundo para o terceiro, foram 20 anos e, entre este e a quarta obra, apenas dois anos. Contudo, *O meu mundo é assim* já havia sido anunciada na contracapa d’*E a luz brilhará nas trevas* (1940) e, por razões desconhecidas, não veio a lume à época.

Uma das hipóteses para esta questão pode ter relação com a dificuldade de publicação que as autoras mulheres encontravam para serem aceitas pelas editoras. A outra razão pode estar relacionada a questões geográficas, pois, como morava no interior da Paraíba, o acesso aos meios de publicidade eram escassos. Não à toa seu primeiro romance foi editado pela *Livraria Santo Antônio*, de forma quase artesanal, na própria cidade de Areia, tornando-se uma obra rara, com poucos exemplares, sem ter tido uma segunda edição. Aliás, os quatro romances de Ezilda Milanez Barreto foram editados apenas uma única vez, dificultando o acesso às suas obras. Caso, fosse reeditada, possivelmente esta obra seria lida por um maior número de pessoas, inclusive por autores do tempo presente.

Conforme nos relatou a senhora Aliança Barreto, para publicar seus dois últimos livros, Ezilda Milanez Barreto teve o apoio do sobrinho João Milanez, filho de sua irmã Ângela, que ocupava a função de delegado na cidade São Paulo. Por isso, as obras saíram pelas editoras *IBREX* e *Soma*, ambas da cidade de São Paulo. Sem o apoio do sobrinho, possivelmente, estas últimas obras teriam ficado na obscuridade como muitos outros escritos de autoras mulheres brasileiras que não tiveram a possibilidade de serem publicadas.

*O meu mundo é assim* foi publicado pela editora *Soma*, de São Paulo, em 1983, e é o livro, dentro do conjunto da obra desta autora, que tem a temática mais acintosa à moral e aos bons costumes locais. O enredo dessa obra é ambientado na cidade de Guarabira, lugar que a escritora considerava sua terra natal, embora os documentos a que tivemos acesso com a família digam que ela é natural de Ingá – PB (Figura 2). Nesse seu último romance, a autora narra uma história de amor que abalou a cidade de Guarabira. A personagem central Juliana, movida pelo afeto, abandona a casa, o marido e os filhos e foge com o grande amor da juventude. Essa atitude da protagonista põe em xeque a reputação da família tradicional, pois, ao dar vazão ao sentimento amoroso, em detrimento aos laços familiares, torna-se uma mulher transviada. À primeira vista, o que seria uma obra transgressora, por retratar uma mulher que vive em “pecado” (em mancebia), ganha seu cunho moralizador quando no final da narrativa a personagem, ao ver-se viúva, livre do passado, casa-se com seu grande amor e é redimida socialmente. Nesse sentido, a autora estaria mais uma vez tratando o casamento como uma instituição regeneradora para o sexo feminino e mantenedora da moral e dos bons costumes, contudo, no discurso presente na narrativa, o casamento sem amor, por interesses sociais, é posto em xeque.

A autora, como em suas obras anteriores, usa de subterfúgios para denunciar os desmandos éticos-sociais vivenciados pelas mulheres, dentro do patriarcado, que eram obrigadas a seguirem normas e se calarem diante de suas condições de subalternidades. Há uma cena no romance que entrelaça a questão racial entre

mulheres brancas e negras que, vista pela ótica da interseccionalidade<sup>1</sup>, nos mostra o quão cruel foi para as mulheres negras os sistemas escravocratas e patriarcais.

A personagem Mãe Benta, uma velha negra, se encontra vivendo numa casa em ruínas, cuidando do ex-patrão (Júlio Fernandes) que está cego e louco. Nessas condições de abandono, ambos são visitados por Juliana (Liana), filha de Júlio Fernandes, mas criada por Mãe Benta. Ao entrar na cozinha, Liana se depara com a velha negra sentada e a enxerga apenas um “farrapo de vida na pessoa dessa criatura que, outrora, fora a própria vida da cozinha, a companheira dos bons tempos, a serva fiel e dedicada nas vicissitudes dos maus tempos.” (BARRETO, 1983, p. 148). Diante da cena, a personagem se emociona, reflete sobre sua vida a partir do que olha, mas não faz nada para mudar a situação daquela mulher negra que outrora foi sua cuidadora. Para Liana, que estava ali apenas de passagem, aquele mundo não lhe pertencia mais, enquanto a negra Mãe Benta era parte integrante da ruína, era uma estrutura decadente do humano duas vezes: abandonada por todos socialmente e um farrapo de vida em sua condição de mulher que não tinha mais serventia.

Nesse sentido, a autora, denuncia o abandono das pessoas negras depois da abolição da escravatura, pelo sistema social, que no contexto da obra está retratado naquela mulher negra que deixa de ser útil e vira um estorvo social que precisa ser descartada, varrida para longe dos olhos da sociedade. Nisto, podemos dizer que há, na escritora Ezilda Milanez Barreto, um engajamento de cidadã que, consciente e preocupada com as questões sociais das mulheres, desenha a situação reflexiva para que a condição feminina seja

---

1 A interseccionalidade é uma ferramenta analítica que possibilita a reflexão sobre as diferentes desigualdades sociais. Em vez de ver as pessoas como uma massa homogênea e indiferenciada de indivíduos, ela fornece estrutura para explicar como categorias de raça, classe, gênero, idade, estatuto de cidadania, entre outras, posicionam as pessoas de maneira diferente no mundo. Normalmente é usada para refletir sobre as condições sociais das mulheres negras em suas posições de raça e gênero.

analisada a partir dos contextos históricos, dentre eles, a condição das mulheres negras escravizadas que, mesmo depois da abolição da escravatura, continuaram presas às engrenagens dos sistemas sociais.

Além dessas quatro obras de ficção, ainda integram o acervo de Ezilda Milanez Barreto artigos para os jornais “O Século” (década de 1940) e “O Areiense” (décadas de 1970 e 1980) em que se nota o mesmo tom moralizante e edificante presente em suas obras ficcionais, notabilizando os diálogos que estabelecia, enquanto mulher-escritora, com o universo religioso e o meio social em que estava inserida. A título de exemplificação, podemos trazer o artigo *O Caminho da Fraternidade*, no qual diz que os homens pecadores “a troco da salvação” têm que imitar Jesus Cristo, carregando sua cruz, como se isto fosse o destino natural do ser humano, para despertar a compaixão entre os seres, pois, se não houver sofredores, não haverá também compassividade entre as pessoas. Nesse sentido, destaca a mulher que é julgada socialmente por infringir determinadas regras sociais e ético-religiosas como sendo “a pecadora [...] à espera de uma palavra de gesto amigo que a conforte e salve, mesmo no ambiente em que vive por força das circunstâncias e do destino”, ou seja, uma “mulher pecadora” (neste caso uma prostituta) deve ser acolhida em suas fraquezas, ser vista com os olhos de Cristo, de compaixão, e não julgada apenas a partir dos atos praticados, mas, sobretudo pelo olhar fraterno que a todos acolhem e lhes garantam direitos.

Sendo assim, a autora destaca a fraternidade como o único caminho para as pessoas, pois, em sua opinião, uma criança faminta não tem seu problema resolvido com um pedaço de pão, mas por ações efetivas de “Direitos humanos” básicos que lhe assegurem não continuar vítima das “doenças crônicas” geradas pelas relações sociais de desigualdade. Além disso, defende que não se deve julgar as pessoas pelos “erros” cometidos, mas, sim, respeitá-las tendo em vista o princípio da dignidade humana. Com isto, D. Ezilda apresenta uma posição que se assemelha com aquela que apresenta

em sua ficção e que valoriza a transgressão sempre que os códigos comportamentais e morais se configurassem como injustos.

Ademais, por ter sido uma das pioneiras a publicar livros no estado da Paraíba (a primeira no brejo paraibano), Ezilda Milanez Barreto, além de escrever, em meio a um cenário, predominantemente masculino, também ocupou um espaço importante como mulher e precursora tanto na arte ficcional, quanto na defesa das minorias sociais paraibanas (negros e mulheres), assumindo, portanto, uma postura política. Em sua trajetória, desenvolveu diversos serviços sociais como as ações filantrópicas em prol dos idosos e, principalmente, a realização dos cursos de corte e costura destinados às mulheres, que objetivaram qualificar a mão-de-obra local feminina e ampliar a vida social das mulheres na cidade de Areia. Tais ensinamentos foram perpetuados entre as gerações futuras, contribuindo, sobremaneira, para o desenvolvimento da economia local e o sustento de muitas famílias da região.

Ezilda Milanez Barreto faleceu em sua residência na Rua da Gameleira nº 581, na cidade de Areia, PB, em 19 de janeiro de 1986, e encontra-se sepultada no lado direito do cruzeiro, na entrada do cemitério São Miguel da mesma cidade, onde repousa à sombra de uma frondosa aroeira, sua última morada.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nossas investigações buscam, através do estudo preliminar da obra de Ezilda Milanez Barreto, resgatar e revisar, a partir da perspectiva da crítica feminista, uma tradição literária de autoria feminina na Paraíba a fim de trazer à lume as predecessoras paraibanas, posição social que as mulheres-escritoras de tempos idos tentaram ocupar, apesar do temor “de que por não pode[rem] criar, de que, por não poder[em] tornar-se ela[s] própria[s] predecessora[s], o ato de escrever a[s] isolasse ou a[s] destruísse [...]” (CAMPOS, 1992, p. 120).

Ao procedermos assim, ensinamos não apenas conhecer tais predecessoras, dentre as quais se insere Ezilda Milanez Barreto, mas também criar condições de acesso às obras que produziram e, assim, promover o contato dessas obras e autoras com os leitores e leitoras do tempo presente. Gostaríamos, pois, de reiterar que Ezilda Milanez Barreto, ao lado de muitas outras autoras-mulheres paraibanas do início do século XX, como Ignez Mariz e Anayde Beiriz, deve ser vista não isoladamente, mas dentro de um rol de escritoras pioneiras no campo das Letras paraibanas e que suas obras nasceram dentro de uma sociedade que passava por mudanças socioculturais bastante significativas, sobretudo no que tange à condição feminina.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Horácio de. **Brejo de Areia: Memórias de um município**. Rio de Janeiro. Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

ALVES, Ívia Iracema. Suaves, mas resistentes. In: CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX**. v. 2. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.

AQUINO, Luciene Chaves de. **De escola normal de Natal a Instituto de Educação Presidente Kennedy (1950- 1967): configurações, limites e possibilidades de formação docente**. 2007. Tese (Doutorado)-Doutorado em educação: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2007.

ASFORA, Valeska. **Anayde Beiriz: a última confidência**. João Pessoa: União, 2022.

BARRETO, Ezilda Milanez. **E a luz brilhará nas trevas**. Areia: Livraria Santo Antônio, 1940.

- BARRETO, Ezilda Milanez. *À sombra da gameleira*. Areia: 1961.
- BARRETO, Ezilda Milanez. **Nos arcanos do império**. São Paulo: IBREX, 1981.
- BARRETO, Ezilda Milanez. **O meu mundo é assim**. São Paulo: Editora Soma, 1983.
- CALMON, Pedro. **História do Brasil. Século XIX - conclusão**: O império e a ordem liberal, vol. V. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, [1955] 1963.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CAMPOS JUNIOR, José de Souza. “**À Sombra da gameleira**”: literatura contemporânea e os rumos da produção feminina na Paraíba. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, p. 239. 2015.
- Edições avulsas do jornal **O Areiense**, entre 1979 e 1982 (nº. 1 a nº. 44).
- FAEDRICH, Anna. **Escritoras silenciadas**: Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres. Rio de Janeiro: Macabéa, 2022.
- MEDEIROS, Mário Vinícius Carneiro. **O crime de Carlota Lúcia de Brito**: a verdade dos fatos. João Pessoa: ideia, 2018.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. **Artimanhas nas entrelinhas**: Leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: V Encontro Nacional da ANPOLL, GT “A Mulher na Literatura”. Recife, 1990. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202/15776>>. Acesso em setembro de 2022.

PERROT, Michele. **As Mulheres e os silêncios da História**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SALES, Ana Maria Coutinho. Ontem e hoje: mulheres romancistas no combate ao racismo. In: LIMA, Tania; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. **Griots: culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. 1.ed. Natal: Lucgraf, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (Org.). **Dicionário Literário da Paraíba**. João Pessoa: Editora A união, 1994.

SCHMIDT, Rita. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (orgs.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora Universitária/ UFRGS, 1995. .p. 182-189. (Coleção Ensaios CPG – Letras, n. 3).

SCHWARCZ, Lilia Moriz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: uma antropologia por demanda / Rita Segato**; tradução Danielli Jatobá, Danú Gontijo. 1 edição. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

SILVA, Aurení Maria da. *Anayde Beiriz: mulher moderna numa Paraíba antiga*. In: **Revista de Ciências Humanas**, Viçosa, v. 16, n. 1, p. 117-135, jan./jun. 2016.

SILVA, Marcelo Medeiros. *Letras e silêncios: a literatura de autoria Feminina na Paraíba*. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 7, n.2, p. 355-374, 2018.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico. **Ficção curta de autoria feminina paraibana: análise da casa, do corpo e do patriarcado em quatro luas**. Tese (Doutorado em Letras) pela Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 221. 2020.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico, FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *Nos arcanos do império, racismo e escrita de autoria feminina no romance de Ezilda Barreto* / In: **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 34, jul-dez, p. 101-118, 2020.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: DEL PRIORI, Mary (org.) **História das mulheres no Brasil**. Ed. 3. São Paulo: Contexto, 2015, p. 401-442.

*Poéticas  
da relação*

---

---



# **RASTROS DA CULTURA JUDAICA, NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK**

Paullina Lígia Silva Carvalho  
Eli Brandão da Silva

Los muertos poderosos retornan, es verdad;  
pero retornan con nuestros colores y hablando  
en nuestras voces, al menos parcialmente, al  
menos en ciertos momentos, momentos que  
atestigan nuestra persistencia y no la suya.

**Harold Bloom**

## **INTRODUÇÃO**

As discussões sobre a literatura e suas relações com a cultura e com o sagrado problematizam os valores dos sistemas binários que, dentro de uma história das interpretações metafísicas e formalistas, colocam em oposição extrema as relações entre o humano e o divino, a realidade e a ficção, a vida e a arte. Com base nos deslocamentos dos fundamentos metafísicos e filosóficos ocidentais, por sua vez, reconhecidamente presos aos valores desses sistemas representacionais racionalistas e evolucionistas, o pensamento

poético da escritora argentina Pizarnik (1936-1972, Buenos Aires) percorre um extenso roteiro de reflexão acerca da multiplicidade do eu e da linguagem. Por vezes, no entanto, observamos que o relato de si só é parcialmente possível no conjunto dos textos ficcionais e testemunhais de sua obra como um todo, sendo as impossibilidades de a linguagem nomear e de a memória recordar temas constantes em sua escritura.

Em *Una tradición de la ruptura*, à luz da discussão empreendida por Octavio Paz acerca do impacto do modernismo em obras de poetas como Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa e Luis Cernuda, Pizarnik (2012) aponta um elemento comum ao pensamento e à obra desses quatro poetas representantes do modernismo: a vontade de ruptura com a tradição imediata. Os poetas modernos reivindicaram para si liberdades estéticas como, por exemplo, definir seus próprios temas, ritmos e identidades. Ao destacar a ruptura como principal elemento da poesia moderna, além de liberar a si mesma da necessidade de se tornar uma escritora representante de um estilo nacional, a poeta demonstra um olhar extremamente consciente acerca de como se dão as (in)definições das suas próprias escolhas estéticas em relação às tradições e aos processos históricos que perfazem a sua condição de escritora argentina e judia.

É preciso ter em vista os elementos que perfazem o dentro e o fora do poema para se empreender uma crítica mais de acordo com a complexidade do texto. Segundo Pizarnik, o poeta e crítico mexicano estabelece um diálogo com a obra poética dos referidos escritores que “não exclui nada, desde o tempo histórico que dá origem à obra até o silêncio que ela acalenta” (PIZARNIK, 2012, p. 233). Além de valorizar essa crítica abrangente da historicidade e dos silêncios da poesia, isto é, daquilo que não está explicitado, evidenciado, mas que é deixado nos rastros do texto, empreendendo a poeticidade do poema, Pizarnik também atenta para as diferenças entre os movimentos estéticos da América Latina e da Europa, observando como a questão cultural é um fator decisivo para definição do escritor e

de suas escolhas, ou seja, o poeta latino-americano carece de origem, de pertencimento, de unidade. Nas palavras da poeta:

No resulta extraño, en consecuencia, que califique al modernismo de estética nihilista. Pero, si bien se trata de un nihilismo padecido antes que afrontado, los mejores poetas del movimiento —Darío el primero— se dan cuenta de la vacuidad de su búsqueda (de su carencia de raíces, que significa carencia de un pasado y, por lo tanto, de un futuro), ya que esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen (PIZARNIK, 2012, p.233).

Dada a impossibilidade de criação de um passado antigo e de pertencimento aos cânones europeus, a ruptura crítica passa a ser um critério necessário para a formulação da singularidade da voz desses novos sujeitos que emergem, no contexto de diferentes artes, reivindicando seus lugares e participação na criação dos valores estéticos. No campo da criação poética, diversificar os ritmos e as rimas da linguagem, assim como os temas dos poemas, é uma forma de diversificar a língua, a cultura e as tradições literárias. Para Pizarnik, dentre as rupturas modernas, a da relação entre a arte e a religião se apresenta como uma das características mais marcantes da criação estética moderna no âmbito da poesia espanhola:

No es esto todo: hay otra idea, también ella extraña hasta entonces a la poesía de nuestra lengua, que alienta en el modernismo y que consiste en considerar a la poesía como un modo de ser sagrado, como una revelación distinta de la revelación religiosa. *Ella es la revelación original, el verdadero principio*. Esta reconstitución de lo divino por medio de la poesía es propia de la poesía moderna. De allí —señala Paz— la modernidad del modernismo (PIZARNIK, 2012, p.234. Grifo da autora).

Partindo do pressuposto de que a grande intermediária e intérprete das culturas é a arte, sendo a Literatura, pelo seu caráter dialógico, metafórico e plurissignificativo, uma singular e potente operadora, também considerando, como diz Ricoeur (1989), que “a ficção é o caminho privilegiado da redescritção da realidade, sendo a linguagem poética aquela que, por excelência, opera aquilo a que Aristóteles, ao refletir sobre a tragédia, chamava a mimesis da realidade.”, empreenderemos uma leitura dialógica da obra de Pizarnik, buscando entrever e ressaltar em sua poesia rastros da cultura judaica.

## **DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVOS NA LEITURA DA MEMÓRIA E DA LITERATURA**

Em *A intertextualidade*, Samoyault (2008) apresenta uma definição de intertextualidade, a partir de noções de diálogo, historicidade, alteridade e memória. A partir disso, sua noção de intertextualidade menos explícita e literal tem em vista que um texto literário está sempre diálogo com outros textos literários, de forma a preservar uma memória histórica e cultural, numa “rede de correlações e transformações” com as mais diversas formas de linguagem.

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o sustentam, parece sempre possível nele descobrir um subtexto (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

A noção do texto como uma multiplicidade de vozes explícitas e implícitas é fundamental para a identificação de elementos da cultura judaica na poesia de Pizarnik, já que suas referências aos

textos orais e escritos do judaísmo não estão, muitas vezes, explícitas para o leitor. Nesse sentido, seria mais razoável, diz Samoyault (2008), na esteira de Bakhtin, falar em polifonia ou dialogismo, ao invés de intertextualidade, visto que se trata de interação social dos discursos, abarcando diversas modalidades de linguagem presentes no contexto cultural da produção literária.

Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Genette (2010) aponta uma noção análoga, a de hipertexto como memória de um ou vários hipotextos, em processos de imitação ou transformação. Para o teórico, um texto deriva de outro texto numa operação de derivações *ad infinitum*. Para ele, “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”, e conclui: “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (GENETTE, 2010, p. 7). A provocação do teórico francês coloca em evidência o leitor como analista das relações dialógicas. Para Genette, o objeto da poética não é o texto em sua unidade, mas sim em sua transtextualidade, a saber, tudo o que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos. Assim, ele aponta cinco tipos de relações dessa transcendência textual (GENETTE, 2010): intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Para além de uma mera relação material entre textos, conforme Genette, entendemos, na esteira do dialogismo bakhtiniano (Bakhtin, 2003), profícuos e desatados diálogos entre os discursos podem ser percebidos pelo leitor. O pressuposto é o de que sempre que há intertextualidade há interdiscursividade, pois o enunciador, necessariamente, se refere ao discurso que o texto manifesta. Não sendo o mesmo no caso contrário, pois pode haver interdiscursividade sem haver intertextualidade. O processo interdiscursivo ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras, percursos temáticos e/ou figurativos de um discurso em outro. Isso porque, na esteira de Maingueneau (1997), o discurso, ao definir sua

identidade em relação ao outro, constitui uma heterogeneidade, revelando, por um lado sua identidade e, por outro, sua diferença.

Na obra de Pizarnik, observamos um rico diálogo entre os textos ficcionais (poemas) e os textos testemunhais (diários, cartas e relatos), estes às vezes como prólogos ou pré-textos dos textos ficcionais, relações inter e hipertextuais e interdiscursivas (manifesta ou secreta), envolvendo aspectos arquitextuais e interdiscursivos com o Tanach e com diversos textos da cultura judaica, os quais se mostram por meio de identidades estilísticas. Haroldo de Campos (1991), em ensaio que antecede sua tradução poética do *Eclesiastes*, *Qohélt: O que sabe*, faz a seguinte declaração acerca de intertextualidade como movimento de leitura e de recriação da poesia moderna:

Esta leitura de ler forçosa (e forçadamente) “sincrônico-retrospectiva” é, ademais, uma das marcas do modo de ler moderno, pelo qual o babélico Borges, como frisa E. R. Monegal em *Uma Poética da Leitura*, não deixa de ser um dos grandes responsáveis. Leitura como produção simbiótica de novos textos, como intertextualidade e palimpsesto. Sobretudo, no caso, se tivermos presente a hipótese do poeta visionário William Blake, segundo o qual a Bíblia é o “Grande Código” da arte (da literatura) ocidental, hipótese endossada e elaborada criticamente por Northrop Frye (CAMPOS, 1991, p.18).

Grande parte da crítica da obra de Pizarnik, baseada num conceito simplório de intertextualidade, restrita à citação ou alusão explícita, derivado de uma noção reducionista do dialogismo bakhtiniano, não considerava que elementos do judaísmo estivessem presentes na poesia pizarnikiana, de modo que consideram as marcas de diferenciação da linguagem subjetiva da poeta apenas como murmúrios da autora. Para melhor entender Pizarnik, destaque-se sua situação social e o seu lugar de enunciação, mulher,

judia, bissexual, filha de imigrantes, o que a colocava em conflito com os valores difundidos pela cultura dominante. Portanto, diferente dos críticos argentinos que julgavam a obra da poeta como surrealista, entendemos ela parece configurar mais uma memória clandestina do judaísmo.

## **O MITO DA CRIAÇÃO E DA ANDROGENIA DO HUMANO EM ÁRBOL DE DIANA**

Octavio Paz, em prefácio ao livro do *Árbol de Diana* (1962), caracteriza o eu lírico e as formas desses poemas de Pizarnik a partir de aspectos mitológicas que remetem ao aspecto andrógino e diáfano da criação em seu estado primário. A árvore de Diana, um tipo de figueira mitológica, “não tem raízes”, “alude a sacrifícios”, “arquétipos de união do mundo superior e inferior”, “atributos masculinos da deidade feminina”, etc., (Cf. PAZ apud PIZARNIK, 2011, p.101). O referido comentário aparece no quarto livro de poesia publicado pela poeta argentina e expressa o reconhecimento de sua obra pela crítica literária hispano-americana, sendo o livro mais traduzido e exaltado pela crítica e primeiro livro da poeta a ser publicado no Brasil.

Em grande parte, a suposta superioridade estética desses poemas em relação ao restante da obra de Pizarnik deve-se à concisão da linguagem, sendo as formas poéticas breves apreciadas e marcadas pelos críticos especialistas em literatura argentina como um estilo já pertencente a uma tradição poética nacional, da qual se destaca o nome do escritor Antonio Porchia (1885-1968), como um dos representantes do poema de linguagem aforística. Conforme comentários de Laura Cerrato (2001) acerca da poética de Porchia, também em *Árbol de Diana* o corte das palavras são expressão de abandono existencial do eu lírico, que encontra no silêncio e na solidão o sentido que complementar o poema mais do que a própria linguagem.

No tocante aos poemas curtos de Pizarnik, a ausência de palavras também joga com o sentido de uma indefinição tanto no que diz respeito ao gênero textual desses escritos quanto ao gênero sexual do eu lírico, no dizer de Paz, que evocam nada mais do que o caráter desterritorializado dessa escritura poética que reúne em seus processos semióticos dimensões míticas, biológicas, religiosas e históricas. Acerca desse aspecto andrógino das formas poéticas de *Árbol de Diana*, reconhecemos, à luz dos textos míticos e sagrados judaicos, a presença de temas como a origem e a criação do mundo e o aspecto andrógino do primeiro humano.

Segundo estudiosos do livro de Gênesis, o mito da androgenia está presente no primeiro relato de criação: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele o criou.” (Gen. 1:27). Aqui, Deus cria os primeiros humanos, homem e mulher, sem fazer uma separação pelo gênero. Segundo Amós Oz e Fania Oz-Salzberger (2015, p. 85), a ambiguidade do Adão-homem e Adão-mulher aparece segundo relato de criação em Gênesis 2:7-25: “Então Iahweh 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.” Aqui temos um Adão-apenas-homem. Somente nos versos seguintes, Iahweh constatará que o homem está solitário, faz Adão cair em sono, dele retira uma costela e dessa modela uma mulher derivada do homem, mulher que só no capítulo 3º de Gênesis receberá de Adão o nome de Eva.

Hilário Franco Júnior (1996), ao analisar a difusão do mito da Eva barbada no contexto europeu do século XII, aponta vestígios de que alguns judeus místicos, com base numa interpretação do primeiro relato de criação do livro de Gênesis, contribuíram para a divulgação do Adão do mito judaico como uma figura andrógina no imaginário ocidental.

Foi o caso da concepção da inicial androgenia de Adão, que aparece ainda de forma ambígua, no próprio texto de Bereshit: Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o

criou. Macho e fêmea foram criados ao mesmo tempo. Esse “ao mesmo tempo” tinha permitido comentários rabínicos segundo os quais, quando o texto sobre a criação de Eva fala em Deus extraíndo de Adão “uma de suas costelas”, isso significaria um de seus dois lados”. A mesma interpretação que via em Adão um andrógino depois dividido aparecia também no Zohar texto tardio que reunia, contudo, tradições bem anteriores. Enfim, era uma ideia muito difundida no mundo judaico a da que a criação da mulher, a partir do homem, foi possível porque Adão tinha duas faces, que foram separadas para o nascimento de Eva (FRANCO JÚNIOR, 1996, p. 190).

Além do mito judaico da origem, Franco Júnior (1996) reúne dados da cultura folclórica judaica que foram transmitidos oralmente, sendo, posteriormente, representados na iconografia das iluminuras bíblicas e das pregações religiosas, a exemplo da produção das imagens da Eva barbada. Naquele contexto sociocultural, no qual os judeus eruditos exerciam alguma influência sobre clérigos e reis, Franco Júnior analisa as representações do mito da criação nos afrescos de uma igreja na França do século XI e XII. Nessas narrativas ilustradas, a figura de Eva barbada sempre se repete, embora a igreja cristã negasse oficialmente essa narrativa, tratando-a apenas como uma marca de irreverência do artista. A despeito da aprovação da instituição religiosa, em diferentes regiões da Europa medieval, e mesmo antes desse período, as narrativas de santas barbadas e as iconografias de um Cristo hermafrodita alimentam-se do mito judaico de uma androgenia primitiva do humano.

Em *Árbol de Diana* (1962), os poemas pizarnikianos possuem o tom mítico de uma narrativa inaugural. A atmosfera mítica revela-se, inclusive, no modo como eu lírico pizarnikiano se apresenta nesse papel de recém-chegado em um mundo estranho, tal como a figura do Adão-homem e Adão-mulher, o humano primordial,

encontra-se no paraíso. No poema de abertura do referido livro, notam-se características adâmicas do eu lírico pizarnikiano.

1

He dado el salto me mí alba.  
He dejado mi cuerpo junto a la luz  
y he cantado la tristeza de lo que nace. (PIZARNIK,  
2011, p. 103)

Do ponto de vista formal, a linguagem elíptica, o paralelismo dos versos e a repetição de algumas letras dão ao texto poético uma ritmicidade presentes também nos textos sagrados. Auerbach (2007), ao analisar as características das personagens e das narrativas sagradas, comenta o que ocorre numa cena de diálogo entre Deus e Abraão:

Assim, nada dos interlocutores é manifesto, exceto palavras, breves, abruptas, que se chocam duramente, sem preparação alguma; quando muito, a representação de um gesto total de entrega; tudo mais fica no escuro (AUERBACH, 2007, p. 6).

As palavras breves, abruptas e enigmáticas, que, segundo Auerbach (2007), caracterizam as escrituras sagradas no hebraico, não impedem, todavia, a compreensão de significações morais e temporais das personagens na narrativa. Em outro momento, o crítico nos lembra que as personagens humanas das escrituras sagradas, em oposição ao estilo homérico, têm consciência de seus destinos. Tais qualidades também podem ser usadas para definir algumas características dos poemas pizarnikianos. Nos poemas de *Árbol de Diana*, especificamente, o estilo fragmentário e enigmático da linguagem não impede a revelação de uma consciência existencial acerca do destino humano, ao contrário, talvez essas formas

breves e abruptas digam mais sobre a condição de errante e visão negativa desse eu lírico que canta “a tristeza” do nascimento.

No poema a seguir, a repetição de fonemas consonantais revela outra semelhança formal entre o texto poético de Pizarnik e o texto bíblico. A reiteração dos sons de [s] no início das palavras que compõem os dois primeiros versos, sólo, sed, silencio, e de [v], nas palavras do penúltimo verso, la viajera con el vaso vacío, marca na escrita a ritmicidade pela qual se firma o sentido poético do texto. Campos (2000), em prefácio à *Bereshith: A cena da origem*, comenta ser justamente esses aspectos sonoros, na maioria das vezes, ignorados nas traduções convencionais do Tanach, que devolverão às escrituras sagradas sua literariedade original.

3

Sólo la sed  
el silencio  
ningún encuentro  
cuídate de mí amor mío  
cuídate de la silenciosa en el desierto  
de la viajera con el vaso vacío  
y de la sombra de su sombra. (PIZARNIK, 2011, p. 105).

Ainda segundo Campos (2004, 2000, 1997), ao comentar acerca do aspecto sonoro e da oralidade marcantes nos textos do Tanach, a tradicional divisão entre poesia e prosa é inadequada para compreendermos a poesia/narrativa bíblica. Para o crítico, quando respeitados em suas formas literárias, os textos sagrados possuem características, ao mesmo tempo, poéticas e narrativas. Além disso, Campos (2000, p. 19) considera que “poeticidade e sacralidade” andam juntas no Tanach. No tocante aos poemas de Pizarnik, não raramente, a linguagem elíptica não impede que haja temática nos poemas. Ou seja, os textos poéticos pizarnikianos compõem, valendo-se dessa linguagem elíptica e alusiva, uma continuidade narrativa entre si, dotando, dessa forma, o texto poético de

vozes-diálogos que escapam às estruturas monológicas do lirismo tradicional.

O estilo conciso e enigmático dos poemas de *Árbol de Diana* lembra a linguagem dos oráculos divinos. No caso das escrituras sagradas, os oráculos revelam mensagens divinas sobre o destino dos humanos. Nos poemas de Pizarnik, por sua vez, a linguagem oracular é expressão dos desejos, medos, afetos, além de revelar aspectos da experiência poética e do destino desse eu lírico, que se enxerga lançado nesse lugar de desterro e abandono. É, pois, nesse tom profético e misterioso dos oráculos que, no poema a seguir, falar-nos-á o eu lírico pizarnikiano.

8

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero. No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá (PIZARNIK, 2011, p. 110).

Nesse poema e em outros, a memória iluminada está atravessada pela sombra de uma espera por algo desconhecido, uma espera por algo que não se sabe o que é e se virá. Tal imagem poética da espera evoca, sem dúvida, a mítica espera pela salvação messiânica que caracteriza o judaísmo, fazendo do judeu, segundo as palavras de Pizarnik (2017, p. 402), esse “povo aguardador”. Nada mais judaico do que essa imagem da espera por um elemento desconhecido. Encontraremos essa mesma imagem no poema em prosa *Los poseídos entre lilas*, que encerra o último livro publicado por Pizarnik, *El infierno musical* (1971), quando concluirá sua obra poética com os mesmos questionamentos acerca do tempo vindouro, dizendo:

Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma

viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. *¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?* (PIZARNIK, 2011, p.295, 296).

Com esses dizeres, aparentemente, Pizarnik abre mão de uma promessa de salvação ontológica por meio da linguagem poética. A poeta segue, no entanto, questionando até as últimas linhas: Quando virá o que esperamos? O eu lírico pizarnikianiano espera contra toda esperança por essa palavra-salvação que porá um ponto final em sua errância.

## **OS MITOS DA ORIGEM E DA ORFANDEDE DO HUMANO EM LAS AVENTURAS PERDIDAS**

No livro *Las aventuras perdidas* (1958), o terceiro e último livro publicado por Pizarnik durante o período classificado pela crítica como a primeira fase de sua obra poética, encontramos frequentes alusões a temas míticos presentes no Tanach e na tradição judaica. Nestes podemos entrever uma relação de intertextualidade entre esses os textos poéticos e os textos sagrados dos judeus, marcadamente em traços semíticos presentes nas releituras que Pizarnik faz das narrativas míticas.

O título do poema *La caída* (A queda) mostra referência explícita ao título dado pela teologia dogmática cristã ao capítulo 3º do livro de *Gênesis*, onde é narrada a história da tentação e queda do homem e da mulher no paraíso. Diferente dessa tradição dogmática, conforme Campos (2004), no episódio no Jardim do Éden, a mulher seduzida pela ardilosa serpente que induz o homem a comerem juntos do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, numa hermenêutica judaica, expressa os seguintes aspectos: 1) “a inocência paradisíaca do casal humano” diante da astúcia da serpente 2) a

serpente como um animal dotado de “astúcia” e de “ardil”, não um “ente diabólico” 3) “a memória do exílio pós-edênico” (cf. CAMPOS, 2004, p. 46, 47, 48).

Segundo Campos (2004, p. 47), o texto sagrado expressa, sobretudo, a “razão pela qual Deus pune o ser humano com o desterro do paraíso”. A tradição judaica joga luz no perigo iminente de o homem e a mulher, além de conhecedores do bem e do mal, comerem também do fruto da árvore da vida e se tornarem imortais como os deuses. Nota-se, pois, que a mesma narrativa suscita dois mitos: o mito da queda e o mito do exílio. Do mesmo modo, em *La caída*, Pizarnik costura os dois mitos, sendo o título referente ao mito da queda e os versos tratando do conseqüente mito do exílio.

### LA CAÍDA

Música jamás oída,  
amada en antiguas fiestas.  
¿Ya nunca volveré a abrazar  
al que vendrá después del final?

Pero esta inocente necesidad de viajar  
entre plegarias y aullidos.  
Yo no sé. No sé sino del rostro  
de cien ojos de piedra  
que llora junto al silencio  
y que me espera.

Jardín recorrido en lágrimas,  
habitantes que besé  
cuando mi muerte aún no había nacido.  
En el viento sagrado  
tejían mi destino (PIZARNIK, 2011, 81).

*La caída*, nos dois primeiros versos, traz a recordação de uma época remota, um tempo mítico de canções e festas, o qual podemos nomear como a infância do eu lírico ou da própria humanidade.

Logo em seguida, temos uma experiência da separação que suscita uma série de afetos negativos: medo, desamparo, nostalgia, incerteza e solidão. No conjunto, esse texto poético está revestido tanto de uma força mítica, na medida em que dialoga com a narrativa da queda e do exílio do casal expulso do Éden, quanto de um sentido místico apofático, na medida em que aponta para o vazio que ocupa o lugar da memória após essa separação. Desde o primeiro verso, através da evocação a uma música “jamais ouvida”, tal como o nome divino que não pode ser mencionado na tradição judaica, aponta-se para esse vazio sagrado no texto poético. Na segunda estrofe, o eu lírico fala de uma necessidade de viajar entre “plegarias y aullidos”, de um ser que “llora junto al silencio”, transformando essa lembrança de um mítico em um delírio de sofrimento.

O tom de tristeza e o ritmo da melodia fúnebre expressam a condição de desamparo do humano através de imagens-sons poéticos que lembram textos e rituais religiosos judaicos. Já na terceira e última estrofe desse poema, fala-se de um jardim de lágrimas, supõe-se a existência de um tempo em que não havia morte e de um vento sagrado tecendo o destino do eu lírico. O enigma desses versos não se resolve absolutamente no plano conceitual dos significados das palavras, posto que a estranheza da linguagem torne os sentidos obscuros, no entanto, podemos compreender a tensão posta nessa experiência da separação e do pranto pela perda. Parte da escritura poética de Pizarnik é constituída pela introdução de vozes, de mitos e de musicalidades na esfera do texto. Em diferentes aspectos, essas imagens e sonoridades recobram textos e ritmos das tradições judaicas como o segundo relato da criação, os salmos de lamentação, os cânticos de luto, etc. A queda, enfim, mais do que uma simples narrativa sobre o pecado original, revela-se ao final do texto como uma condição de exilado do humano.

Os poemas pizarnikianos voltam frequentemente a esse lugar de desterro que, como diz os versos de *La caída*, já foi traçado pelos ventos sagrados como um destino para esse eu lírico. Em suma, a queda inaugura um tipo de consciência de si profundamente marcada pela solidão, pelo desamparo e pela nostalgia. O

sentido místico apofático dessa experiência poética se torna mais evidente em outros poemas desse livro, em que a ausência e o silêncio de Deus dão o tom de angústia existencial à consciência poética abismada diante do vazio, tal como observamos nos versos de *El ausente*.

## EL AUSENTE

### I

La sangre quiere sentarse.  
Le han robado su razón de amor.  
Ausencia desnuda.  
Me deliro, me desplumo.  
Qué diría el mundo si dios  
Lo hubiera abandonado así?

[...]. (PIZARNIK, 2011, p. 97).

Além dessas relações com textos e temas sagrados, temos, ainda nesse mesmo livro, poemas que propõem uma visão da linguagem e das identidades enquanto sistema aberto aos fluxos que constituem os movimentos do mito, do desejo, da memória fraturada pelos esquecimentos, isto é, para falar em termos deleuziano, aberto aos processos de devires. Conforme comenta Deleuze (2010), há nessa construção poética um processo de subjetivação individual e coletiva.

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. (DELEUZE, 2010, p. 128).

A questão da identidade e da linguagem em Pizarnik está atrelada à memória judaica. A melancolia e o desamparo da poeta perfazem, portanto, uma forma estética, uma memória familiar e uma situação histórica. No poema a seguir, *Origen*, parte do livro *Las aventuras perdidas* (1958), a questão da origem judaica é suscitada pela poeta em termos que demonstram o problema da representação da linguagem diante de uma memória fraturada pelo esquecimento e apagamento do passado.

### ORIGEN

La luz es demasiado grande  
para mi infancia.  
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?  
Alguna palabra que me ampare del viento,  
alguna verdad pequeña en que sentarme  
y desde la cual vivirme,  
alguna frase solamente mía  
que yo abrace cada noche,  
en la que me reconozca,  
en la que me exista.

Pero no. Mi infancia  
sólo comprende al viento feroz  
que me aventó al frío  
cuando campanas muertas  
me anunciaron.

Sólo una melodía vieja,  
algo con niños de oro, con alas de piel verde,  
caliente, sabio como el mar,  
que tiritaba desde mi sangre,  
que renueva mi cansancio de otras edades.

Sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto.  
(PIZARNIK, 2011, p. 83).

Esse poema traz consigo dois temas recorrentes na obra poética de Pizarnik: a infância e a origem. A luz demasiada, o frio e o vento feroz, a noite, o pranto, a morte, enfim, são imagens reveladoras do sentimento de desamparo e de orfandade que empurram a poeta ao abismo da linguagem e da existência. Sobra, mais uma vez, a mesma lembrança de uma melodia velha. Um traço constitutivo desse universo poético é essa memória nostálgica feita de rastros ou vestígios de um passado mítico. Durante o período da suposta escrita e publicação desses poemas, isto é, entre 1957 e 1958, a poeta registraria em seus diários o seguinte testemunho sobre sua infância:

Ahora sé, ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos, que nada han sido para mí. Horrenda sensación de fracaso. ¿Qué importa ser vencida? (PIZARNIK, 2017, p.199).

Há algo de kafkiano nesses sentimentos de isolamento, incompreensão e orfandade que perpassam a vida e a obra de Pizarnik. Em *Origen*, na verdade, apesar do título sugerir a ideia de um pertencimento, temos a experiência de exílio, da separação e da errância como principal movimento poético.

A produção poética pizarnikiana está aberta àquilo que Deleuze e Guattari (2008b) chamaram de *ritornelo*, um tipo de atividade da memória e do pensamento que reorganiza as linhas de pertencimentos territoriais do indivíduo a partir do caos do inconsciente, esse buraco negro de onde emergem os movimentos e as intensidades dos desejos. O próprio ato de cantarolar canções cumpre uma importante função na ordenação do caos que perfaz, por exemplo, o universo da criança imersa na escuridão de seus medos. De forma semelhante observaremos o retorno de canções e das melodias judaica perfazendo a memória poética pizarnikiana,

além dos modelos de narrativas originadas na religião e na cultura judaica que, em diferentes momentos, são um começo de ordenação do caos de sua própria consciência de si e de sua escrita. Nas palavras dos autores de *Mil platôs*, “a canção salta do caos a um começo de ordem no caos [...] Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu” (DELEUZE E GUATTARI, 2008b, p. 116).

A poeta encerra o poema sobre sua origem com uma frase obscura, uma espécie de incógnita, em que afirma sua decisão de estar entre o divino e o pranto: “sólo la decisión de ser dios hasta en el llanto”. Tais palavras, mais do que representar uma imagem, vibram o tom de sua voz judaica que, dentre as muitas outras vozes e sonoridades que aludem sua existência e perfazem sua criação poética, distingue-se pelo tom e pela sonoridade do lamento. Eis, aqui, mais um traço desse ritornelo da linguagem poética pizarnikiana com a memória judaica, o tom melancólico de lamentação que, de certa forma, é uma musicalidade dessa escrita.

O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosas, profissional, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva a terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, Nativo. Um “nomo” musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia (cantus firmus). (DELEUZE E GUATTARI, 2008b, p. 118).

## **O RITORNELO DA CANÇÃO JUDAICA**

No ano de 1960, a poeta anota uma série de confissões relacionadas ao seu sentimento de orfandade. Em uma espécie de exercício de autoconhecimento e de conjuração dos seus sentimentos mais obscuros, Pizarnik tenta fixar suas obsessões, os delírios, os medos, tudo aquilo que persegue e assombra sua consciência de si, tornando essas angústias existenciais temas de sua escrita íntima.

Ao narrar e detalhar a própria intimidade, a escritora transforma os seus sentimentos e pensamentos em características fantásticas dessa personagem obscura a qual acredita ter se tornado ela mesma até para si.

No fragmento a seguir, datado de 18/12/1960, é possível termos uma visão do quanto alguns sentimentos como a solidão e o desamparo estavam enraizados na consciência de sua origem judaica.

Hoy, al despertar, retornó a mí una canción judía que me apasionaba a los ocho o nueve años. La tatareaba y cantaba sin considerar su texto. Hoy volvió y supe que lo que más me había conmovido era esto: << *adónde iré. Golpeo cada puerta y cada puerta está cerrada*>>. Me sobresalté y me dije si mi sufrimiento no proviene de algo anterior a mis padres. Instantáneamente pensé en el hermetismo que no conozco y en la cabala, que tampoco. [...] Todas las puertas están cerradas. Este deseo de creer en el mundo externo me enloquece más que mi alejamiento casi absoluto. Ahora (desde hace un mes) no puedo refugiarme en la imaginación. En nada puedo refugiarme. (PIZARNIK, 2017, p.374. Grifo nosso).

O retorno dessa velha canção judaica desencadeia um processo de tomada de consciência de si enquanto um sujeito errante. O diário, por estar configurado enquanto espaço de escrita no qual a poeta deixa escaparem mais livremente os fluxos de seus pensamentos e de seus desejos mais íntimos, permite-nos visualizar melhor o cruzamento entre o poético, o judaísmo e o autobiográfico. O nosso objetivo, ao expor esses fragmentos, é demonstrar como o abismo que atravessa a linguagem poética está entranhado, antes de mais nada, na consciência existencial da poeta. No fragmento citado, por exemplo, nota-se como certas tradições narrativas judaicas, orais e

escritas, são evocadas em seus diários e poesia cujos temas e formas estão abertos aos fluxos religiosos, linguísticos e históricos formadores de uma memória judaica.

No verso da canção judaica citado por Pizarnik em seus diários, “*Aonde irei? Bato em cada porta e cada porta está trancada*”, evoca-se, justamente, o sentimento de desamparo e a experiência de errância daqueles sujeitos que não têm para aonde ir e a quem recorrer; tampouco encontram as portas abertas em seus caminhos, isto é, estão expulsos das casas, das relações de afetos e da presença de todos. No caso da poética pizarnikiana, muitas vezes, é a própria linguagem que fechou as portas. A interferência desses valores judaicos no processo de subjetivação e de escrita poética pizarnikiana fica cada vez mais evidente quando percebemos que a experiência do exílio vivenciada em família, em grande parte, recupera na poesia uma série de temas como, por exemplo, a peregrinação, a solidão, a ausência, a morte, a falta de memória do passado, a falta das palavras para nomear seus sentimentos, etc. Essa percepção é possível apenas quando entendemos que as fronteiras entre o biográfico, o histórico, o religioso e o poético não estão previamente fixadas.

De um modo geral, toda experiência poética é, além de uma experiência de linguagem, uma experiência de vida. Apesar do excesso de interiorização, os temas e os dilemas que perfazem a obra poética e a consciência existencial de Pizarnik confundem-se com a trajetória de muitos indivíduos forçados a abandonar seus pertencimentos, isto é, sua terra natal, sua língua, seus amigos e familiares. Todos esses sujeitos, imigrantes de seus territórios e de si mesmos, estão em processos de subjetivação semelhantes aos que essa poeta vivencia e desencadeia em sua escritura. Não enxergar a relação entre os temas da poesia e do judaísmo foi apenas uma forma de manter a obra e a poeta circunscritas ao território da literatura nacional que, a saber pela própria trajetória intelectual dessa autora, certamente é um lugar que haveria de ter sido recusado.

É preciso dinamizar a própria compreensão de literatura e identidade sobre os quais fundamentamos a nossa metodologia de acesso à obra poética. Atentar para esses traços do judaísmo na poesia pizarnikiana e para a questão judaica na trajetória literária e biográfica da poeta é, também, expandir as fronteiras do território nacional para alcançar esses outros sujeitos e essas vozes marginalizadas. O trecho a seguir, apesar de ter sido encontrado em um livro de Patrícia Venti (2008), tratando justamente da questão da censura e da hierarquização dos textos e temas que constituem a obra de Pizarnik, encontra-se entre os cadernos não publicados dos diários da poeta. Através desse fragmento é possível percebermos a forma como as imagens e as canções judaicas se introduzem no processo de escrita poética pizarnikiana que, por sua vez, perfaz um movimento *continuum* entre o judaísmo e a poesia.

Seguí dibujando figuras extrañas e infantiles y dejé que viejas canciones judías le dijeran lo que yo no podía decirle. Nunca me he sentido judía como anoche. Sentirme judía era poder decirle en silencio que soy una exilada, que mi voz es de llanto y de fatalidad, que me persiguen, que ninguna tierra es mía, que soy por todas partes una extranjera (rue Git-le-couer ...) y que en mi voz hay un silencio a causa de demasiado amor y demasiado sufrimiento. [...] Por qué debería explotar un origen judío del que antes no tenía ninguna consciencia ni responsabilidad? Pero me sentía mártir. Luego, me sentía judía. Además. Una trataba de que supiera que soy indefensa, que sufro, que soy una perseguida (por sus ojos) (Encuentros. Textos inéditos pertenecientes a Recits-prose, Alejandra Pizarnik, archivo 7, carpeta 38, Departamentos de libros raros y colecciones especiales. Biblioteca de la Universidad de Princeton. (PIZARNIK apud Venti, 2008, p. 166, 167. Grifo nosso).

Embora essa discussão sobre o modo da poeta sentir e pensar a si mesma, a sua obra e aos acontecimentos que perfazem o seu mundo pareça arraigada, exclusivamente, aos espaços familiares e ao âmbito da subjetividade, é preciso ter em vista, primeiro, que as relações de afetos e as questões estéticas estão profundamente relacionadas entre si nessa experiência poética. Além disso, os lugares sociais dos indivíduos e os papéis que ocupam na família se definem, antes de mais nada, na coletividade, de igual modo, a produção de valores estéticos está inserida dentro de certos processos históricos, políticos e culturais. Pizarnik, apesar de o ter feito forma mais contundente em sua escrita íntima, não deixou passar despercebida a importância dessa relação entre as questões éticas, os acontecimentos históricos e as formas estéticas. Tal arquitetura poética, erguida entre os escombros da linguagem e da memória, como já dito anteriormente, encontra nos cantos, nas narrativas e nas tradições do povo judeu um veio rítmico e temático para configurar sua própria poesia.

No poema *Noche compartida en el recuerdo de una huida*, (PIZARNIK, 2011, p. 257), incluído na parte IV do Livro *Extracción de la Piedra de Locura* (1968), a poeta utiliza-se de uma estrutura poética chamada *endecha*, justamente o ritmo dos cantos que evocam as fugas e os sofrimentos de morte que perfazem a trajetória mítica e histórica do povo judeu. Pizarnik (2012a), em correspondência destinada à León Ostrov, seu ex analista e amigo pessoal, refere-se ao longo poema em prosa ressaltando a importância do ritmo dos cânticos judaicos em sua escrita poética.

Além disso, a poeta afirma que, a partir dessa criação, iniciou uma série de poemas marcados por um pressentimento de morte e desejo de fuga. Entender os diferentes estilos e ouvir a diversidade das vozes constitutivas dessa obra poética torna, de fato, a tarefa da crítica árdua. Apontar uma característica dessa escrita poética é deixar escapar sempre uma outra forma, uma outra verdade, um ritmo ou uma imagem nova que surge mais aquém ou além das fronteiras das classificações óbvias. É necessário, no entanto, o esforço para tornar visível e audível essas outras Alejandra's, escutá-la, aguçar

nossas percepções visuais e auditivas, até percebermos quais ruídos estranhos estão interferindo e corroborando na produção de sentidos dessa poesia.

A questão da multiplicidade das vozes e dos ritmos só pode ser entendida em sua complexidade, na vida e na poesia de Pizarnik, se atrelarmos essas formas às tradições literárias que, de certa forma, não foram incluídas no paradigma interpretativo da crítica. Certamente, esse foi um dos motivos pensados e introduzidos por Pizarnik em sua poesia quando, abordando o tema do silêncio em seus aspectos psicossociais, como creio estar evidente no fragmento seguinte, a poeta fala do apagamento das vozes e da invisibilidade das pessoas postas no meio do caminho, ou seja, em lugar marginal da história, da cidade, da linguagem e das relações estabelecidas como oficiais.

Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo, y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieve y dimensiones. En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estas en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aun si a veces gritas, pero hay tantas cosas que gritan en un camino por qué irían ver qué significa esa mancha verde, ¿celeste roja? (PIZARNIK, 2011, p. 258).

Na via da oralidade, do delírio, da dor, do terror, do silêncio, da morte, das ausências, da animalidade e da corporeidade, em resumo, na via das fugas, a escrita pizarnikiana perfaz um caminho judaico em seus ritmos e imagens. Irmanada ao profeta melancólico que se sabe impossibilitado de alcançar a terra prometida, a poeta é abandonada pelas palavras, permanecendo com o que há de mais abstrato e fragmentário na linguagem e na memória. Nessa perspectiva em que as palavras são marcadas pelo desamparo existencial, a oralidade e o biográfico surgem, finalmente, como ligamento

ético que firma a relação entre a vida e a literatura, a poesia e o judaísmo, corpo e a linguagem, o humano e o animal.

No fragmento acima, retirado do poema *Noche compartida en el recuerdo de una huida*, Alejandra Pizarnik tem em vista esse estar “siempre al borde de, pero nunca en el centro” que configura sua relação com a linguagem e seu lugar na sociedade (PIZARNIK, 2017, p. 202). Tal posicionamento é determinante para compreendermos as relações semióticas que constituem essa linguagem poética. Para usar a terminologia de Deleuze e Guattari (2008), o meio do caminho, onde essa “figurinha errante” se encontra, cumpre a mesma função de outros espaços desterritorializados já apontados nessa poesia (o deserto, os bosques, o jardim), de modo que, se essas figuras errantes estão incrustadas no meio do caminho, é porque se retirar desse entre-lugar é ter que se fixar em algum lado da fronteira e, com efeito, não há nenhum território onde esses sujeitos caibam sem causar alguma contradição fundamental.

## O MITO DO GOLEM

Além do tom de lamentação, a sonoridade da poesia judaica acentua o caráter polifônico dos textos pizarnikianos. No poema a seguir, ela associa a memória da infância à imagem mítica do Golem, um personagem lendário nascido de narrativas orais judaicas. A referência a esse emblemático personagem da mitologia judaica lança luz sobre o aspecto mítico e apofático da memória e da poesia pizarnikiana:

Que me dejen con mi voz nueva, desconocida.  
No, no me dejen. Sombria como un golem la  
infancia se ha ido, y la gracia y la disipación de  
mis dones.

Mayo de 1972. (PIZARNIK, 2011, p.436. Grifo da autora).

Com efeito, essa linha de margem que marca o dentro e o fora do círculo, isto é, das relações humanas, da linguagem, do real, é o lugar onde também se situam a poesia, as melodias, as palavras poéticas constituídas, segundo outra definição dessa poeta, de “las formas, las voces, los rumores, las caídas de muerte en muerte, (que) no tienen fin” (PIZARNIK, 2011, p. 429). Segundo Deleuze e Guattari (2008), no mito do Golem, está a ordem do caos e da criação.

Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combinam-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem as forças interiores da criação como às partes diferenciadas do organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 116).

O lugar do judaísmo na obra e na vida de Pizarnik é, pois, a tênue linha de borda do círculo delimitando o caos. Não atentar para o chamado dessa voz marginalizada é, como dizem Deleuze e Guattari (2008), destruir o criador e a criatura. No caso da poeta, esvaziar as tensões éticas e existenciais que percorrem suas veias e seus versos é arruinar a graça e a beleza de seu poema. Dentre as possibilidades de compreender as vozes e as canções que compõem a poética pizarnikiana, importa atentar para o que a própria poeta disse a respeito de temas ligados à memória de sua infância, numa trajetória biográfica. Consideramos que adentrar ao caos de sua poesia exige escutar o delírio da poeta, desenvolver estratégias de leituras que sigam as palavras e o olhar de Pizarnik sobre e para sua própria vida-obra.

Scholem (1994), analisando as origens do Golem na tradição judaica, comenta duas versões dessa lenda cujo tema central é o poder criativo do homem que desafia ou usurpa o poder divino.

Resumindo, a primeira versão e mais famosa: Havia um rabi chamado Judá Loew ben Bezalel, que morava em Praga, por volta de 1600. Inspirado pela meditação na palavra e no poder divino, certo dia ele sábio traz à vida um Golem, criatura feita de argila e moldado com a aparência humana. A estranha criatura ganha vida quando esse homem introduz em sua boca o Nome Inefável de Deus. A diferença entre a criatura nascida do poder humano e a do poder divino é que a primeira não possui linguagem própria. O Golem carece de um dom compartilhado entre o divino e o humano: as palavras. Nas duas versões citadas por Scholem, ao final, a criatura acaba fugindo do controle do seu criador, sendo destruída com o fim de evitar a destruição do poder divino. Na visão mística e teológica contida nessa história, se o homem fosse capaz de trazer uma criatura à vida, Deus já não seria um Deus infinito em seu poder e mistério.

Um traço interessante dessa lenda diz respeito ao modo como o Golem ganha vida: sempre quando o sábio introduz na boca da criatura um papel com o Nome inefável de Deus. Tal característica, diz Scholem (1994), está enraizada na visão de judeus místicos da idade média, os cabalistas:

O universo constrói-se, na visão dos cabalistas, essencialmente a partir dos elementos primários dos números e letras, porque as letras da linguagem divina refletidas na linguagem humana não passam de concentrações de sua energia criativa. Desta maneira, ao reunir estes elementos em todas as combinações e permutações possíveis, o cabalista, enquanto medita acerca do mistério da criação, irradia parte deste poder elementar ao Golem. A criação de um Golem confirma, de certa forma, o poder produtivo do Homem. Ele repete, embora numa pequena escala, a obra da criação. (SCHOLEM, 1994, p. 92).

A frase “Deus está morto!”, atribuída a Nietzsche, segundo Scholem (1994, p. 93), aparece primeiro nos textos cabalísticos medievais. A analogia de Pizarnik entre a infância e o Golem colocamos, pois, diante desse horizonte místico apofático em que o divino desaparece, ausenta-se do mundo humano, deixando em seu lugar apenas nostalgia. É sobre o vazio da memória e a destruição do sagrado que se estabelece a relação de intertextualidade e interdiscursividade entre o poema pizarnikiano e a lenda judaica do Golem. No poema citado, a memória da infância está relacionada à figura do sombrio Golem porque ambos abrem fraturas na linguagem, na memória e no sagrado. A identificação da memória da poeta com essa figura subumana cujo destino final é a destruição revela, por um lado, uma percepção da fragilidade da criação e do poder divino, por outro lado, o enorme vazio do destino humano lançando no próprio abismo de sua consciência existencial solitária.

O judaísmo, ainda quando entrevisto nos detalhes do texto, é um coeficiente importante ao longo do desenrolar desse processo de escritura poética. A poesia pizarnikiana é perpassada por uma diversidade de narrativas míticas, formas místicas, tonalidades vocálicas e ritmos vibratórios que, segundo Deleuze e Guattari (2008) acerca do ritornelo, caracterizam a multiplicidade dos fluxos que atravessam o caos dessas criações cosmogônicas. Não por acaso, o mesmo emblema que Pizarnik utiliza para identificar a si mesma e o som de sua voz, o Golem, é usado pelos filósofos para identificar esse estado de criação em que as coisas germinam de formas desordenadas e imprevisíveis uma vez que suas forças, suas intensidades, seus movimentos, permanecem de fora do círculo da razão, da dominação, da representação, etc.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que a memória dos textos sagrados, dos mitos, dos afetos e da identidade judaica, com toda sua histórica experiência de exílio e de conflitos culturais se constituem elementos determinantes para a feitura e leitura da obra de Pizarnik. Concluímos que a leitura nesse artigo deixa entrever a plausibilidade da conjectura de que entre sua poesia e textos e dilemas judaicos se estabelecem fecundos diálogos intertextuais e interdiscursivos.

## REFERÊNCIAS

**BÍBLIA DE JERUSALÉM.** São Paulo: Paulus, 2002.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003

CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet: o que sabe (Eclesiastes).** São Paulo: Perspectiva, 1991.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia.** Volume 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: A literatura de segunda mão.** Vários tradutores. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENOVESE, Alicia. **La doble voz: poetas argentinas contemporáneas.** Villa María: eduvim, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso.** Campinas: Pontes & Editora da Unicamp, 1989

NOY, Fernando. **Peregrinaciones profanas.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa.** Argentina: Lumen, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Edición ampliada. Barcelona: Lumen, 2017.

PIZARNIK, Alejandra. **Nueva Correspondencia (1955-1972)**. Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Lumen, 2017a.

PIZARNIK, Alejandra. BENEYTO, Antonio. **Dos letras**. Barcelona: hakabooks, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. Ostrov, León. **Cartas**. Edición de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012a.

PIÑA, Cristina. **Limites, Diálogos, Confrontaciones: Ler a Alejandra Pizarnik**. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

RABINOVICH, Silvana. **La huella de la excedencia: los ojos de Edipo y las orejas de los esclavos hebreos**. IN.: LEVINAS, Emmanuel. **Huellas del Otro**. Traducción de Ester Cohen, Silvana Rabinovich e Manrico Montero. México: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2001.

RICOEUR, Paul. **Do Texto à Ação**. Porto: Rés-Editora, 1989.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHOLEM, Gershom. **O golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I**. Tradução de Ruth Joanna Solon. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

Venti, Patricia. **Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición**. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004.

VENTI, Patricia. **La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.

# PROCESSOS REFERENCIAIS EM DANIEL LINK E MARIO BELLATIN

Anna Paula Aires de Souza  
Wanderlan Alves

As autorreferências e as referências são traços presentes e corriqueiros na narrativa literária e aparecem como recursos importantes na literatura contemporânea, ainda que não se trate de fenômeno novo no campo literário. A autorreferência se coloca em um lugar limítrofe entre aquilo que está, ao mesmo tempo, dentro e fora da ficção. Para Josefina Ludmer (2010), a noção de autorreferencialidade implica, justamente, um atravessamento de fronteiras, um movimento de estar dentro e fora do que, tradicionalmente, se concebia como literatura. É nesse sentido que a noção de autorreferência aparece como uma das estratégias fronteiriças importantes em textos de autores como Mario Bellatin ou Daniel Link. As referências, por sua vez, se manifestam nas relações que as narrativas estabelecem com fatores históricos, sociais, com outros autores e seus textos, com os mais diversos gêneros e discursos, que podem, inclusive, reforçar traços autorreferenciais. Isso porque, por vezes, no caso dos textos dos autores em questão, estão ligadas às suas leituras (literárias, críticas, teóricas), às noções de arte que mobilizam, etc. Nesse sentido, muitas vezes é impossível

dissociar, dentro de certos relatos contemporâneos, os elementos referenciais dos autorreferenciais, de modo que eles ocupam um limiar de não pertencimento característico dessas narrativas que, mais do que inscreverem-se num gênero determinado, parecem reivindicar a condição mais flexível de escritura ou arte. Aqui, trataremos de dois desses casos, a saber: *La ansiedad* e *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, respectivamente do argentino Daniel Link e do mexicano Mario Bellatin.

Daniel Link é professor, crítico literário e tem um blog, o *Linkillo*<sup>1</sup>, o qual é relevante tanto para a produção crítica quanto para a escrita literária do autor. As atividades que desenvolve no campo da escrita constroem sua figura de escritor e se mesclam aos seus textos narrativos sendo, por vezes, impossível delimitar onde ou quando falam o escritor, o crítico ou o leitor. Na Argentina, Link também foi o responsável pela edição de significativa parte da obra de Michel Foucault e Rodolfo Walsh, o primeiro, inúmeras vezes referido em *La ansiedad*.

Além desse romance, Link publicou outras obras literárias, como: *Exposiciones: tres novelitas pequeño burguesas* (2013), *Montserrat* (2010), *La mafia Rusa* (2008), *Carta al padre y otros escritos íntimos* (2002), *Los años noventa* (2001), que transitam tanto pela crítica quanta pela ficção, sem manter uma distância clara entre elas, mesclando-as. São, nesse sentido, narrativas que compartilham entre si aspectos autorreferenciais, temáticos e estruturais, além da indefinição que permeia os relatos.

A construção desse espaço limiar em *La ansiedad* tem início com um dossiê composto por duas entrevistas com o autor que são relevantes como material para pensar as noções de autorreferencialidade no próprio romance – entre outras razões, porque não fica claro se tais entrevistas são verídicas ou se são produção imaginativa. Posteriormente, a narrativa tem sua estrutura organizada a partir de *prints* tanto de chats quando de e-mails, simulando

---

1 Linkillo (cosas mías): <http://www.linkillo.blogspot.com/>

um romance epistolar, a partir das possibilidades ofertadas pela Internet, que contam a história de Manuel Spitz e as relações que vivencia no decorrer da vida, especialmente – mas não exclusivamente – com Michel Gabineau. Narram-se, no início, momentos da vida de Manu antes de conhecer Michel, seu círculo de amigos, os locais que frequentava, suas relações sexuais e amorosas, suas interações on-line, o diagnóstico de HIV, etc.

A fábula muda, ao menos no discurso manipulador de Manu, quando ele conhece Michel. Depois de algumas noites na companhia um do outro, apaixonam-se e começam a morar juntos, especialmente pela insistência e pelas falsas promessas de Spitz, que lhe diz que abandonará seus outros casos, inclusive os que mantém no mundo da internet, para permanecer apenas com ele – encarnando, nisso, o típico cafajeste de ares folhetinescos. Apesar das inúmeras promessas de amor e fidelidade, a convivência torna-se difícil, uma vez que Michel percebe que seu amado não as cumpre, pois vive interagindo com outros rapazes. Manu, por sua vez, tenta manipular seu companheiro, o que por um tempo consegue, mas logo é abandonado e descobre o ocorrido através de uma carta deixada por Gabineau, que acaba por desaparecer da vida do protagonista. O romance termina com a busca não correspondida do protagonista por Michel, através do envio de um e-mail. Até aqui, como se nota, um folhetim melodramático gay. Sua singularidade, como veremos, está no trabalho com os jogos de referencialidade.

Já Mario Bellatin é um escritor mexicano cuja obra chama a atenção não só por sua vastidão – tendo em vista o considerável número de publicações –, mas também pelo experimentalismo, especialmente envolvendo a fotografia e as artes visuais. Além disso, Bellatin se notabilizou por ter criado a Escola Dinâmica de Escritores, que, segundo Brizuela (2014) tem uma peculiaridade: a proibição de escrever. Entre suas inúmeras publicações, podemos citar *Mujeres de sal* (1986), *Salón de belleza* (1999), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2004), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *El hombre dinero* (2013).

*Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* tem em seu personagem principal, que nomeia o relato, o eixo central do relato. Uma das características que se sobressaem na personagem é o nariz de tamanho descomunal, que é também o motivo que o afasta de sua família, pois, segundo o narrador, o nariz grande era a marca dos povos estrangeiros que no Japão chegavam, o que lhe imprimia uma espécie de sensação de ruptura e traição com as tradições japonesas e, conseqüentemente, com sua família, no mínimo sinalizando uma diferença que é incômoda.

O nariz, que não deixa de ser uma referência ao também conhecido conto “O nariz”, de Gogol, é o motivo pelo qual Nagaoka é rechaçado pela família, mas também é a sua obsessão, como se nota pelos inúmeros *monogatututsis*, inclusive eróticos, que a personagem teria escrito sobre o membro, ainda aos vinte anos de idade. Desiludido amorosamente com seu servente, mas estudioso e dedicado à literatura, Nagaoka decide mudar-se para um monastério, onde passa treze anos, durante os quais o nariz permanece chamando a atenção, principalmente nas piadas entre os monges. É nesse período que o afastamento de sua família, com exceção da irmã, se consolida.

O narrador aponta para o interesse que Nagaoka tem pelas fotografias e afirma que o relaciona com sua paixão pela literatura, tendo em vista que, para ele, era um privilégio expressar com imagens aquilo que as palavras tardavam para representar. É essa paixão pela fotografia que o motiva, ao sair do monastério, a abrir um negócio, um laboratório de revelações fotográficas que mantém por toda a vida e que influenciaria sua imagem como referência, no que diz respeito à fotografia, para autores como José María Arguedas e Juan Rulfo, segundo o narrador, e para estudiosos que buscam entender a capacidade narrativa da fotografia posta em destaque pelo misterioso (e narigudo) escritor-fotógrafo. Nesse relato, há um apêndice constituído por fotografias que, conforme indicado nas legendas, documentariam a vida do protagonista, o escritor Shiki Nagaoka. Todavia, as fotografias presentes no dossiê não funcionam como material documental, uma vez que nada provam acerca

daquilo que o texto promete – provar a existência do escritor –. Ao contrário, se servirem de prova de algo, será para sugerir que sua função é justamente confundir o leitor ao constituir um limiar entre a ficção imaginativa e a suposta fotografia documental, a partir de afecções recíprocas. As fotografias, pelo menos as que deveriam mostrar a figura de Nagaoka no dossiê, estão borradas, distantes, deterioradas, impedem sua identificação e, conseqüentemente, problematizam as fronteiras entre o que se propõe como realidade e ficção. Funcionam como artifício artístico, problematizando a função testemunhal do material fotográfico e também das referências que o relato verbal procura estabelecer com um suposto referente localizável no mundo.

A narrativa de Shiki Nagaoka é constituída por um relato biográfico fragmentado que conta a vida do protagonista, ironicamente tal como aparentemente por sua irmã, que não é escritora, seguida de dois dossiês: um com suas obras e pesquisas acerca do autor e o outro com fotografias. Cabe destacar que, em uma de suas primeiras edições, a narrativa é composta, ainda, de dois contos sobre o nariz, ambos intitulados “La nariz” e citados no decorrer do relato: o primeiro, em uma das epígrafes que abrem o relato, e o segundo tanto na epígrafe quanto mencionado no texto como escrito inspirado na vida do autor Shiki Nagaoka.

Em *La ansiedad* e em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* ocorrem processos de autoficcionalização, fundamentalmente, através de procedimentos referenciais e autorreferenciais que utilizam a figura do autor, mesmo que de forma velada, apontando para características pessoais, sugerindo semelhanças ou utilizando-se de um processo paródico da própria figura autoral. Esses procedimentos anteriormente manifestam-se tanto na narração do relato, quanto através de outros elementos escriturais/fotográficos e/ou iconográficos – que consideramos como desestabilizadores das noções de pertencimento aos campos tanto da literatura quanto da fotografia –, os quais também estabelecem uma relação autorreferencial porosa com as figuras dos autores e se encontram presentes e dispostos de forma distinta dentro das narrativas.

## LA ANSIEDAD

A narrativa de *La ansiedad*: novela trash, se desenvolve pautada em envolvimento amorosos acerca da decepção, sexualidade, o universo gay, literatura, uso de tecnologias, etc. Segundo Sarlo (2006), fala sobre a união de dois sujeitos, uma que acredita ter encontrado o grande amor de sua vida e outra um manipulador de sentimentos alheios, Michel Gabineau e Manuel Spitz, respectivamente. Para Alós (2010, p.73), a estruturação do romance se dá “[...] em torno das angústias e das ansiedades dos homens homossexuais, em particular daquelas causadas pela busca incessante de afeto e de prazer, das dificuldades de se conviver com a soropositividade e da solidão urbana das metrópoles latino-americanas”. No entanto, no discurso de Daniel Link, seu romance retoma uma temática tratada em um artigo seu, intitulado “Sexo, afecto y era tecnológica” – que, inclusive, não se encontra no site indicado pelo autor:

Lo que hay que señalar –terminaba diciendo– es que Internet pone en contacto a personas que, de otro modo, jamás se conocerían. Y ese *Angst* típico de los varones solteros de nuestro tiempo y según el cual el amor y el objeto de deseo *deben* de estar en alguna parte lo que sostiene esa ‘era tecnológica.’ En algún sentido, el título de mi novela viene de ese artículo. *La ansiedad* habla de ese *Angst* característico de nuestra modernidad (LINK, 2004, p.10-11).

De acordo com Link, seu romance trataria das relações que se desenvolvem pela Internet e exclusivamente por homens, apesar de, segundo ele, esse não ser um romance gay: “–No, no, no [...] Si los personajes adoptan comportamientos homosexuales es por una necesidad funcional a la trama” (LINK, 2004, p.18). Contudo, essa necessidade funcional do relato à qual se refere talvez seja o imperativo de embaralhar realidade e ficção e não simplesmente as diferenças entre os mais distintos modos de relacionar-se com o

outro, fato justificado pelo próprio autor em seu artigo “Internet: el retorno de la escritura”: “La comunicación homosexual, paradójicamente, es mucho más brutal: ‘¿Cómo es tu cuerpo, tienes músculos, activo o pasivo...?’ y todo lo demás es literatura, literatura marginal, pero literatura al fin” (LINK, 2022, s/p).

De todo modo, Daniel Link problematiza teorias e referências sobre si mesmo, sobre seu romance, antes mesmo de iniciá-lo, propriamente. Ele utiliza-se, ainda, de procedimentos autorreferenciais que, em uma leitura pouco detida, podem parecer sutis, pois essa presença aparenta apresentar-se apenas na parte intitulada de “Dosier de prensa”, componente inicial do relato em questão, formado por duas entrevistas: “Él vértigo de la tecnología” e “Un amor de Spitz”. Nelas, o entrevistado e o entrevistador parecem ser o próprio Daniel Link (personagem ficcionalizado/espetacularizado), ainda que de forma velada, visto que se atribuem nomes aos entrevistadores ficcionalizados: Santiago Lima e Marita Chambers.

No entanto, ao mesmo tempo, essa parte composta por supostas entrevistas concedidas por Link, em que deixa transparecer a voz do autor ao emitir opiniões sobre seu livro e considerações sobre sua própria vida, também confunde o leitor, mesmo o mais atento e curioso, aquele que busca pistas por meio das quais o enunciador aponta para fora do texto. Nesse percurso, o leitor depara-se com falsas referências. Em uma rápida pesquisa em navegadores de Internet, descobre-se que tanto entrevistadores quanto os meios em que supostamente se veicularam as entrevistas não existem.

Todavia, algumas das referências que apontam para Link, seus textos, artigos, podem ser encontrados na Internet. Logo, trata-se de um conjunto de procedimentos para construir o universo literário que compõe *La ansiedad* e o conjunto da obra do autor. Essa descoberta fala mais sobre o autor e seu livro do que propriamente a entrevista (verossímil). O dossiê também compõe o jogo ficcional, uma vez que é mais uma das criações do escritor. Nesse sentido, o próprio autor funciona também como personagem, ainda que menos óbvia que Manuel Spitz ou Michel Gaboneau, pois Link é escritor, entrevistado e entrevistador, simultaneamente. Nas duas

entrevistas que introduzem o livro ele expõe suas opiniões sobre si mesmo e sobre a narrativa, começando a despertar na imaginação do leitor o interesse por referências que se encontram tanto no relato quanto na sua vida pessoal e elaborando, desse modo, o *continuum da realidadficción* referido por Ludmer (2010).

Ao ser questionado ou questionar-se acerca das ideias que passavam sua mente enquanto escrevia *La ansiedad*, Link responde apontando para autorreferências (por meio de *links* que levam para fora do texto), como artigos por ele escritos e publicados na Internet e um projeto cuja coordenação fora de sua responsabilidade:

[...] ver mi artículo “Internet: el retorno de la escritura”, *Futuro*, suplemento de *Página/12*; Buenos Aires, sábado 17 de octubre de 1998 [...] En *Radar Libros*, el suplemento literario de *Página/12* que dirijo, publiqué (el 30 de enero de 2000) una reseña sobre un libro que me resultó muy útil para organizar mis pensamientos. Se trata de una investigación brasileña sobre *Sexo, afecto y era tecnológica* (LINK, 2004, p.10).

O primeiro título “Internet: el retorno de la escritura<sup>2</sup>” remete a um texto exterior ao romance e escrito pelo próprio autor. Observando o modo como o texto é referido na entrevista, pode-se imaginar que se trata de crítica literária, contudo, ao buscá-lo, constatamos que, apesar do caráter introdutório que reflete sobre a internet e suas formas de comunicação como laboratório de escritura, o “artigo” também é formado por pequenas narrativas que se mesclam a tópicos ensaísticos, que contam histórias de personagens e suas interações nas redes e dissertam sobre o mesmo conteúdo e as possibilidades de interação e de escrituras na Internet.

---

2 LINK, Daniel. “Internet: el retorno de la escritura”. Disponível em: FUTURO - Suplemento de Ciencia de Página 12 (pagina12.com.ar). Acesso em 19 Julho de 2022.

Ou seja, há um movimento cíclico em que o que Link aponta como literatura embrica-se ao crítico e vice-versa, fundindo mais uma vez o limite entre ficção realidade e entre os gêneros que as representam, mas sempre posicionando-se a favor da literatura e da Internet como vias para seu desenvolvimento: “La red, a través del correo electrónico, es el triunfo de la escritura, el retorno de la letra, la imagen humillada” (LINK, 2022, s/n).

“Gente que busca gente”, “Solos en la madrugada”, “Amor digital”, “Vidioconferencias” e “La fiesta virtual” são os tópicos desenvolvidos no artigo citado em *La ansiedad* e que, consequentemente, aproximam-se tanto na abordagem quanto na temática, reafirmando o teor autorreferencial que permeia e liga propositamente os textos de Daniel Link:

Santiago, de Córdoba, conoció cierta vez a Marcos, un uruguayo residente en los Estados Unidos. Siguieron la conversación (intensa, escabrosa) por correo electrónico. Después de una semana (o dos, o tres), Marcos viajaba a Uruguay y le exigió a Santiago que fuera a verlo, que cambiara sus vacaciones (familiares) para encontrarse con él, para tener sexo “como nunca en la vida”. “Este tipo -escribía Santiago- no entendió nada. ¿Qué onda podés llegar a tener con alguien cuya cara no viste nunca? La única vez que me encontré con alguien fue acá en Buenos Aires, con un flaco del chat de Clarín. De lo único que pudimos hablar fue de Andresito y otros usuarios”. Por supuesto, la humanidad en Internet tiene sus límites (LINK, 2022, s/p).

A citação pode ser encontrada no tópico “Amor digital” e sua leitura corresponde quase parafrasticamente ao início da história amorosa de Manuel Spitz e Michel Gabineau narrada em *La ansiedad*, o que novamente mostra a expansão da escrita de Link, na qual o meio literário e o meio digital se imbricam para ampliar as noções

de ficção e realidade, aprofundar a contaminação entre os gêneros e afetar até mesmo a extensão dos textos.

No segundo questionamento da primeira entrevista – “¿Cuáles son las ideas que manipuló (para usar sus palabras) mientras escribía *La ansiedad*?” (LINK, 2004, p.10), Link aponta para referências que interligam suas experiências às do protagonista, quando afirma que utiliza a Internet como laboratório, o que também sugere certa porosidade autorreferencial entre ele mesmo e Manu. O protagonista também trata da relação entre literatura e realidade em seus discursos de defesa acerca das traições, no chat: “Es pura ficción, el chat, pura literatura (para mí). Y alguna paja, claro, alguna vez. Que es como decir: la ficción en su estado más puro” (LINK, 2004, p. 188). Desse modo, as fronteiras entre realidade e ficção ultrapassam a relação de coincidência entre nome de autor e personagem, tornando-se uma questão tratada dentro da própria narrativa como justificativa da motivação acerca da separação entre Manuel Spitz e Micheal Gabineau, num processo de sucessivas *mises-en-abyme*. Ao conversar com Michel Gabineau – respondendo a acusações –, Manuel Spitz justifica suas conversas nessas redes sociais com outros homens, afirmando que elas se devem à sua necessidade de escrever, e diz-lhe não passam de ficção.

Dentro do relato, os limites autorreferenciais são apresentados com determinada discrição. Manuel Spitz é gay, com frequente interesse e interação no mundo virtual e se autodenomina escritor, características que podem facilmente ser atribuídas também a Daniel Link. Desse modo, os procedimentos de teor autorreferencial presentes na narrativa não são postos em primeiro plano, ao contrário, são velados, mas aparecem através na voz do autor (personagem ou não) nas entrevistas, dos traços da personalidade do protagonista e de pequenas citações que apresentam Daniel Link também como uma personagem dentro da história narrada.

Segundo Alves (2017), Link se insere duplamente na narrativa, primeiro através do processo de escrita não unidirecional, que realiza por meio da organização e escrita de todo o material que compõe o relato, inclusive no que diz respeito às “colaborações de

diversos autores” participantes dos chats, e-mails ou autores de fragmentos; mas também quando se coloca no discurso como se fosse uma personagem. E ainda quando ele é citado no texto como o amigo Daniel Link ou o Doutor Daniel Link, aparecendo na posição de quem ajuda, dá instruções.

Por sua vez, Javier Gasparri (2012) entende que *La ansiedad* traz à tona todas as figuras de que Link trata em seus livros e ensaios críticos, de modo que a narrativa desse romance se configura como uma continuidade, também, de suas intervenções críticas, de seu blog, etc., pois, segundo o próprio escritor, “Aislar la escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy” (LINK, 2004, p.9). Opera-se, portanto, em sua escrita, um transbordamento das fronteiras escriturais, que não ocorre tão somente na hibridez entre o discurso crítico e o texto narrativo, mas também entre as formas narrativas (outros gêneros) e a própria linguagem utilizada pelo autor, que varia entre o espanhol e outras línguas, do mais formal a uma linguagem típica dos meios de comunicação da Internet: “Manipulo ciertas ideas y esas ideas aparecen tanto en las reseñas de libros que publico, en los ensayos que leo en congresos de literatura, en las cartas que escribo a mis amigos o en las ficciones que construyo”, diz Link (2004, p.9).

No processo de escritura, o autor volta-se para aquilo que deseja inventar, inclusive relacionado a si próprio, do mesmo modo como ocorre nos chats, em que os interlocutores criam/inventam aquilo que anseiam demonstrar. Há, pois, a invenção não só de um trabalho que pertence à arte da escritura, mas um desafio às formas canônicas, por meio da inversão e/ou distorção de seus valores, como lembra Sarlo (2006).

## SHIKI NAGAOKA: UNA NARIZ DE FICCIÓN

Nas narrativas de Bellatin, há uma consistente ligação entre o ocultamento e a exposição de si. Mesclam-se elementos que colaboram para a espetacularização da *persona* de escritor e, consequentemente, a problematização dos modos de ser conhecido e reconhecido por aquilo que o faz ser quem é: a sua própria escrita, seu próprio estilo literário. Além de suas personagens, Bellatin repete e propaga a “(con) fusão” entre vida real e ficção.

Os escritos do autor estão inundados de elementos autorreferenciais. Muitos dos narradores, personagens e espaços de que trata em seus livros compartilham com ele seu nome, sua profissão, sua biblioteca e leituras, suas mutilações corporais (em referência à deficiência congênita que apresenta, motivação pela qual usa um braço ortopédico que, nas páginas dos livros ou nas narrativas de suas redes sociais, palestras, etc., compõe também parte de seu universo performático-ficcional).

Todavia, as noções de autorreferência e autoficção, amplamente discutidas no campo da teoria e da crítica literária, não conseguem abarcar toda a complexidade das narrativas de Bellatin e os elementos autorreferenciais que nela aparecem, pois seus relatos ultrapassam as barreiras impostas pelas classificações literárias ao simular, por exemplo, no caso de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, a biografia de um indivíduo que nunca existiu, mas cujos referentes podemos encontrar tanto na figura do próprio autor quanto em narrativas (não necessariamente escritas) que antecedem o livro, como sua apresentação em um congresso cujo objetivo era falar de seus autores prediletos. Bellatin então apresenta, na oportunidade, Shiki Nagaoka, um escritor que, na verdade, é uma paródia de si mesmo. O movimento feito pelo escritor caracteriza-se por velar e expor simultaneamente a si, pois, ao mesmo tempo em que *ficcionaliza* em um contexto que deveria apresentar experiências reais, fala de si mesmo colocando-se no posto de autor predileto e digno de homenagens, metaforizado na representação de Nagaoka. Além disso, Bellatin utiliza-se de artifícios que se contradizem

propositadamente: ao mesmo tempo em que utiliza a conferência para apresentar a personagem como se fosse real, inclui no relato, por meio do dossiê cinematográfico, sobretudo, referências que põem em dúvida a existência do famoso escritor e a suposta verdade de seu relato, que se apresenta como intervenção crítica.

A narrativa de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* começa, portanto, com o ato performático na conferência. Lá o autor coloca-se duplamente no centro do espetáculo: primeiro, ao contá-la; e, segundo, ao utilizar Nagaoka para autoparodiar-se. Posteriormente, o livro, como materialização da narrativa anteriormente criada, incursiona Bellatin no universo ficcional de seu próprio livro disfarçado em um protagonista cujas características, aparentemente fora do comum, estabelecem um paralelo com o Bellatin autor e com suas práticas de escritura.

Aos nos referirmos ao relato em questão, os primeiros aspectos que podemos observar relacionados aos extravasamentos desses limites são o gênero, a autoria e o próprio título atribuído ao texto. Na concepção de Arianna Giusti Hanza (2015), apesar da presença desses aspectos formais, a narrativa de Shiki Nagaoka em nada se aproxima de um romance. Considerando que a parte destinada a “Shiki Nagaoka: una nariz de ficción” não chega a ocupar nem metade do livro, oferecendo-nos, posteriormente, uma série de “capítulos” que mais se assemelham a dossiês, cuja inclusão poderia estar relacionada a estudos críticos: “Algunas obras del autor”, “Algunas obras sobre el autor”, “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka”. Contudo, para introduzir o relato, Bellatin também acrescenta “Dos narraciones clásicas sobre el tema de la nariz”, nas quais constam duas citações. Hanza questiona sobre essas citações: será que elas buscariam resgatar o elo narrativo e fictício, supostamente perdido pelos “dossiês” que estão no final da narrativa? Contudo, tanto as citações quanto os outros elementos presentes no relato não cumprem a função de orientar o leitor, mas de desorientá-lo a partir de múltiplas contaminações.

O título, por si só, traz à tona uma provocação, já que, ao nomear seu livro como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*,

questiona as referências e as relações que elas estabelecem com o real dentro da narrativa, isto é, a ficção presente na diegese se manifestaria pelo tamanho descomunal do nariz – “Lo extraño del físico de Shiki Nagaoka, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos como un personaje de ficción” (BELLATIN, 2005, p.215) –, acobertando, deste modo, o próprio Mario Bellatin e a possibilidade de, ao criar Shiki Nagaoka para uma conferência sobre seu autor predileto, colocar-se, de forma indireta e irônica, como o melhor autor, como o que mais admira, criando uma imagem especular e irônica de si, pela via da autoparódia e do defeito físico.

Além de colocar-se na posição de um grande escritor partindo da referência indireta a Shiki Nagaoka, Bellatin ainda fala de suas próprias práticas de escrita. No entanto, as autorreferências, mesmo que veladas, continuam a aparecer no decorrer do relato. Sobre a presença do nariz, na história narrada, diz o narrador:

[Algunos textos] Están dedicados sólo a describir las dimensiones del apéndice. En cambio otros hacen referencia a extrañas distorsiones, tanto en el sentido del olfato como en la capacidad para respirar. Al final de esa etapa, que culminó con el ingreso del escritor a un monasterio, creó una serie de monogatarutsis de carácter erótico que tuvieron también una nariz como protagonista (BELLATIN, 2005, p.216).

Essas referências ao nariz não se restringem ao texto verbal, mas se apresentam, também, no dossiê fotográfico e na relação das supostas obras escritas por Shiki Nagaoka. Tais referências – sejam em relação ao nariz ou à existência de Shiki Nagaoka, entre outras – são, no entanto, problemáticas, considerando-se que estão distantes de provar algum caráter da veracidade da vida do autor, apesar do caráter pretensamente biográfico e quase testemunhal performado por Bellatin, especialmente se não perdermos de vista sua

origem como conferência. Ao contrário, elas colocam em dúvida qualquer efeito de veracidade justamente por meio do recurso à referencialidade. Trata-se da expressão de um desejo de “[...] ficção pura, [que se quer] capaz de fazer da narrativa um dispositivo que cria mundos reais, por certo efeito de referencialidade e evidência pretensamente documental em Bellatin” (ALVES, 2019, p.348). Desse modo, elabora-se uma imagem (mental, visual, literária) de Shiki Nagaoka, que se torna concreta, no sentido de que a narrativa de Bellatin também avança, construindo em seu relato uma história, uma genealogia, um estilo de escritura e um efeito aparentemente documental para o texto (ALVES, 2019). O último ponto citado se dá pela inserção de fotografias dentro do relato, que produzem um efeito contrário àquilo que é contado na história narrada – a suposta factuality –, como se pode perceber na imagem abaixo:

**Figura 1** – Fotografia de Shiki Nagaoka



Fonte: Bellatin, 2005.

A imagem acima corresponde, no dossiê fotográfico, à fotografia de Shiki Nagaoka que mostraria seu nariz avantajado, o atributo

que mais se destaca em sua fisionomia segundo as descrições, mas que aparece aqui borrado, funcionando mais como um relato paralelo do que como comprovação documental. A falta do grande nariz aponta para uma problematização das referências já desestabilizadas dentro e fora do relato. Mas também indica uma relação de deslocamento em relação a outras artes e seu contexto original, sem referenciá-las, atribuindo-lhe novos sentidos. Essas fotografias são de Ximena Berecochea – “Recuperación iconográfica de Ximena Berecochea” –, uma fotógrafa mexicana que, inclusive, assina outras fotografias presentes em narrativas do autor. Na compreensão de Palaversich (2003), esses documentos fotográficos recuperados por Berecochea inscrevem um discurso contraditório no relato, pois, primeiramente, brincam com as regras de um discurso realista, já que a fotografia é posta ali como uma prova da existência do que foi/representa. Entretanto, por outro lado, apresenta-se como um simulacro que acaba por minar a autenticidade daquilo que fora representado.

Desse modo, nessa narrativa de Bellatin tanto as referências quanto os referentes já são parte do jogo ficcional, não podendo sequer discutir-se um dentro/fora da ficção, nesse caso, exceto na superfície do que o narrador afirma. De fato, “Para Bellatin, não existe uma forma de superar ficção e realidade, na sua narrativa, ambos universos se inter cruzam” (ALBORNOZ, 2012, p.72). Nesse sentido, o que, inicialmente, parece um jogo por parte do autor com a crítica e seus leitores, na concepção de Macaya (2007) é parte de um projeto literário criado pelo autor, que ela denomina como “el mundo Bellatin”. Conforme Bellatin indica em “Escribir sin escribir”, a exacerbação de muitos eus presentes em sua narrativa tem por objetivo abolir a presença do autor dentro de suas obras por saturação:

Desta maneira, o biográfico aparece como autoficção e não-saber; uma marca no texto que pretende destacar o vazio (como acontece em relação ao braço faltante ou à digital de “Los

cien mil libros de Bellatin”), para se instituir como dado não subjetivo por meio da escrita e enfatizar sua artificialidade (JASINSKY, 2015, s/d).

Para acentuar o caráter de artificialidade da escrita, Bellatin trabalha com outros elementos em suas ações literárias: fotografia, cinema, teatro, performance. Elementos “[...] em que o corpo imprime uma escrita sem escrita no espaço, ao atravessá-los, buscando tirar a relevância do escritor e das circunstâncias sociais da sua produção para se voltar a um vazio potencial de sentido desreferencializado” (JASINSKY, 2015, p.4). O apagamento do autor como marca de um referente dentro das narrativas, segundo Albornoz (2012), é um dos anseios de Mario Bellatin, que utiliza táticas como a escolha de editoras marginais que, por sua vez, possibilitam uma menor intervenção em seus textos e também uma circulação imprevisível do autor. Albornoz ainda lembra que o autor deseja que as publicações de seus livros sejam realizadas sem a necessidade da presença de seu nome nas capas, de tal maneira que os leitores consigam reconhecer a autoria sem a necessidade de exposição de seu nome. A obra seria identificada tão somente por seu sistema de escrita. Citando *Lecciones de una liebre muerta*, Laddaga corrobora essa ideia do “projeto literário” de Bellatin:

A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas pequeñas, truncadas historias (LADDAGA, 2007, p.11).

No entanto, o “desaparecimento do autor” de que fala Albornoz não se materializa como o apagamento do autor, mas, sim, como o mais alto patamar de sua exposição e da autorreferencialidade que o cercam, uma vez que seu anseio é ser reconhecido pela série de “elementos referenciais” que coincidem e dão forma a seus relatos, como explica Laddaga.

A autorreferencialidade emerge, então, por duas perspectivas: da persistência na escrita e do traço físico do próprio autor. Entretanto, cabe destacar mais uma: apesar de ter seus textos perdidos, apagados e sua vida silenciada pela família, Shiki Nagaoka consegue se sobressair e influenciar outros escritores, em razão de sua própria escrita, traço que compartilharia (ao menos no campo do desejo) com o próprio Mario Bellatin (o mesmo, o outro). O ponto alto do processo referencial, nesse sentido, é sua própria implosão e a conseqüente desreferencialização e aposta na linguagem como sendo o lugar onde o relato, de fato, acontece.

## **EPPUR SI MUOVE...**

A exploração de processos e jogos referenciais e autorreferenciais tem sido um traço constante na prosa contemporânea, funcionando como um recurso extraído de longa tradição literária que, paradoxalmente, colabora para a desestabilização das marcas formais de ficcionalidade e dos lugares do literário, o que não só amplia o diálogo da literatura com outras linguagens e meios, mas também recoloca a pergunta pelos modos de ler tanto a literatura quanto as outras artes. Nesse sentido, se, por um lado, o literário assume novas roupagens e reconfigurações que atualizam o movimento frequente, ao menos desde a modernidade, por meio do qual a literatura força seus próprios limites e contrai relações com seu entorno, por outro lado, a instituição literária se vê impelida a revisar seus modos de ler e suas balizas valorativas, especialmente quando noções como originalidade ou autonomia parecem não ser

critérios suficientes para o juízo crítico, como ocorre, por vezes, nesses relatos.

No que diz respeito à prosa hispano-americana das últimas décadas, as narrativas de autores como César Aira, Mario Bellatin, Daniel Link, Pedro Juan Gutiérrez, Mario Levrero, entre outros, apesar das singularidades que tornam esses autores diferentes uns dos outros, apontam para uma consciência tanto do trabalho com a linguagem quanto em relação às linhagens e genealogias escriturais e experimentais oriundas da América Latina e, mesmo, do Ocidente em sentido mais amplo, de modo que atualizam a cartografia literária hispano-americana ao mesmo tempo em que redesenham mapas e redes literárias e de leitura que, à semelhança dos processos referenciais e autorreferenciais que constituem suas escrituras, funcionam a partir da lógica do hipertexto, problematizando noções como autoria, originalidade, texto e pertencimento.

Por essa via, a literatura recoloca em questão o retorno do autor, as transformações da autoficção na cena literária contemporânea, as dimensões do real e da realidade na prosa no contexto das redes e mídias digitais e os próprios diagnósticos de época acerca da literatura das últimas décadas (pós-autonomias, inespecificidades, estéticas da emergência, etc.). Não deixa de ser, contudo, uma estranha (no sentido freudiano do termo) volta para adiante, em cujo movimento a literatura parece desprender-se de si (seus lugares institucionais, seus limites e seus valores), apostar em seu próprio fim, para, paradoxalmente, reaparecer sob a feição de uma autonomia reconfigurada cujo funcionamento, como vimos nos casos de Bellatin e de Link, volta a apostar na figura do autor, na noção de estilo como marca pessoal e na própria noção de obra (desejada). Ainda que como fuga, nesse movimento a literatura parece reencontrar a si mesma, projetando-se como perpétuo devir.

## REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, C.V. **É ou não é?** Sistemas de escrita na obra de Osvaldo Lamborghini, César Aira e Mario Bellatin. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012

ALÓS, A.P. Heterotopias hipertextuais: Escrevendo mundos digitais em La ansiedad e Keres cojer? = guan tu fak. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 69 - 80, jan./jul. 2010.

ALVES, W. A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea. **Caracol**, São Paulo, n.15, p.346-371, 2019.

ALVES, W. Redes y relaciones experimentales en La ansiedad de Daniel Link. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 9(2): p. 145-165, 2017.

BELLATIN, M. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción. In: BELLATIN, M. **Obra Reunida**. México: Alfaguara, 2005. p. 215-260.

BRIZUELA, N. Depois da fotografia: uma literatura fora de si. São Paulo: Rocco, 2014.

GASPARRI, J. Link: La realidad como invención [En línea]. **VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius**, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata En Memoria Académica. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2129/ev.2129.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2129/ev.2129.pdf). Acesso em: 2 mai. 2018.

HANZA, A.G. **Entre el corsé y el exprimidor de nariz**: un análisis de los instrumentos de la representación en dos foto-novelas de Mario Bellatin, 2015. Disponível em: [http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6601/GIUSTI\\_HANZA\\_A\\_RIANNA\\_ANALISIS\\_INSTRUMENTOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/6601/GIUSTI_HANZA_A_RIANNA_ANALISIS_INSTRUMENTOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 12 jan. 2019

JASINSKY, I. Escrita nômade e ação literária: Escribir sin escribir de Mario Bellatin. In: ABRALIC, 2015, Belém, **Anais**..., 2015, p.1-10.

LADDAGA, R. **Espectáculos de realidad**: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007

LINK, D. **La ansiedad**: novela trash. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

LINK, Daniel. Internet: el retorno de la escritura. Disponível em: **FUTURO** - Suplemento de Ciencia de Página 12 (pagina12.com.ar). Acesso em 19 Julho de 2022

LUDMER, J. Literaturas posautónomas. **Ciberletras**, n. 17, 2010a. Disponível em português em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso: 12 mar. 2019.

LUDMER, J. **Notas para literaturas posautónomas III**. 2010b. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso: 12 mar. 2019.

MACAYA, A. “**Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción**”. O el paradójico borde de lo autobiográfico en El gran vidrio. Wahsington University in. St Louis, 2007.

PALAVERSHI, D. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. **Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana**, v. 32, n.1, p. 25-38, 2003.

SARLO, Beatriz. Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. **Punto de vista**. n. 86, p. 1-6, 2006.



## DE CACAU, CAFÉ E CANELA: AROMAS DA ESCRITA DE OLINDA BEJA

Zuleide Duarte  
Izabel Cristina Oliveira Martins

*[...] Venho de longe minha mãe de muito longe  
[...] meus caminhos seguirão a rota do café, da  
canela.*

(BEJA, 2009)

Na comemoração de 30 anos de atividade literária, a escritora santomense Olinda Beja continua circulando em vários palcos do mundo, para divulgar a cultura e as artes de São Tomé e Príncipe, sua pátria e seu “paraíso”, como afirma reiteradamente em sua obra e em suas participações em eventos.

Embaixadora das ilhas do café e do cacau, Olinda reforça, com paixão, o amor à pátria africana, neste *Chão de Canela*, livro ainda no prelo. Coletânea de gênero híbrido, a obra inclui contos, cartas, memórias, confissões, poemas, aforismos e republicações de textos já publicados.

Orientado pela canela, cuja origem e história conduzem as narrativas, os textos encenados tanto no chão africano como no lusitano representam bem a condição diaspórica da escritora, pois confirmam a impossibilidade de rompimento com suas raízes ancestrais e não negam a vivência e o provável apego à terra da qual foi deportada ainda criança, após ser literalmente arrancada do convívio materno. A obra, mais do que qualquer outra produção escrita pela autora, revela a riqueza cultural e proteica de quem precisou conviver dividida entre dois mundos (a terra de origem e a terra de acolhida), num sentimento de pertença e não pertença, numa sensação constante de não ser de nenhum lugar e de ser dos dois lugares ao mesmo tempo. Essa relação simultânea de identidade e estranhamento alimenta a percepção de mundo da autora e, consequentemente, de sua obra.

Trazendo à cena histórias “tradicionais, imaginadas e costuradas”, como sinaliza o narrador de um dos contos de *Chão de canela*, Olinda Beja apresenta personagens envolvidas em afetos e desafetos, em conquistas e perdas. Destaca o espanto e a mágoa do indivíduo que se percebe rejeitado e marcado por um mundo que, apesar de autodenominar-se acolhedor e democrático racialmente, ainda não se desapegou de comportamentos coloniais. Além disso, registra o que há de mais contemporâneo, como o fenômeno mundial da pandemia, dando ênfase à solidão, metaforizada pela solitária palmeira santomense, cujas folhas “já não mostram o mesmo verde-mar que antes tinham”, depois de perderem a visita dos vianteiros<sup>3</sup> que precisaram se afastar da lida diária, durante o período de isolamento social. Reflete, portanto, a autora, sobre o presente e revisita o passado, e quando o faz, promove a reflexão e recupera a tradição, a cultura e as suas gentes, lusas e santomenses, buscando “o que” e “quem” ficou no esquecimento pela sociedade e pela historiografia.

Para além do ufanismo em torno das ilhas, motivo recorrente nos livros de Olinda Beja que tem como objetivo apresentar ao mundo o seu local de origem, *Chá de Canela* inova ao trazer narrativas ambientadas em outros espaços diferentes do africano. O conto “Quanto antes, quanto antes...”, por exemplo, intercala ações

em Portugal e no Brasil, respectivamente, terra matricial e terra de acolhida da protagonista, entrecruzando passado e presente. Nesse entrelaçamento de espaços e de tempos, a autora ainda renova a sua produção textual que assume a função de conto, com formato de carta. Esse formato híbrido do texto situa a narrativa na condição daqueles textos apontados por Josefina Ludmer como *Literaturas pós-autônomas*, uma vez que se distancia do que convencionalmente se enquadra num gênero específico e atravessa “a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem ‘em êxodo’” (LUDMER, 2010, p. 01).

Sob essa configuração, Beja apresenta ao leitor uma personagem missivista e inominada, disposta a sensibilizar definitivamente Manuel, seu destinatário e primeiro amor. Entre pedidos de desculpas pela separação abrupta sem um adeus sequer, a protagonista redesenha o seu passado e elenca os motivos que impulsionaram a sua partida: estava cansada do trabalho pesado na casa materna e não suportava tamanha solidão após a morte dos pais e a emigração da irmã para as terras brasileiras. O desejo de saída daquele mundo sobrecarregado de perdas e lutas se concretiza quando parte para o Brasil, lugar imaginado e descrito, bem aos moldes da carta de Caminha, como próspero e produtivo. O exílio voluntário, no entanto, não encontra no país de acolhida as benesses desejadas. No Brasil, tornou-se empregada da irmã – que a tratava como uma prima distante – e foi conspurcada pelo cunhado que a possuía na ausência da esposa, até o momento em que decidiu traçar um novo rumo para a sua vida, oferecendo seus trabalhos em uma padaria. O desejo de querer voltar à terra natal ou “desexílio”, para dizê-lo com a célebre expressão de Mario Benedetti (apud VOLPE 2003), acontece mais de quarenta anos depois. Um retorno almejado “quanto antes, quanto antes” possível, sem a certeza de encontrar abrigo no coração e nos braços de Manuel, mas com a esperança de voltar a sentir-se em casa, num país que, talvez, nunca mais será o seu, posto que, de acordo com Benedetti (apud LEMOS, 1997), o retorno à pátria ocorre incompletamente: o “desexilado se enfrenta com

seu país pessoal, com o país próprio de antes, com o país próprio de agora” e, nesse embate, “mais que se enfrentar a um conglomerado social ou a um país oficioso, ele se dedica a buscar seus pontos de vista e pautas de referências pessoais”, concluindo que o seu país não se encontra do mesmo modo de quando partiu.

Também no exercício narrativo de *Chão de canela*, a escrita de Olinda Beja envereda, não raro, pelo aproveitamento dos fatos históricos, como é o caso do conto “Fronteira”. Referindo-se ao período de 1580 a 1640, quando Portugal ficou sob a gestão do governo espanhol, época de mais rivalidade ainda entre portugueses e espanhóis, e sobretudo de desolação para os lusitanos sem um soberano no trono português, a autora resgata a história ou lenda de uma jovem nascida nos limites entre os dois países, batizada com nome Fronteira, em homenagem ao lugar onde nasceu.

A narrativa se desenrola a partir da chegada de uma caravana de espanhóis, provavelmente ciganos, com a casa às costas, pedindo pousada nos domínios do fidalgo D. Martin Gonçalo, no território português de Lama de Arcos, e alterna-se com estrofes da canção “Corazón espinado”, da autoria de José Fernando Emílio Olvera Sierra (1958) e gravada por Carlos Santana, com participação do grupo mexicano Maná, arrebatando o Grammy Latino em 2000.

Interessante é o trânsito temporal na construção do texto. Recuperando a narrativa do século XVII, ouvida, talvez no século XXI, de populares que já reproduziram a secular história, o texto vem para o novo milênio com a melodia acima referida. Para além dessa mescla de temporalidades, há o desatado romance de Fronteira com o fidalgo, às escondidas do noivo, Segismundo, ao arrepio das regras morais rígidas da época.

Amor e tragédia se encenam no ano de 1640, quando “[...] De repente um trotar de cavalos fez-se ouvir na pequena aldeia onde a vida se dividia entre ciclos de trovadores que por ali passavam cantando e bailando e homens e mulheres que labutavam no árduo trabalho dia campos.” (*Chão de Canela*, p. 28).

Uma carroça de andarilhos, gente barulhenta e alegre, “[...] caras de tez escura como a noite que lhes servia de abrigo” (*Chão de Canela*, p. 28), montando três tendas. Sabia-se que o antigo fidalgo acolhia esses andarilhos. A tradição antiga de abrigar quem pedia pouso nas propriedades não era tão bem aceita pelo novo fidalgo, jovem sisudo, com cara de poucos amigos. O novo dono, sombrio, de semblante duro, tinha como pessoa de confiança Romualdo, “negro escravo trazido de terras d’ África e vendido a um amigo de seu pai” (*Chão de Canela*, p.30). Registro preciso dos tempos de regime escravista quando homens eram moeda de troca, muitas vezes de ínfimo valor, como no comércio de cachaça com o Brasil, quando um homem escravo era trocado por uma garrafa de cachaça, conforme registra a história. Romualdo foi trocado por uma escrava pelo velho fidalgo Gonçalo Souza, pai de Martin. Com o passamento do velho fidalgo, coube ao Senhorzinho e à sua mãe a gestão do patrimônio, ainda sob o domínio dos Felipes de Espanha.

Incomodado e com certa arrogância, D. Martin, seguido de Romualdo, interpela os viajantes e ouve a resposta de uma senhora que alega estar em terras de Espanha, irritando-o. Crivado de olhares descontentes, Martin registra “[...] um belo jovem, tez escura, olhos negros, enigmáticos que fitaram Martin como se quisesse desafiá-lo.” (*Chão de Canela*, p. 30). Mas não só a altivez do rapaz chamou a atenção de Martin. Um outro belo rosto atraiu o seu olhar: uma linda bailarina de tez escura, cabelos esvoaçantes e requebros sedutores. Era Fronteira, de nome, por ter nascido naquele sítio fronteiro e ali vovera para celebrar seu matrimônio.

Deslumbrado, o dono das terras concedeu licença aos viajantes para ali ficarem até o matrimônio e ofertou uma rês para as bodas. O flecheiro cego (como chamou Camões ao Cupido), atingiu em cheio o coração do rapaz que encerrou o luto pela noiva levada pela peste e voou para os braços de Fronteira. Arriscando a honra e a vida, o casal viveu tórrido e efêmero romance.

Uma noite, Martin é despertado por Romualdo para ver Fronteira morta à beira do riacho. Pagou com a vida seu desvairado amor. Crime de honra, ninguém do seu grupo lhe valeu. Revoltado,

o fidalgo recolheu o corpo da moça e preparou a vingança que não tardou, quando incendiou a parte espanhola de Lama D'Arcos. De rivalidades, traições, violência e também arrebatadoras paixões construiu-se a história de países vizinhos onde não faltam musas como Inês de Castro “a que depois de morta foi rainha” (Camões, *Os Lusíadas*), galega amada de D. Pedro, também vítima do amor e tantos outros. Fronteira e Inês, vítimas do amor e vingada pelos amados.

Amor e proibição também são conceitos com os quais Olinda Beja joga em “Nossa terra, nossa riqueza”, só que, diferentemente do que acontece no conto “Fronteira”, os amantes protagonistas estão inseridos em um desfecho com final feliz.

Centrada nos personagens Zé Rodrigues e Malica, o texto pretende transportar da história para o texto literário o tópico dos trabalhadores contratados para as roças de São Tomé e Príncipe. Embora não destaque as coordenadas principais que definiam a representação dos contratados (a distância da terra de origem, as difíceis condições de vida, a impossibilidade de regresso, a saudade da terra natal, a anulação do nome nativo, o impedimento do uso da língua materna), assim como se vê em “Os desencontros da língua”, “Homenagem” e “O amarrador de chuvas”, outros contos de O. Beja, a narrativa realça a marginalização desse grupo na sociedade santomense durante o período colonial.

Nesse contexto, o narrador em terceira pessoa apresenta Zé Rodrigues, jovem português de vinte e três anos, recém-chegado às ilhas de São Tomé e Príncipe a convite do tio Raimundo, para ser o braço direito do velho parente numa exploração agrícola do país. Em suas primeiras andanças pelas terras do tio para conhecimento da área, Zé Rodrigues conhece Malica, adolescente contratada, cuja beleza e perfume de canela atraem seu coração.

A rejeição do relacionamento foi imediata pelo tio de Zé Rodrigues. Seria inconcebível para o velho senhor, dono de terras e de roças, ter um sobrinho casado com uma mulher negra e, sobretudo, uma negra contratada. Os próprios pais do jovem, em cartas,

já haviam advertido o rapaz para que se afastasse das “pretas que elas eram capazes de lhe fazer feitiço que o poderia matar ou até enlouquecer para o resto da vida” (*Chão de Canela*, p. 46). O amor, entretanto, foi maior que o desprezo votado pelos familiares de Zé Rodrigues e o casal de apaixonados, com a ajuda dos irmãos e da mãe de Malica, levantou casinha de madeira no chão de Uba Flor.

Considerando o que Malica sempre dizia “Balun non sá liku lumadoê... Basta Sum ximia pê, toma konta dê e sá nê...”<sup>4</sup>, Zé Rodrigues (ou Sô Lôdigo para a esposa) plantou e colheu as riquezas da terra: “café, cacau, matabala, mandioca, banana, colheu oito filhos que semeou no ventre de Malica e ali se finou passados quarenta anos depois de ter embarcado nas ilhas mais belas do mundo!” (*Chão de Canela*, p. 47).

Outra referência interessante na obra de Olinda Beja é a presença constante de uma atitude de assunção da negritude, da africanidade, sem, entretanto, esquecer o viés colonialista e preconceituoso de sua experiência de vida. Esse procedimento, inclusive, aparece assinalado em *15 dias de regresso* (1994), romance em que a autora se reporta várias vezes ao preconceito sofrido pela protagonista, Olívia/Xininha, tanto na infância quanto na fase adulta.

Menina, em Portugal na casa da madrinha, entre a meninada, e na escola, O. Beja sofreu o que hoje chamariamos “bullying” por seus cabelos crespos, sua tez cor de canela, pela sua maneira de estar. Nada disso, entretanto, a impediu de estudar, progredir e representar seu país de origem como embaixadora de uma cultura que sempre encontra admiradores.

Dessa forma, ao sempre reiterar o sentimento de fora de lugar, de estrangeiridade na sua obra, é como se a existência lhe devesse uma outra vida, ao lado dos seus parentes santomenses. A memória dos cheiros e sabores está presente na sua escrita tão vivamente que dá a impressão de que ela viveu por longos anos em África, embora, de fato, tenha sido levada precocemente para Portugal, espaço em que enfrentou desde tenra idade a exclusão e o preconceito, processos de afastamento e de discriminação que também

aparecem inscritos em *Chão de canela*, mais precisamente no conto-depoimento autobiográfico intitulado “Três histórias de vida entre o espanto e a mágoa!!!”.

Conforme prenuncia o título, o texto abarca três narrativas que expressam “a estupidez, a ignorância e o racismo de quem, neste belo país [Portugal] ‘à beira-mar plantado’ ainda faz do traje da cor de pele a forma discriminatória de um ser humano” (*Chão de Canela*, p. 47). Precedidas do texto epigráfico “Quem ofende esquece, mas o ofendido não se esquece”, apresentado também em crioulo, as histórias rememoradas e vividas em solo luso vêm marcadas pela dureza do preconceito de cor.

A “Primeira história” tem como fio condutor a ida da protagonista a uma agência de seguros, a convite de seu cônjuge, o qual queria lhe fazer uma surpresa: presenteá-la com um automóvel. A situação, aparentemente comum, vai ganhando destaque, quando a protagonista percebe-se invisível aos olhos da atendente da agência que a repele pela “cor de canela” de sua pele: “E eu, simples mortal a quem ninguém estendeu a mão, continuava sentada, olhando de soslaio para o homem que ali me tinha levado [...]” (*Chão de Canela*, p. 49). O preconceito na narrativa delinea-se ainda mais latente no momento em que a secretária da seguradora, munida do contrato, se dirige ao marido da protagonista e pergunta em voz de disfarce “ela sabe assinar?”.

Não é necessário fazer esforço para perceber a ambiguidade da atitude e do discurso da atendente. Pretendendo-se acolhedora e aberta, aparenta não rejeitar ninguém. No entanto, ao mesmo tempo, seu comportamento marca o paternalismo cruel, que se originou e fixou raízes principalmente na sociedade pós-independência, carregando o mesmo peso e carga racista de tempos passados. Além disso, fica evidente que o questionamento inferioriza a personagem narradora por não ser branca, retratando-a como incapaz de pensar, de agir, de escolarizar-se e de cuidar da própria vida. Sendo assim, ao enfatizar que sujeitos pós-coloniais continuam retratando o negro e o mestiço a partir da caduca perspectiva colonial, a narrativa acusa que nem a independência e nem mesmo a

chegada do novo milênio foram capazes de descolonizar mentes, visto que ainda há a insistência em se fazer presente uma ideologia que coloca o branco em posição superior ao preto, ao mestiço e ao indígena, hierarquização que reforça, infelizmente, a institucionalização do preconceito e da discriminação na sociedade.

A segunda história dolorida com a assumida voz de Beja vai encontrá-la no Café Ricardina, nome que lhe trouxe à memória a novela do escritor português Camilo Castelo Branco. Feliz por levar sua arte ao conhecido café, a autora partiu com as melhores expectativas de uma manhã de ricas trocas. Bem acolhida pela proprietária, a autora armou o cenário e organizou-se para começar o seu trabalho enquanto o músico, que sempre a acompanha, afinava o instrumento. De repente, entra um homem no café e pergunta com o tom de voz tão elevado que as pessoas se viraram para ouvi-lo: “[...] mas o que se vai passar aqui hoje?”. A resposta de alguém da plateia fez-se ouvir: “[...] Vão-se contar histórias...”. Não satisfeito com a resposta, o homem continuou, querendo detalhes: “[...] E quem vai contar?”

Com a mão a senhora indicou a mim o que fez com que o referido sujeito ao encarar comigo tivesse uma reação que no século XXI além de grotesca foi realmente inesperada:

-Oh! Com tantos brancos e mandam p’ra cá uma preta! (*Chão de Canela*, p. 53).

A resposta da narradora personagem não se fez esperar: “- Preta, não! Cor de canela!”. E seguiu a sua tarefa, encantando a audiência, como sói acontecer.

O mais triste nesta barbaridade do preconceito é que a mulata sofre duplo preconceito: entre os ditos brancos, é negra; entre os ditos negros é filha de branco, tornando-se a mulata, o mulato, espécie de outsider, sem lugar. Lembra bem o poema “Canção do

Mestiço”, do santomense Francisco José Tenreiro (1921-1963). Pela pertinência do texto, cita-se:

### Mestiço

Nasci do negro  
e do branco E quem  
olhar pra mim

É como se olhasse

Para um tabuleiro de  
xadrez: A vida  
passando depressa  
Fica baralhando cor

No olho alumbrado de  
quem me vê. Mestiço!

E tenho no peito uma  
alma grande Uma alma  
feita de adição

Como 1 e 1 são 2.

Foi por isso que  
um dia O branco  
cheio de raiva

Contou os dedos das mãos

Fez uma tabuada e falou grosso:

- mestiço!

A tua conta está  
errada Teu lugar é  
ao pé do negro!

Ah !

Mas eu não me  
danei... E muito  
calminho

Arrepanhei o meu cabelo  
para trás Fiz saltar fumo  
do meu cigarro Cantei do  
alto

A minha gargalhada livre

Que encheu o branco de  
calor!... Mestiço!

Quando amo a  
branca Sou  
branco

Quando amo a  
negra Sou  
negro.

Pois é...

(TENREIRO apud DÁSKALOS; APA; BARBEITOS. 2012,  
p. 262-263).

O desconforto denunciado transforma-se numa espécie de aceitação da pluralidade. Pode ser um, podem ser dois ou “trezentos”, como se autodefiniu o poeta brasileiro Mario de Andrade (1893-1945). Tenreiro como Olinda, santomenses convictos, levaram a sua pátria na convicção que lhe ensina a valorizar a origem e dela se orgulhar sempre. Contar histórias num café português para uma clientela relativamente repleta de brancos é, sobretudo, um ato de resistência e compromisso com a missão abraçada de ser embaixadora da sua gente.

A dificuldade de separar a vida pessoal da ficcional, aponta, na escrita de Beja, uma espécie de pacto, não o pacto proposto por Lejeune (2008), e pode também ser que sim; trata-se de um pacto

peçoal, de alguém que não se quer perder de si, do seu projeto, das suas raízes. Como uma espécie de rega constante da raiz primordial. Não se perder de si e abraçar boas e más lembranças, tornando-as matéria de poesia, mesclando-as com a vida, o suor, o sangue, a cor da pele.

Na “Terceira história” de “Três histórias de vida entre o espanto e a mágoa!!!”, a escrita literária de Olinda Beja continua se confundindo com a sua vida pessoal para denunciar o racismo e o preconceito. Desta vez, a narradora destaca, inicialmente, sua paixão e respeito pela natureza, sentimento e valor cultivados e instigados pelas suas duas mães, a africana e a europeia, consoante confirma o excerto:

Vivo e sinto os dramas que nos últimos anos se têm desenrolado contra a mãe- natureza que se vê esquecida e relegada para um plano tão secundário que poucos são os que se preocupam em defende-la. Sempre fui assim desde criança.

[...]

Tive sorte de ter tido duas mães, a da Europa e a da África. E ambas me ensinaram o amor por tudo quanto a natureza nos oferece. Ambas me ensinaram os nomes de tudo[...]. A mãe da Europa mostrou-me os carvalhos, as laranjeiras, as figueiras, os castanheiros, a da África mostrou-me palmeiras, os coqueiros, os embondeiros, as grumixamas, as árvores da canela, as cajamangueiras... enfim... ambas me ensinaram que a natureza faz parte da nossa vida como um elo universal. (*Chão de Canela*, p. 55-56)

A propósito, a “aventura ambientalista” de Olinda Beja não se restringe à narrativa aqui tratada. Seu livro infantil *Todos somos vento, rio, flor* (2017) - editado pela própria autora para ser ofertado

às crianças da Ilha do Príncipe, também desperta o interesse de proteger a natureza. Analogamente, *Um grão de café* (2013), primeira obra para crianças de São Tomé e Príncipe, pode ser considerado uma ode ao meio ambiente, pois valoriza a riqueza natural, através da voz do velho Caxipembe, das ilhas mais belas mundo:

A floresta era de uma rara beleza pois os tons de verde eram variados e os barulhinhos ligeiros que nela se ouviam encantavam qualquer um que os escutasse. Macacos e cobras, “lagaias” e falcões, tartarugas e papagaios entendiam-se tão bem que quando havia nascimentos, cada um, à sua maneira, festejava a chegada do novo habitante. (BEJA, 2013, p. 11).

Com efeito, a abordagem sobre a necessidade de conservação do meio ambiente que introduz o enredo da “Terceira história”, na verdade, funciona como mote para a anunciação de uma narrativa de preconceito expresso por um empregado branco em relação à patroa mestiça.

Preocupada com os resíduos plásticos encontrados nas suas plantações, possivelmente atirados pelos viajantes das estradas, a narradora pede a um dos homens encarregados da limpeza dos campos pertencentes à sua família que não se esqueça de recolher as embalagens plásticas que estavam próximas da área das árvores frutíferas, cujos cuidados estava sob a responsabilidade dele. A resposta à patroa foi positiva, ela não se preocupasse que ele próprio se encarregaria de limpar tudo. No entanto, o trabalhador não cumpre com a sua palavra e, ao ser questionado por um companheiro de lide sobre os plásticos não recolhidos, responde em tom de deboche: “- Oh ... tu achas que eu ia limpar?! Ela a mim não me dá ordens que eu sou branco e ela é preta!” (*Chão de Canela*, p. 57).

Resquícios do colonialismo, sem dúvidas, estão impregnados na atitude do personagem que se diz branco e, por isso, acredita-se superior à patroa, mulher de pele escura. Longo e incisivo foi

o trabalho delineado pela Europa para se tornar o centro da gravidade do mundo e para forjar a imagem do negro como indivíduo perenemente subalterno e incapaz de ser senhor, restando a seu corpo apenas ser vestido pelo colonizador com a trela, as correntes e os predicativos de “homem-objeto, homem-mercadoria e homem-moeda” (MBEMBE, 2014, p. 12). Essa desclassificação ao negro imposta por séculos ainda sobrevive na ordem da modernidade, às vezes disfarçada, às vezes declarada abertamente, como acontece na narrativa, e sem perspectiva alguma de mudança, pois a estes indivíduos que ainda caminham à luz da visão eurocêntrica, o negro ainda não é suficientemente capaz de “tornar-se outro, empreendedor de si mesmo, e transformar-se em sujeito capaz de se projetar no futuro e de investir num desejo”. (MBEMBE, 2014, p. 259).

Logo, torna-se evidente que dos textos de Olinda Beja emerge um grito de denúncia contra as práticas de preconceito e discriminação. Seu compromisso reside, assim, não apenas com o ato de criação, mas projeta-se como um gesto de enfrentamento e desobediência ao neocolonial que insiste em se impor mascarado, ou não, sobre vários disfarces na cena social. Performer incansável que busca elidir o silenciamento sócio-histórico e a rasura da diferença, Olinda Beja segue cantando, dançando e contando histórias com as cores e os sabores do cacau, do café e da canela.

## REFERÊNCIAS

BEJA, Olinda. **Aromas de Cajamanga**. São Paulo: Editora Escrituras. 2009. BEJA, Olinda. *Chá de canela*. (No prelo).

BEJA, Olinda. **Quinze dias de regresso**. Coimbra: Pé de Página, 2007.

BEJA, Olinda. **Todos Somos Vento**. Rio, Flor! Edição da autora. 2017.

BEJA, Olinda. **Um grão de café**. Viseu: Editora Edições Esgotadas, 2016.

LEMOS, Alzira Brum. Mario Benedetti aborda memória do exílio no romance *Andaimos*. In: *FolhadeSãoPaulo*,04ago.1997.Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq040824.htm#:~:text=%22%C3%89%20uma%20met%C3%A1fora%20que%20alude,que%20pretendem%20ajudar%20nessa%20reconstru%C3%A7%C3%A3o.%22>>. Acesso em: 09 set. 2022.

LEGEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUDMER, Josefina. As literaturas pós-autônomas. *Sopro*, v.20, p-01-04, **Desterro**, 2010. MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

TENREIRO, Francisco José. *Canção do mestiço*. In: DÁSKALOS, Maria Alexandre; APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo. **Poesia africana de língua portuguesa**: Antologia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

VOLPE, Miriam. **Geografias do exílio**. Juiz de Fora: Ed. Da UFJF, 2005.



# **DA EXTINÇÃO À MUTAÇÃO DAS ESPÉCIES: OS ANIMAIS GENETICAMENTE MODIFICADOS EM *ORYX* E *CRAKE*, DE MARGARET ATWOOD**

Suênio Stevenson Tomaz da Silva  
Sueli Meira Liebig

A figura do animal tem um papel importante dentro do pensamento ecocrítico. Segundo Lawrence Buell, Ursula Heise e Karen Thornber (2011), na imaginação ambiental, os animais, muito além de tropos e símbolos, estão associados a tensões e contradições subjacentes. Eles se encontram intimamente relacionados aos seres humanos, em comparação com a sua relação com outras espécies da natureza. Mesmo assim, são frequentemente tidos como seres de condição inferior, da perspectiva da supremacia antropocêntrica. Partindo dessa premissa, algumas questões demandam reflexão, considerando que as fronteiras tidas como intransponíveis que separam o humano do animal são problematizadas no âmbito da trilogia que analisamos. Assim, o que é o animal? O que é o humano? Qual é o limiar de separação entre eles? São perguntas recorrentes que a ciência e a filosofia vêm tentando responder há tempos, com base em critérios forjados em nome da racionalidade. Maria Esther

Maciel, aliás, em seu livro *Literatura e animalidade*, inicia essa discussão com uma definição de animais bastante provocativa:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical (MACIEL, 2016, p. 13).

A ideia de alteridade proposta na citação nos é cara e parece-nos suficiente pela forma como a estudiosa enfatiza uma lista de possibilidades de descrição da relação entre humanos e animais. Dentro do escopo da ecocrítica, pesquisadores/as têm encontrado um território fecundo de investigação, levando em conta justamente uma produção literária abundante, que traz uma presença marcante de animais, tanto em prosa de ficção quanto em poesia. De fato, seria possível elaborar vários outros artigos, ou até mesmo trabalhos de maior envergadura, só para catalogar os textos literários que se ocupam da representação dos animais sob variadas perspectivas — e, ainda assim, não se daria conta de tudo. Delimitar o estudo dos animais em *Oryx e Crake*<sup>1</sup>, primeiro livro da trilogia da canadense Margaret Atwood, publicado em 2003, permite-nos adentrar discussões que condizem com os nossos objetivos neste trabalho.

Sem dúvida, o tropo dos animais é um dos temas centrais da narrativa *MaddAddam*. Nessa obra, em especial no primeiro romance da trilogia, eles se apresentam em pelo menos duas perspectivas: a que se foca nos “ratos de laboratório”, no uso de animais pelos seres humanos em experimentos biotecnológicos, e o foco posterior nos animais já como seres geneticamente modificados, que foram cobaias e objetos científicos de experiências que fogem ao controle

e, agora, ameaçam a própria sobrevivência humana. Há aí duas perspectivas antagônicas da questão do animal evidenciadas na trilogia, as quais suscitam reflexões pertinentes ao debate ecocrítico.

Em *Oryx e Crake* a figura do animal é emblemática, pois o título do romance alude à extinção das espécies, conforme o próprio texto informa ao público leitor. No contexto da obra, “oryx” e “crake” são nomes de animais já extintos, oriundos de um jogo de vídeo game chamado *Extinctathon*, que, na adolescência, Jimmy e seu melhor amigo Crake (codinome de Glenn) passam horas jogando. Uma breve descrição do jogo encontra-se na passagem abaixo:

Extinctathon [é] um jogo interativo avançado de aficionados por biologia que ele tinha achado na rede. *EXTINCTATHON, Monitorado por DoidAdão. Adão deu nome aos animais vivos, DoidAdão dá nome aos mortos. Você quer jogar?* Era isto que aparecia quando você entrava no site. Aí você tinha que clicar Sim, entrar com seu codinome e escolher uma das duas salas de bate-papo — Reino Animal, Reino Vegetal. [...] Aí você afunilava mais, Filo Classe Ordem Família Gênero Espécie, depois o habitat e quando ele foi visto pela última vez, e o que havia causado a sua extinção (ATWOOD, 2004, p. 80).

A forma como o jogo é mobilizado já evidencia o tom satírico que perpassa a narrativa de toda a trilogia. Atwood lhe dá um caráter ambivalente, na medida em que, enquanto serve de entretenimento para as personagens/jogadores aficionados por biologia, através do tropo da extinção, também expõe uma questão preocupante. Nesse sentido, como observa Grimbeek (2017) no seu estudo sobre a trilogia *MaddAddam*, a biologia emerge na narrativa como tema central e mediador da tensão entre natureza e cultura. A estudiosa conclui ainda que a biologia não resolve essa tensão entre essas duas dimensões que, na obra, emergem como opostas. Não discordamos dessa leitura. Porém, não acreditamos

que a intenção de Atwood fosse sanar tais dilemas. Pelo contrário, ela parece estar consciente da problemática, adotando a postura de “*staying with the trouble*” [ficar com o problema], para utilizar uma expressão de Donna Haraway. Nesse sentido, o jogo, apesar de sua contradição, sugere, o entrelaçamento entre natureza e cultura, de modo a desestabilizar esse dualismo persistente. Em outras palavras, *Extinctathon* seria exemplo da ideia expressa pelo neologismo *naturecultures* [naturezaculturas], no sentido de que um jogo, como manifestação da cultura que é, origina-se e se fundamenta a partir de um repertório do mundo natural, como espécies animais e vegetais. Diríamos, inclusive, que o tom de *Extinctathon* é de melancolia e nostalgia, considerando que, já no contexto do momento distópico de *Oryx e Crake*, somos informados da inexistência de grande parte das espécies com as quais estamos familiarizados, inclusive dessas duas espécies.

Isso, aliás, evoca o pensamento de Bill Mckibben, quando afirma que vivemos em um mundo pós-natural. Em seu *The end of nature* [O fim da natureza], no qual narrativa pessoal e conhecimentos teórico-científicos se mesclam, McKibben explora como a espécie humana tem alterado a vida no planeta:

O que é importante lembrar é que o fim da natureza não é um evento impessoal, como um terremoto. É como se nós, humanos, tivéssemos provocado uma série de escolhas conscientes e inconscientes: *nós* acabamos com a atmosfera natural, e conseqüentemente o clima natural, e os limites naturais das florestas, assim por diante. [...] E as nossas armas nucleares obviamente nos deram a possibilidade de exercer poderes como que divinos (McKIBBEN, 2006, p. 66- 67, grifo do autor, tradução nossa).<sup>2</sup>

Embora em nenhum momento de suas reflexões Mckibben mencione o Antropoceno, é possível identificar, pela ênfase dada ao “nós”, a referência contundente ao humano como força geológica no

planeta. E as transformações ocasionadas pelo nosso estilo de vida e pelo próprio avanço humano em diversas áreas têm efeitos diretos e indiretos nas vidas dos animais, vinculando-os à condição de nossas vítimas em potencial. O tom de lamento de McKibben a esse respeito, vale observar, coincide com a discussão de Heise (2016, p. 05), quando esta assevera que “biodiversidade, espécies ameaçadas e extinção são primordialmente assuntos culturais, questões sobre o que valorizamos e que histórias contamos, e só secundariamente assuntos da ciência”.<sup>3</sup> Tendo em vista esse ponto, é possível afirmar que tais questões vêm sendo mobilizadas por Margaret Atwood em parte de sua obra.

Nesse sentido, trazer o tema da extinção à baila é pertinente devido à sua relação com o tropo da sobrevivência, palavra-chave desse trabalho que é decorrente de uma pesquisa maior<sup>4</sup>. Em *Survival* [Sobrevivência], por exemplo, a escritora traz a figura do animal como vítima a partir do desenvolvimento de metáforas, imagens e símbolos no escopo da literatura canadense. A tensão entre extinção e sobrevivência também perpassa *Life before man* [A vida antes do homem] (1989), romance em que, dentro da narrativa central, insere-se uma narrativa secundária que trata da extinção dos dinossauros.

A compreensão da extinção das espécies, sob uma perspectiva cultural, é ampliada a partir de *MaddAddam*, em que grande parte das espécies animais hoje conhecidas, estejam ou não ameaçadas, já faz parte de um passado distante. Na sua ficção especulativa, Margaret Atwood imagina um futuro não muito longínquo, no qual as espécies animais de um modo geral, assim como grande parte da espécie humana, já se encontrariam extintas. E a questão que cabe aqui indagar, considerando um cenário como esse, é referente a qual seria a função desse tipo de narrativa. Uma resposta nos é oferecida por Heise (2016, p. 48-49, tradução nossa):

Narrativas sobre extinção permitem que seus/ suas leitores/as ou telespectadores/as reflitam sobre alguns pontos de virada da história

cultural, já que a perda de uma espécie em particular vem a representar uma percepção mais ampla de que as relações humanas com o mundo natural mudaram para pior. Como essas histórias revelam, parte da identidade nacional e da própria cultura parece também se perder junto com o desaparecimento de espécies não humanas. Nas representações da extinção no âmbito da literatura, do cinema e da música, a crise biológica tipicamente se torna representante de preocupações culturais: inquietações com o futuro da natureza, por um lado, e, por outro, esperanças de que parte da própria identidade nacional ou cultural possa ser preservada, reavivada ou transformada para o melhor, caso se permita que uma espécie ameaçada sobreviva ou que alguma já extinta possa ser redescoberta.<sup>5</sup>

A narrativa da extinção de Atwood é certamente extremista nesse sentido. Mas o é justamente para que soe como um grito de alerta que põe em evidência o lado ativista da autora. Assim, vale notar, por exemplo, que a extinção em massa é mobilizada em *Oryx e Crake* a partir de um jogo de computador, indício de um mundo dominado pela técnica, o qual também constitui um mecanismo ambivalente para se tratar de uma questão preocupante. À época da publicação do romance, cumpre lembrar, a própria Atwood ressaltou que escritores (as) escrevem sobre o que os (as) preocupa e que o mundo concebido em *Oryx e Crake* era justamente o que a preocupava naquele momento.

O romance é de fato complexo e toca em várias questões importantes. Entretanto, a questão do animal emerge como a mais simbólica de todas, visto que nos convoca a repensar a situação desses seres a partir de uma realidade que compreende catástrofes ambientais sem precedentes, extinção de inúmeras espécies, experiências biotecnológicas controversas, bem como o crescimento acelerado das granjas e fazendas industriais. Repensar a questão

dos animais à luz das reflexões contemporâneas é, por isso mesmo, ponto de pauta das discussões no âmbito da ecocrítica.

Não é à toa que Garrard elenca “animais” como um dos tropos em seu livro teórico, uma vez que considera que “o estudo das relações entre animais e seres humanos, nas ciências humanas, divide-se entre considerações filosóficas sobre os direitos dos animais e análise cultural da representação deles” (GARRARD, 2006, p. 192). Sobre os direitos dos animais, embora nos dias atuais exista uma política e até mesmo uma literatura que se ocupam em defendê-los, percebemos, no entanto, que ainda há necessidade de reflexão sobre o assunto. Isso porque na tradição cartesiana a espécie animal humana é tida como superior, em detrimento das demais espécies. Em outras palavras, de acordo com essa lógica, o homem é sempre o senhor e dono da natureza e de tudo que nela há. O que respalda essa concepção é a ideia de “especismo”, que pode ser definida da seguinte maneira:

O “especismo” — a palavra não é muito bonita, mas não me vem à cabeça nada melhor — é um preconceito ou uma atitude de *parti pris* em favor dos interesses dos membros da própria espécie e de *parti pris* desfavorável em relação aos interesses dos membros das outras espécies. Deveria saltar aos olhos que as principais objeções formuladas por Thomas Jefferson e Sojourner Truth contra o racismo e o sexismo se aplicam igualmente ao especismo. [...] Os racistas violam o princípio de igualdade ao dar, assim que surge um conflito entre seus interesses e os dos representantes de outra raça, mais peso aos interesses dos representantes de sua própria raça. Os sexistas violam o princípio de igualdade privilegiando os interesses das pessoas do mesmo sexo que eles. Da mesma maneira, os especistas permitem aos interesses de sua própria espécie passar à frente dos maiores interesses dos membros das outras espécies. Nos três casos, trata-se do mesmo tipo de comportamento (SINGER, 2004, p. 11; 15).

Esse é um trecho do paradigmático *Libertação animal*, obra do filósofo australiano Peter Singer, que muitos consideram um dos principais nomes em favor da causa. O autor critica veementemente o comportamento especista que vem privilegiando a supremacia humana em relação aos outros animais. A definição reforça o entendimento da utilidade dos não humanos para atender às nossas necessidades mais básicas. Assim, desde os primórdios, o homem caçava e dominava os animais para a produção de vestimentas e de alimentos. Essa relação de dominação do homem sobre os animais é inclusive defendida na Bíblia, onde lemos, por exemplo que:

Deus abençoou Noé e seus filhos e disse-lhes: “Tenham muitos filhos e povoem novamente a terra. Todos os animais da terra terão medo de vocês: os animais selvagens, as aves do céu, os animais que rastejam pelo chão e os peixes do mar. Todos eles serão dominados por vocês. Tudo o que vive e se move lhes servirá de alimento, além dos vegetais” (GÊNESIS, 9:1-3).

Na contramão dessa visão judaico-cristã que reforça a submissão dos animais perante o homem, há filósofos contemporâneos, a exemplo de Singer, que assumem uma postura ética em relação aos animais e enveredam pela sua defesa. O francês Luc Ferry (2009) em *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, também se posiciona de modo semelhante. A primeira metade de sua obra ele dedica à discussão do animal, tomando como referência as concepções de Singer, sobretudo no tocante ao princípio da igualdade, que postula que todos têm direito à mesma condição moral, independentemente de família, raça, nação ou espécie. Em outras palavras, se um ser (um animal) sofre, não pode haver justificativa moral para nos recusarmos a levar em consideração esse sofrimento.

É uma visão que se pode relacionar ao romance *Oryx e Crake*, de Atwood, no qual uma reflexão sobre o sofrimento dos animais

emerge em várias personagens que passamos a a pontar, como por exemplo a do protagonista Jimmy quando garoto:

Na fogueira, Jimmy estava nervoso com os animais, porque eles estavam sendo queimados e com certeza isso iria machucá-los. Não, seu pai disse. Os animais estavam mortos. Eles eram como bifes e salsichas, só que ainda estavam com pele.

E com as cabeças, Jimmy pensou. Bifes não têm cabeças. As cabeças faziam diferença: ele achou que os animais estavam olhando para ele reprovadamente com seus olhos em fogo. De algum modo, tudo aquilo — a fogueira, o cheiro de churrasco, mas principalmente os animais em chamas, sofrendo — era culpa dele, porque ele não tinha feito nada para salvá-los (ATWOOD, 2004, p. 27).

A atitude de Jimmy e o seu sentimento de culpa diante da cena denotam uma postura ética e um sentimento de compaixão para com os animais, evidenciando sensibilidade perante o sofrimento do outro que não precisa ser humano. A citação também evoca o aspecto da senciência, que também é inerente aos animais e se tornou um argumento poderoso no que concerne à luta pela causa animal. Esses seres, em suma, não são máquinas, tal como prega a filosofia cartesiana. Eles pensam e sofrem. Logo, possuem direitos ou, no mínimo, ensejam o reconhecimento de deveres de humanidade para com eles, como coloca Ferry. Além disso, a empatia para com os animais por parte de Jimmy, diante da fogueira em que são incinerados após utilizados em experimentos, remete-nos a um ponto também notadamente explorado na trilogia *MaddAddam* como um todo, a saber: as questões do vegetarianismo e do veganismo.

Na narrativa, há várias referências a tipos de carne à base de vegetais, como, por exemplo, o hambúrguer de soja, bem como

outros tipos de carne totalmente artificiais que são opções de consumo apresentadas no romance. Quanto a isso, vale notar que um ponto de observação interessante na citação acima tem a ver com as divergências de opinião no tocante à relação do humano com o animal. Para o pai de Jimmy, os animais na fogueira são como “bifes e salsichas”. Pensar o animal a partir de sua utilidade, sobretudo como fonte de alimento, é um tipo de distanciamento ao qual o pai do protagonista recorre para justificar a ação. Por outro lado, Jimmy, na condição de criança, rebate a opinião do pai, ao responder que “bifes não têm cabeça”. Sem cabeças são os *Chickie Nobs*, um tipo de frango criado nos laboratórios, apenas com as partes comestíveis e que também causam aversão ao protagonista.

Outro tipo de repulsa causada em alguns personagens na maneira como os animais são mobilizados em *Oryx e Crake* se observa em Amanda, que trabalha por um tempo num projeto chamado Esculturas Vulturinas. Como relata a narrativa:

A ideia era levar um caminhão cheio de pedaços de grandes animais mortos para terrenos baldios ou estacionamentos de fábricas abandonadas e arrumá-los na forma de palavras, esperar até os abutres descerem e começar a devorá-los e aí fotografar toda cena de helicóptero. Ela atraía um bocado de publicidade a princípio, bem como um monte de cartas ofensivas e ameaças de morte da parte de ambientalistas, e de fanáticos isolados (ATWOOD, 2004, p. 227).

Qual seria a função, portanto, desse tipo de arte na comunicação da causa animal? É possível que a imagem de corpos de animais mortos sendo devorados por outros (abutres, neste caso), nos ajude a entender o objetivo por trás da bioarte de Amanda. Na verdade, da forma como “as palavras vulturinas” - termo empregado pela própria artista - são mobilizadas, sua proposta nos parece estar mais próxima de um tipo de arte grotesca a que denominamos

“tanatoarte”. Entendemos que esses corpos tecem conexões diretas com outras questões relativas aos animais no escopo da narrativa, quais sejam: ao tema da extinção evocado pelo próprio título do romance, e à forma cruel como os animais são manipulados pela ação humana em vários contextos.

Acerca deste último ponto, retomamos a importância simbólica da cor vermelha para comunicar questões que se inserem no tropo dos animais, na abordagem ecocrítica. Destacamos, a esse respeito, um ponto pertinentemente notado por Menely e Ronda (2013, p. 25, tradução nossa): “A ecologia vermelha [...] vale-se da conspicuidade semiótica e simbólica dessa cor para chamar a atenção para lugares que de outro modo estariam invisíveis, como o abatedouro e o mercado, onde organismos e matéria ecológica são transformados em mercadorias”.<sup>6</sup> Arriscaríamos dizer, quanto a isso, que grande parte dos consumidores de proteína animal nem sequer se dá conta do longo processo que vai desde a sua criação nas fazendas, muitas vezes em granjas industriais, até o produto final nas prateleiras dos supermercados. Nesse percurso, o sangue passa quase que despercebido ao olho humano.

Já na arte proposta por Amanda, o agenciamento dos cadáveres de animais é um fato irrefutável. Isso fica claro através das palavras que ela consegue criar com as carcaças, à medida que estas são devoradas pelos abutres e fotografadas. Um exemplo emblemático desse resultado grotesco ainda que argumentativo é a palavra “PAIN” [DOR], que alude enfaticamente ao sofrimento do animal nos momentos em que são abatidos. Partindo da premissa de que a arte faz a política, à luz da perspectiva do filósofo francês Jacques Rancière (1995), acrescentamos que a “tanatoarte”, então, é uma forma ambivalente de protesto no que diz respeito à questão do animal enquanto vítima do ser humano.

Vale salientar que embora Atwood traga à baila tais questões, não percebemos de sua parte a defesa de uma dieta totalmente vegetariana ou vegana. Até porque, considerando o tema da sobrevivência que permeia a trilogia, se a pessoa não se alimentar do que estiver disponível numa situação crítica, o que inclui a proteína

animal, a morte é inevitável. A autora não oferece, pois, uma solução para essa questão, limitando-se a evidenciar as polêmicas e os conflitos éticos em torno do consumo de animais como alimento.

Por ora convém ressaltar apenas o que Peter Singer (2004) propõe em relação ao consumo de carne: segundo o filósofo, mudar para uma dieta totalmente vegana, por exemplo, é algo que impõe não só determinação, mas também certo conhecimento. Sua proposta não é tomar uma decisão entre a política do agronegócio ou a postura vegetariana extrema, mas sim refletir sobre o quão injustificável é a crueldade das granjas industriais. Ferry (2009) também questiona a utilidade das granjas industriais, porque o sofrimento ao qual os animais são submetidos ali tem base na premissa do antropocentrismo arrogante. A seu ver, é preciso repensar a tradição do humanismo moderno, que coloca apenas a humanidade como personalidade jurídica, pois “é justamente o humanismo sob todas as suas formas que precisa ser desconstruído e ultrapassado para que se instaure a possibilidade de adotar a preocupação ecológica” (FERRY, 2009, p. 62).

Nesse sentido, para se ter uma postura ecológica é necessário repensar a fronteira que separa o humano do animal. E esta fronteira, em decorrência da reflexão crítica de filosofias imbuídas de uma visão abolicionista, já se encontra em processo de desestabilização. Isso se deve ao fato de os argumentos que subsidiavam a valorização do ser humano em detrimento do animal não-humano, os que levavam em conta a razão e a linguagem por exemplo, não serem mais pertinentes, uma vez que, no âmbito de uma visão de mundo realmente democrática, todos as espécies, sem exceção, têm — ou pelo menos deveriam ter — seus direitos resguardados.

O movimento de libertação dos animais no mundo contemporâneo a cada dia ganha mais força, com o engajamento de um número crescente de pessoas que vêm abraçando a causa em todo o planeta. Leis vêm sendo criadas e aplicadas como, por exemplo, medida de controle de caça às espécies ameaçadas. Ativistas têm se ocupado do resgate de animais abandonados, como cães e gatos, por exemplo. Diante destes e de tantos outros exemplos,

percebemos que a causa animal vem cada vez mais ganhando notoriedade, impulsionada sobretudo pela mídia.

Por outro lado, a nossa relação para com os animais ainda é bem complexa, diante da divergência de opiniões, como já salientamos, no que se refere ao tratamento a eles dispensado. Nessa esteira de reflexão, vale destacar a menção de Braidotti sobre a classificação de que faz Deleuze dos animais em três grupos: aqueles com quem assistimos TV, aqueles que comemos e aqueles de quem temos medo. Por esse prisma, a relação entre animal humano e não-humano permanece complexa e desigual, com o humano ainda no papel de dominador. Nesse cenário, o pós-antropocentrismo seria, portanto, uma saída, segundo Braidotti, a fim de descentrar a concepção universal do humano. O pós-humano se apresenta, dessa maneira, como saída possível para problematizar e refletir sobre o assunto.

Com base nos posicionamentos de Ferry, Singer, Braidotti, entre outros filósofos da contemporaneidade que adotam uma postura ética e empática em relação aos animais, ressaltamos que essa é uma discussão que se faz pertinente no presente estudo. A literatura, em especial a trilogia *Maddaddam* (2013)<sup>1</sup> de Margaret Atwood, a exemplo dessas reflexões ético-filosóficas, não se presta a dar respostas prontas e acabadas. O que faz é, sim, propiciar um debate que nos parece cada vez mais relevante, realizado aqui à luz da ecocrítica, mesmo reconhecendo que esta também está longe de ser uma área de estudo pronta e acabada.

O fato, entretanto, é que o debate ecocrítico com um olhar especial sobre os animais mostra-se sem dúvida obrigatório, tendo em conta sua abrangência no escopo de *Oryx e Crake*. O protagonista Jimmy, por exemplo, é oriundo de uma família de cientistas que trabalham e vivem num grande complexo tecnológico, onde, em nome da ciência e do progresso, animais são rotineiramente

---

1 Esta trilogia, que recebe o nome do último livro, é composta de *Oryx & Crake* (2003); *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013).

subjugados, confinados, torturados, classificados, estudados e submetidos aos mais diversos experimentos. Para ilustrar esse ponto, destacamos a seguinte passagem, em que é informado o principal projeto do universo ficcional que envolve animais:

O pai de Jimmy trabalhava para as Fazendas OrganInc. Ele era um genógrafo, um dos melhores do ramo. Ele tinha feito alguns dos principais estudos para o mapeamento do proteonoma ainda durante a pós-graduação, e depois ajudara a projetar o Camundongo Matusalém como parte da Operação Imortalidade. Depois disso, nas Fazendas OrganInc, ele foi um dos principais arquitetos do projeto porcão juntamente com uma equipe de especialistas em transplante e com microbiologistas que estavam unindo esforços para combater infecções. Porcão era apenas um apelido: o nome oficial era *sus multiorganifer*. Mas o porcão era como todo mundo chamava. Às vezes diziam Fazendas Organ- Oink, mas raramente. Aliás, aquilo não era mesmo uma fazenda, não se parecia com as fazendas dos retratos.

O objetivo do projeto porcão era cultivar uma variedade de tecidos de órgãos humanos, inteiramente seguros, em um incrível porco transgênico hospedeiro — órgãos poderiam ser facilmente transplantados, sem rejeição, mas que também fossem capazes de resistir a ataques de micróbios e vírus oportunistas, que cresciam de número a cada ano (ATWOOD, 2004, p. 31).

A citação é pertinente, pois ilustra muito bem o teor científico presente no romance e explica um dos experimentos com animais mais polêmicos da ficção atwoodiana. Descrições desse tipo são frequentes ao longo da narrativa. E, em alguns momentos, a sinalização de um conflito ético de algumas personagens é evidenciada,

principalmente do ponto de vista do protagonista. Por exemplo, Jimmy não quer comer um porcão, porque o considera criatura muito semelhante a ele mesmo, com cabeça e olhos.

Considerando esse ponto, nossa reflexão a respeito dos animais em *Oryx e Crake* continua com o foco numa perspectiva que parece ser resposta ao uso antiético dos animais no campo da engenharia genética, nas “fazendas” que compõem os Complexos científicos. Como resultado inesperado dos experimentos biotecnológicos, a narrativa nos apresenta o quanto os animais representam uma ameaça à sobrevivência das personagens humanas. Da condição de vítimas indefesas, eles acabam por se tornar, mais tarde, animais aterrorizantes que ameaçam a sobrevivência humana.

Tendo em mente que a ficção especulativa de Atwood bebe das fontes tanto da ficção distópica quanto da ficção científica, a narrativa indiscutivelmente traz elementos de ambos os gêneros. E uma leitura possível apoia-se na figura do ciborgue, aspecto recorrente dentro da ficção científica contemporânea. Sobre esse tema, vale citar a definição de Donna Haraway (2009, p. 36), segundo a qual “[u]m ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”. De fato, assim compreendido, o ciborgue já não está tão distante da nossa realidade atual, se considerarmos as mudanças já constatadas e destacadas por Tadeu (2009) no mundo à nossa volta: os implantes, transplantes, enxertos e próteses, os seres geneticamente modificados e as biotecnologias etc. Por outro lado, como sabemos, a ficção científica vai ainda mais além, ao apresentar-nos clones ou clonagens que embaralham as distinções entre reprodução natural e reprodução artificial. Apesar de reconhecer a pertinência da figura do ciborgue para o estudo em questão, demos preferência à ideia de pós-humano, pois tal noção se alinha com um dos objetivos que norteiam este texto. Para isso, recorreremos às considerações de Braidotti sobre a noção de pós-humano como devir animal. A citada estudiosa, que se apoia inclusive na abordagem de Haraway, sugere a ovelha Dolly como exemplo emblemático para a discussão do pós-humano. Em suas palavras: “Pelo fato de esse

bicho incorporar a complexidade, esse ente, que já não é um animal nem é ainda totalmente uma máquina, é o ícone da condição pós-humana” (BRAIDOTTI, 2013, p. 74 - tradução nossa).<sup>7</sup> A fluidez e a contradição da ovelha clonada são as mesmas características que informam a figura híbrida do *oncomouse*, a respeito do qual escreve Braidotti (2013, p. 75): “como primeiro animal patenteado no mundo, um organismo transgênico criado para fins de pesquisa, o *oncomouse* é pós-humano em qualquer sentido possível do termo”.<sup>8</sup>

Partindo dessa visão, todos os animais geneticamente modificados no âmbito de *Oryx* e *Crake* podem ser categorizados como pós-humanos, ou, utilizando um termo mais apropriado, devires da condição pós-humana. Sabemos da complexidade em torno da ideia de pós-humanismo, e o simples fato do uso de animais para experimentos, como a clonagem de Dolly, pode despertar reações divergentes, sobretudo entre pessoas oriundas de um contexto religioso fundamentalista, que viriam tais criaturas como aberrações. Nesse aspecto, a ideia de pós-humano a partir de Dolly, do *oncomouse* e similares coincide com os sinais apocalípticos que os fundamentalistas de base criacionista identificam nesse tipo de uso da ciência para manipulação da vida.

Contudo, qual a amplitude e o impacto desses mesmos discursos de aberração e terror diante da manipulação de animais transgênicos para fins de lucros ou em face do efetivo resultado desse tipo de pesquisa? Como nos lembra Haraway, organismos transgênicos como *oncomouse*, são ao mesmo tempo vítimas e bodes expiatórios sacrificados para descobrir, por exemplo, a cura do câncer de mama e, dessa forma, tornar possível salvar a vida de muitas mulheres. Será que se tal resultado fosse alcançado, fundamentalistas religiosos, veganos e/ou abolicionistas da causa animal condenariam a descoberta? A indagação mostra o quanto é polêmica e delicada a questão. Para se tomar partido, é necessário levar em conta todas as variáveis possíveis, sobretudo aquelas perpassadas pela ética e pela moral.

No tocante à literatura de Atwood, parece-nos que a forma como a autora mobiliza os animais tem a ver com uma reflexão

acurada de sua parte sobre consequências que poderiam fugir ao controle da ciência. Por isso os animais reproduzidos artificialmente nos laboratórios dos Complexos biotecnológicos não são dóceis e submissos, mas sim “bestas” incontrolláveis que prenunciam o apocalipse e a ele sobrevivem. Lembramos rapidamente que o apocalipse é um dos tropos ecocríticos que tocam a trilogia atwoodiana como um todo, e não o detalharemos aqui sob pena de fugir o escopo deste artigo.

Para o momento, em todo caso, cabe uma breve menção às “bestas” descritas no livro bíblico do *Apocalipse*, em razão da possibilidade de analogia com os animais geneticamente modificados na narrativa pós-apocalíptica da trilogia *MaddAddam*. Em *Oryx e Crake*, em particular, há uma série de seres oriundos de mutações, as quais podem ser entendidas como uma consequência desastrosa das avanços biotecnológicos a todo custo. Isso pode ser ilustrado, por exemplo, pelo seguinte trecho:

As guaxitacas começaram como um hobby das horas de folga de um dos pesquisadores mais importantes da OrganInc. Havia muita agitação naquela época: criar-um-animal era tão divertido, diziam os caras que faziam isso; você se sentia igual a Deus. Diversos experimentos foram destruídos porque eram muito perigosos — quem precisava de um sapo serpente com um rabo preênsil como o de um camaleão, que poderia entrar pela janela do banheiro e cegar você enquanto escovava os dentes? Houve também o cobrato, uma infeliz mistura de cobra e rato: eles tiveram que se livrar dele (ATWOOD, 2004, p.54- 55).

O que chama a atenção de imediato na citação é como o uso da ciência no romance é banalizado — e com consequências perigosas. Criar um animal, ou seja, uma vida, faz os cientistas nesse contexto se sentirem iguais a Deus. Além disso, é notável como a autora

brinca e especula o caráter ambivalente da ciência, que tem ao mesmo tempo o poder de gerar vidas e de destruí-las. Esse aspecto ambivalente da ciência sugere questionamentos possíveis no plano da ficção. Assim, se criar um animal pode ser tão banal a ponto de ser considerado como um *hobby*, por que então esses cientistas não se ocupam com projetos de “desextinção”? O campeão de bilheteria, *Jurassic Park* (1993), de Steven Spielberg já tratou dessa questão, de certo modo, ressaltando os perigos de experimentos dessa natureza. Mesmo assim, cabe a reflexão a partir das considerações de Heise:

Desextinção é um termo genérico para vários projetos de recriar espécies extintas, tais como, o mamute, o auroque e o pombo passageiro com a ajuda de material genético encontrado em fósseis e espécimes de museus. Dado o estado atual da biotecnologia, a esperança é de que lacunas nesses genomas possam ser preenchidas com genes de espécies hoje existentes que estejam intimamente relacionadas àquelas já extintas, ou de que genes-chave de espécies extintas possam ser inseridas em espécies existentes que tenham com aquelas uma relação próxima (HEISE, 2016, p. 209, tradução nossa).<sup>9</sup>

Trazer essa informação para esse contexto é relevante por causa do tema da extinção tão evidente em *Oryx e Crake*. E o patamar que a biotecnologia atinge no romance nos permite especular se não seria mais coerente recriar animais que um dia existiram, na tentativa de restaurar a biodiversidade perdida. Talvez Atwood queira ressaltar, de forma persuasiva, a dimensão da urgência, na qual a narrativa de destruição e a ideia do fim, mobilizadas pelo tropo do apocalipse, se colocam como mais eficazes. Isto é, teria mais impacto, dentro do contexto de uma narrativa de características pós- apocalípticas, a criação de animais híbridos, bem como

experimentos que fogem ao controle e dos quais os cientistas não conseguem se livrar. Um exemplo disso é o projeto Porcão, cujo objetivo específico era cultivar uma variedade de tecidos de órgãos humanos. Na narrativa, o experimento dá origem a um tipo de biotecnologia assustadora: uma máquina capaz de farejar, atacar e matar humanos.

A filosofia contemporânea esforçou-se de modo hercúleo na tentativa de desconstruir a concepção cartesiana de definir o animal como máquina. Curiosamente, porém, o mundo ficcional de Atwood nos mostra que os experimentos de engenharia genética podem de fato reconfigurar os animais enquanto seres maquínicos. E, por desafiarem as fronteiras impostas da relação animal/humano, defendemos aqui a interpretação dos porcos como devires da condição pós-humana. Nosso argumento pode ser exemplificado a partir do seguinte excerto, no qual é narrado como esses novos animais-máquinas podem ser equiparados aos humanos:

O Homem das Neves fica imóvel até eles desaparecerem, depois avança com cautela, olhando frequentemente para trás. Há muitas pegadas de porcos por ali. Esses bichos são suficientemente espertos para simular uma retirada e depois ficar à espreita na próxima esquina. Eles o derrubariam, pisariam nele, depois rasgariam sua barriga e comeriam primeiro os seus órgãos. Ele sabe do que eles gostam. O porcão é um animal inteligente e onívoro. Alguns deles podem até ter tecido neocórtex humano crescendo em suas cabeças engenhosas e malvadas. Sim: lá estão eles, ali diante. Atrás de um arbusto, todos os cinco, não todos os sete. Eles estão olhando na direção dele. Seria um erro dar as costas, ou correr (ATWOOD, 2004, p. 218-19).

A citação mostra uma inversão de papéis entre aquilo que estava pré-estabelecido para ser caça e caçador. Agora, temos um

homem sendo ameaçado pelos animais que não podem ser mais limitados à fronteira da irracionalidade. Os porcos são dotados de neórcortex humano, o que explicaria a sua tendência a ter um cérebro “engenhoso e malvado” como certos humanos. Cai por terra, desse modo, a cisão entre animalidade e humanidade, tão difundida ao longo da história. E essa antropomorfização dos porcos gigantes remete a um dos aspectos que podem parecer aterrorizantes em termos da condição pós-humana.

Vale destacar, no entanto, que tal condição é mobilizada a partir do devir animal. Por essa razão, considerando essa premissa, salientamos que as conotações nesse sentido podem ser tanto positivas quanto negativas. E a contradição envolta na própria noção de pós-humano, ao nosso ver, também se acomoda claramente no contexto da obra de Margaret Atwood, na qual as personagens humanas e não humanas fogem de qualquer categorização pré-estabelecida, dada a condição híbrida destes últimos.

Outro exemplo de mutação perigosa em *Oryx e Crake* são os lobocães, que “não são cachorros, apenas parecem cachorros. Eles são [...] criados para enganar. Se você estender a mão para fazer festa, eles arrancam a sua mão. Eles têm um grande componente de pit-bull” (ATWOOD, 2004, p. 191). Diante disso, pelo caráter mutante de tais animais híbridos, é possível a analogia com as bestas descritas no livro do *Apocalipse*, capítulo 13. Claro que a descrição do texto bíblico é muito simbólica e parte de uma visão atribuída ao apóstolo João, seu suposto autor. Porém, a comparação é inevitável. Marques da Cruz (2003, p. 86, grifos do autor), para citar um nome, assim comenta a descrição bíblica da “besta”, como representação simbólica do Mal:

*E vi subir do MAR uma besta que tinha sete cabeças e dez cornos, e sobre seus cornos dez diademas, e sobre as suas cabeças um nome de blasfêmia. E a besta que vi era semelhante ao leopardo, e os seus pés como de urso, e a sua boca como de leão (o leopardo é astucioso*

e cruel; o *urso* tem pés enormes e fortes para pisar; o *leão* ruga altivamente); e o *dragão* (=Satanás, segundo exegese católica), deu-lhe o seu poder, e o seu trono, e grande poderio.

Referências como “besta” a animais selvagens são recorrentes, embora contraditórias, se considerarmos a afirmação do *Gênesis* de que todos os animais deverão temer o humano. É interessante, em todo caso, observar como Atwood se vale dessa retórica apocalíptica para construir um cenário de terror na sua ficção. Quanto a isso, vale notar ainda que o hibridismo da “besta” do *Apocalypse* se assemelha à constituição dos animais híbridos na obra da autora. Tanto na Bíblia quanto na trilogia *MaddAddam*, os animais surgem como seres fronteiros. Nesse sentido, o cruzamento das fronteiras entre os mundos humano e não humano, e mesmo dentro do mundo não humano em que Atwood sugere uma mistura entre espécies distintas de animais, leva-nos a resgatar os devires e as metamorfoses que vêm enformando a prosa de ficção ao longo da historiografia literária.

Os seres híbridos sempre povoaram a literatura fantástica, a exemplo das figuras dos vampiros, lobisomens dentre outros. Em *Oryx e Crake*, os animais transgridem tais fronteiras, o que nos permite visualizá-los talvez como ciborgues, pela perspectiva de Donna Haraway, na qual animalidade e humanidade adquirem novos significados nessa espécie de enlace matrimonial. Esses novos significados certamente acomodam a discussão sobre o pós-humano a que nos propomos neste trabalho.

Questionar as dicotomias legitimadas sob a ótica do pensamento ocidental, quebrar as diferenças hierarquizantes, desestabilizar os limites impostos pela soberania antropocêntrica faz parte dos estudos dos animais, assim como dos estudos pós-humanistas. Considerando que nossa abordagem também articula essas duas correntes, não nos resta senão concordar com Ferry (2009), que enfatiza que o antropocentrismo é um desastre. É preciso problematizar e desconstruir aquilo que muitos ainda acreditam existir:

uma superioridade do humano sobre o não humano. A ecocrítica, como abordagem que tem o animal como um de seus tropos mais emblemáticos, visa a refutar essa “verdade” e complicar tais fronteiras.

Nessa linha de pensamento, considerando as complexas negociações entre natureza e cultura (naturezacultura) ou “culturalidade” (nossa sugestão para tal junção) entre o humano e o não humano (pós-humano), compreende-se “a definição mais ampla do objeto da ecocrítica [que] é a de estudo da relação entre humano e não humano, ao longo de toda história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’” (GARRARD, 2006, p. 16). Retomamos essa definição de Garrard por se alinhar com uma das molas propulsoras dentro do fazer literário atwoodiano como um todo. Além disso, ela nos serve de embasamento para este breve artigo, em que nos debruçamos sobre os animais não humanos, com o fito de repensar nossa postura enquanto animais humanos. Fazer esse adendo teórico-reflexivo faz toda a diferença na luta pela sobrevivência no cenário pós- apocalíptico que Margaret Atwood nos apresenta.

## REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **Oryx e Crake**. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ATWOOD, Margaret. **Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature**. Toronto: M&S, 2004.

ATWOOD, Margaret. **Buscas curiosas**. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

ATWOOD, Margaret. **In other worlds: SF and the human imagination**. New York: Anchor Books, 2011.

ATWOOD, Margaret. *Life before man*. New York: Ballantine Books, 1990.

BRAIDOTTI, Rosi. **The posthuman**. Cambridge: Polity, 2013.

BUELL, Lawrence; HEISE, Ursula K.; THORNER, Karen. Literature and environment. In: **The annual review of environment and resources**, [s.l.], v. 36, p. 417-440, 2011.

CRUZ, Marques da. **Profecias de Nostradamus**. São Paulo: Editora Pensamento, 1981.

FERRY, Luc. **A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem**. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução Vera Ribeiro. Brasília: Ed. UnB, 2006.

GRIMBEEK, Marinette. **Margaret Atwood's environmentalism: apocalypse and satire in the MaddAddam Trilogy**. 2017. 286 f. Tese (PhD em Literatura Inglesa) — Faculty of Arts and Social Sciences, Karlstad University, Karlstad, 2017.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-118.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham/London: Duke University Press, 2016.

HEISE, Ursula. **Imagining extinction: the cultural meanings of endangered species**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

McKIBBEN, Bill. **The end of nature**. New York: Random House, 2006.

MENELY, Tobias; RONDA, Margaret. Red. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Org.) **Prismatic ecology: ecotheory beyond Green**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 22-41.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramalhe et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da Silva. **Apocalipse, sobrevivência e pós-humano: uma narrativa ecocrítica da trilogia MaddAddam, de Margaret Atwood**. 2019. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

SINGER, Peter. **Libertação animal**. Tradução Marly Winckler. Porto Alegre: Lugano, 2004.

# **A ESCRITA DE MARTHA MEDEIROS ENTRE A CRÔNICA (LITERÁRIA) E O MANIFESTO (FEMINISTA) – APONTAMENTOS SOBRE SER MULHER HOJE**

Kyssia Rafaela Almeida Pinto da Silva  
Antonio de Pádua Dias da Silva

## **INTRODUÇÃO**

Uma tradição cultural e acadêmica em contexto de Brasil aponta, por onde quisermos iniciar uma investigação, que os estudos sobre a relação mulher e literatura tem sido construída, ao longo dos últimos cinquenta anos, na base das discussões que as envolvem na função de escritora (modo de rasurar e sair do lugar-comum preestabelecido para elas em temporalidades passadas) ou das idiossincrasias identitárias, subjetivas ou dos modos de se subjetivar como mulher, como atestam Mendonça (1999) e Duarte (2003). Desde a antiguidade clássica que terrenos e (não)lugares tinham sido preparados para elas, funções adjutoras (dos homens) lhes foram reservadas, sendo educadas em pedagogias restritas do corpo (LOURO, 2000). Tudo isso já faz parte de um repertório dinâmico, vivo e atual que alimenta fóruns discursivos sobre mulheres.

Estudos críticos dessa natureza confirmam que historicamente as mulheres foram confinadas em papéis sociais menores, subjetivos, dependentes dos homens e exercidos nos domínios dos muros das casas, sob a tutela dos pais ou maridos. Sair dos limites da casa era uma ação impensada para aquelas que não se submetiam a esse tipo de imputação cultural. Daí outros tipos de investigação se centrarem nos modos como mulheres desenvolveram estratégias de se colocarem no mundo como escritoras criativas, como cabeças pensantes (WOOLF, 2000). A escrita literária, muitas vezes restrita ao mundo da poesia “confessional”, da crônica “banal”, por exemplo, foram alternativas dadas a poucas mulheres de alto poder aquisitivo para escreverem: uma concessão limitada, rastreada, vigiada de perto.

Martha Medeiros, autora gaúcha, encontra um modo operacional de discutir os dois tópicos colocados pelas investigações de base feministas. Como escritora, imerge através de uma linguagem cotidiana e coloquial, falando de assuntos do dia a dia relacionados a um universo íntimo de mulheres através de crônicas (o mundo protagonizado pela cronista é o de mulheres brancas, classe média, estudadas, heterossexuais, desejosas de serem esposas e mães). Como mulher, opta pela escrita criativa, em seus livros chamados de crônicas, para defender pontos de vista sobre o universo de mulheres do qual faz parte, rasurando a ideia de crônica literária, porque muitas vezes fala como uma manifestante feminista, outras vezes como conselheira que instrui outras mulheres, tornando sua escritura uma espécie de “manual de conduta” contemporâneo, distanciando-se, por assim dizer, do ficcional e/ou literário.

De uma forma ou de outra, a escrita se faz bastante peculiar, porque aproxima a escritora dos seus leitores potenciais, dando a eles outros modos de ler as questões de gênero relacionadas ao universo das mulheres. Trata-se de performances e práticas culturais de personagens já questionadas por vários estudos, mas atualizados, a partir da visão da voz protagonista das crônicas, porque esta revela um mundo visto por dentro, singular, próximo de uma discursividade humana, às vezes menos politizada (apesar do teor

manifestante ou manual de conduta) e mais centrada em questões de vida, como compreende Mendonça (1999, p. 69), ao admitir que em escrituras dessa natureza as mulheres são vistas como “sujeitos históricos que participam em amplos e diferentes contextos discursivos”.

Nesse sentido, o objetivo do artigo é analisar as crônicas “As boazinhas que me perdoem” e “O mulherão”, contidas no volume *Liberdade crônica* (2015), revelando o modo como a autora utiliza a linguagem nas crônicas para discutir o que é e/ou como ser mulher hoje. Assim, as crônicas defendem um modo crítico dessas mulheres se perceberem e se fazerem senhoras de si, alterando também, de certa forma, o gênero crônica, quando esta tangencia, linguisticamente falando, o manifesto (feminista), deixando resvalar uma linguagem mais imperativa (do ponto de vista do uso da língua) e menos criativa (do ponto de vista estético) ou menos inventiva (ficcional). Discutimos, inicialmente, o que seria um manifesto para, depois, centramos nossa análise nas duas crônicas citadas.

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE O MANIFESTO: PARA ENTENDER A VOZ PROTAGONISTA DAS CRÔNICAS**

Este tópico não pretende exaurir uma discussão em torno do gênero manifesto, dada a extensão do texto, mas nos propomos a discuti-lo de modo apropriado para o momento. O manifesto surge na argumentação das crônicas como um modo político de sustentar ideias sobre personagens mulheres que foram construídas pela autora das crônicas escolhidas para análise. Assim, tecemos, neste momento, uma reflexão sobre o conceito e a linguagem do gênero para chegarmos a uma possível pauta política e feminista empreendida na escritura da cronista.

Quando Preciado (2014) lançou o seu manifesto contrassexual, lá no início dos anos 2000, o livro não causou polêmica, não teve repercussão como acontece durante o ato da leitura do mesmo. Dizemos isso porque o texto do filósofo (que antes era conhecido

no feminino [Beatriz Preciado], depois adotou um prenome masculino [Paul Beatriz Preciado]) pode ser visto, em sua forma e linguagem, como um típico texto manifesto. O fato de pensar além do seu tempo, de lançar ideias um tanto futurista já direciona o leitor para esse campo interpretativo. Todas as reflexões no entorno dos papéis de gênero e da consciência da sexualidade são tomadas como derrocadas do pensamento anterior e presente do sujeito que enuncia, ao mesmo tempo é um chamado à reeducação de sujeitos para um novo horizonte pensado a partir do uso do corpo para o exercício do sexo/da sexualidade. Leia-se o trecho abaixo:

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro. A diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível. O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais. Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução. Essa exploração é estrutural, e os benefícios sexuais que os homens e as mulheres heterossexuais extraem dela, obrigam a reduzir a superfície erótica aos órgãos sexuais reprodutivos e privilegiar o pênis como único centro mecânico de produção do impulso sexual. (PRECIADO, 2014, p. 25-26)

Vejamos que os enunciados “os papéis e as práticas sexuais *são...*”, “a diferença sexual é uma...”, “o processo de criação e diferença sexual é uma...”, “os homens e as mulheres *são...*”, “essa exploração

é estrutural...”, do trecho dado, constituem afirmações que não são modalizadas. Trata-se de ideias postas de modo imperativo para negar uma visão vigente e garantir, a partir dessa afirmação politizada, um convencimento em torno da percepção defendida que contesta a que está em vigor. O manifesto, assim, satura a linguagem, de um ponto de vista político, para convencer o outro (leitor) a mudar de opinião e, no mínimo, repensar a sua prática sexual, afetiva e de gênero, como pretende o manifesto do filósofo.

Trazemos essa discussão assim, um tanto teórica, porque necessitamos dessa correlação para analisar as crônicas conforme o objetivo traçado. O manifesto, então, se estrutura dentro dessas camadas de sentido: vanguarda (porque aponta para um futuro imediato, deslocando as bases do presente que é passado), linguagem afirmativa e não modalizada (para garantir a adesão pelo “absoluto” da ideia) e chamamento político (direciona-se ou endereça-se a um tu/você como se estivesse “cara a cara” com o interlocutor).

A noção futurística atrelada ao manifesto, principalmente ao feminista, também foi pensada por Haraway (1994), bem antes das ideias de Preciado (2014). De acordo com a feminista “tecnológica”, “o ciborgue é uma criatura do mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica [...] com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas” (HARAWAY, 2014, p. 38-39). Observe-se que o chamado do manifesto é para um devir (mundo pós-gênero), todavia esse futuro é o agora (à época da publicação do manifesto) e esse agora (futuro) derroca o passado (presente em vigor). Como se vê, o jogo linguístico quanto ao aspecto ou ao tempo verbal é uma maneira de garantir a visão política das ideias lançadas como subversão de uma ordem vigente.

Para Fontgaland & Cortez (2015, verbete “manifesto ciborgue”), “o manifesto ciborgue integra um conjunto de posicionamentos públicos do feminismo socialista estadunidense acerca dos rumos dos movimentos sociais de esquerda desse país na década de 1980”. O manifesto, ao se tornar público, repercute, a seu modo (de propagação), no meio leitor e, assim, as pessoas encontram nas

ideias manifestadas pontos de (in)flexão para poderem negociar seu modo de ser com os modelos apresentados nesse tipo de texto. Dessa forma, pode-se pensar na alteração ou mudança de ideias referentes a determinados aspectos questionados. No caso em pauta, trata-se de questões sobre os gêneros masculino e feminino em agendas ou práticas políticas e culturais como ocorrem ainda no Brasil, quando procuraram tornar as mulheres socialmente menores do que os homens, ao negar a igualdade de gênero no trabalho, na relação a dois, na educação dos filhos, na promoção de empregos, no aumento de salário, na construção da jornada de trabalho dentro e fora de casa, dentre outros aspectos.

Daí textos dessa natureza, assim como interpretamos as crônicas de Martha Medeiros, assumirem uma postura afirmativa de persuasão, como literalmente já se posicionou Adichie (2017) e, agora, Arruzza & Bhattacharya (2019, p. 14), quando expressam que “este Manifesto é um guia”. Um guia é um gênero do discurso no qual se subentende a discussão, o ensinamento de uma proposta inovadora, mais eficiente e capaz de solucionar determinada questão posta em xeque. Tem-se uma visão didaticamente voltada para dizer ao seu remetente o “como fazer” ou o “como pensar” a partir das elucubrações dispostas no texto que se quer como manifesto. No campo da educação, um guia orienta docentes e/ou equipe gestora a pensarem a educação escolar sob outra perspectiva, que pode ou não adquirir uma visão somativa (algo a mais junto ao que já se tem) ou inovadora (substituição do modelo anterior). Em relação às ideias no campo das artes, da filosofia, por exemplo, um guia sugere outro modo de pensar, tornando tensa a relação entre o presente que o manifesto quer como passado e o presente (do manifesto) que se quer como futuro (derrocada do presente-passado).

Nessa perspectiva política e radical de enfrentamento do pensamento machista e androcêntrico, por muitas mulheres, Castro (2017, p. 37-38) analisa a *ELLE* Brasil, edição de 2015, para discutir bases do feminismo contemporâneo presentes nesta Revista. Em seus estudos e reflexões, expressa que a:

Revista *ELLE* Brasil lançou uma série com quatro capas diferentes para a edição de dezembro de 2015, cada uma dessas contém um modelo seguida de frases adotadas pelo movimento feminista contemporâneo como “meu corpo, minhas regras”, “vestida ou pelada, quero ser respeitada”, “meu decote não dá direitos” e “minha roupa não é convite”. As capas chamavam a atenção para uma matéria sobre um “manifesto feminista” presente no interior da revista, criado por algumas mulheres reconhecidas no âmbito do ciberfeminismo.

Veja-se como a ideia de manifesto está presente nessas duas primeiras décadas do século 21: vemos a linguagem imperativa desse gênero como uma alternativa do sujeito que fala para se posicionar, lançar suas ideias com alto teor político e alcançar adeptos para as ações e argumentos exibidos. A revista em pauta, por exemplo, buscou esse caminho, na edição de dezembro de 2015, como modo de se posicionar politicamente a favor da agenda feminista mundial, em contexto de Brasil. O lançamento de um manifesto nessas condições, por um veículo de disseminação cultural respeitado, garante legitimidade e credibilidade às ideias ancoradas no ativismo ciberfeminista. Este, segundo Ferreira (2015), trata-se de um ativismo produzido na internet com a intenção de desenvolver estratégias feministas de discussão política sobre mulheres e direito civil, resvalando para as práticas culturais e lugares sociais dos gêneros.

As expressões de ordem apontadas por Castro (2017), presentes nas capas da revista em comento, abrem mais fogo à discussão que envolve as mulheres no Brasil e às práticas culturais machistas pelas quais têm que passar, quando educadas para controlar seus corpos em função dos abusos a serem cometidos por homens e, ao mesmo tempo, para salvaguardar seus corpos para o usufruto desses sujeitos. Veja-se que não se trata de uma política educacional que coopta mulheres para o pensamento de gênero fundado em

bases iguais e de respeito, mas para uma ditadura que impõe a elas o cuidado do corpo para servir de contentamento ou de vontade bruta dos homens, como se a felicidade pessoal, o bem estar consigo mesma não interessasse às mulheres nesse cuidar de si.

Assim, a linguagem do manifesto presente na revista *ELLE*, como argumenta Castro (2017), se impõe como uma ordem que garante às mulheres o direito de ser e de estar da forma como queiram, sem as interferências masculinas, sem o medo de serem violentadas, abusadas, interdidas em espaços públicos em razão do desejo ou da vontade masculina. Tangenciando essa ideia, encontramos em Pinto (2018) um projeto de conclusão de curso no qual a autora dispõe enunciados de cunho feminista, favoráveis às políticas do corpo das mulheres e em desfavor do mando e da vontade da lógica masculinista e androcêntrica que tacitamente reivindica o corpo das mulheres para si. Nesse trabalho a autora põe em diálogo expressões de ordem do manifesto com imagens ilustrativas de mulheres. Listamos abaixo os dizeres de ordem que atestam a linguagem do manifesto: linguagem imperativa, política, de chamamento, de vanguarda porque tenta derrubar ou minar práticas culturais machistas vigentes em favor da discursividade feminista que se coloca como nova:

Cantada é assédio. (p. 44)

Mulher não é pedaço de carne. (p. 44)

Mulher senta do jeito que ela quer. (p. 49)

Toda e qualquer bebida é bebida de mulher. (p. 152)

Mulher bebe o que quiser. (p. 152)

Mulher também sabe jogar, entende e gosta de futebol. (p. 156)

Mulher namora quem quiser. (p. 164)

Mulher tem o corpo que quiser. (p. 169)

Existir é resistir. (p. 174)

Nessa versão feminista, a educação para as moças, a partir dos códigos de conduta escritos ou mantidos tacitamente na educação diária das meninas em relação aos meninos (a de que muitos homens agem como bárbaros e usurpadores da inocência e beleza de muitas delas), como tem estudado Morais (2007), é desconstruída, problematizada em favor de uma política de gênero que assegure lugares sociais de igualdade para os gêneros, sem supervalorização de um (masculino) e menorização de outro (feminino). Nessa perspectiva, as mulheres reivindicam o empoderamento de si e para si em diálogo com o outro, na construção de uma equalização de gênero.

Atentemos para o fato de que a linguagem dessas expressões está marcada por aspectos repetitivos e reiteradores desse desejo feminino de incorporar às práticas culturais e sociais do dia a dia uma igualdade de tratamento, uma visão equilibrada e mais harmônica entre os gêneros masculino e feminino. O termo “mulher” está presente em quase todos os enunciados afirmativos desse ativismo político. Isso porque o centro de debate é focar no direito e desejo das mulheres sem a coerção masculinista. Os verbos “ser” e “querer” são dominantes nos enunciados. O primeiro, por exemplo, eleva a discussão ao momento presente, que se quer como futuro. Não é modalizado. É posto como no modo imperativo, politicamente afirmativo, segundo a fórmula “X é...algo”; o segundo, por sua vez, garante o lugar de mulheres naquilo que elas tomam como produtivo para si. Trata-se do que elas querem, como elas querem.

Essa linguagem ativista e manifestante vai se presentificar, de modo singular, nas crônicas de Martha Medeiros tomadas aqui para análise. Como já aventamos, não se trata especificamente de textos manifestos, mas de uma leitura que fazemos das crônicas como manifestos, por aproximação a esse gênero discutido aqui. Entendemos que mesmo a cronista não se colocando como escritora feminista e ativista, intencionalmente marcada na linguagem, na apresentação ou indicação de propósitos dessa natureza, a linguagem de que faz uso resvala para essa questão. Nossa intenção é levar o leitor a compactuar conosco dessa ideia, garantindo

a problematização necessária para a arguição no momento adequado e, se o convenceremos, teremos cumprido o objetivo da reflexão. Assim, passemos à análise das duas crônicas manifestos de *Liberdade crônica*.

## **AS CRÔNICAS DE MARTHA MEDEIROS COM ESTRUTURA LINGÜÍSTICA DE MANIFESTO: UMA LEITURA SINGULAR DE “COMO SER MULHER” EM LIBERDADE CRÔNICA**

Quando Beauvoir (1990), em seu primeiro volume de *O segundo sexo*, afirma que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, o pensamento feminista ocidental passou a recorrer a outras estratégias de reflexão, complexificando as discussões em torno do assunto, porque o “aforismo” funciona como uma expressão que, se lido apenas nesse enunciado, descontextualizado do lugar de onde foi extraído e da reflexão aqui desenvolvida, pode remeter seu significado ao fato de que biologicamente não existe o sexo feminino.

Seria lugar comum e até redundante trazer à tona as imagens e representações de mulheres requeridas pela cultura, nas sociedades ocidentais, ao longo dos séculos ou, pelo menos, nos últimos dois séculos. Mas aqui e ali estaremos buscando essas concepções que alocavam as mulheres em lugares menores da cultura para prestigiar o poderio masculino que foi cimentado ao longo dos milênios, apesar dos avanços de pensamento sobre os papéis de gênero nas culturas, quando as gerações questionavam os lugares sociais e quem os ocupavam, considerando a polarização privado e público.

O que Martha Medeiros põe em cena é um chamado, uma confirmação, uma performance feminina atuante e ativista, em alguns momentos desestabilizando essa mesma noção, ao sugerir um modelo de mulher atual, contemporâneo. Entendamos que o “atual” ou “contemporâneo” tanto se refere ao momento de publicação das crônicas (as crônicas do volume a que nos referiremos foram publicadas primeiramente em jornais entre os anos de 1995

e 2013) como ao momento de escrita desse artigo, porque a temporalidade que tomamos como atual diz respeito ao tempo de vigência dessa geração (AGAMBEN, 2009), a saber, o tempo referente ou concernente às pessoas que estão circulando socialmente hoje, e que nasceram e cresceram no espaço das últimas cinco décadas.

O primeiro texto a ser discutido aqui é a crônica “As boazinhas que me perdoem”. A partir dele, passaremos a compreender o pensamento da protagonista sobre o que é ser mulher hoje, quando compara as referências de mulheres atuais às que eram demanda de homens e de sociedades centradas no poder masculinista, machista e androcêntrico.

#### As boazinhas que me perdoem

Qual é o elogio que uma mulher adora receber? Bom, se você está com tempo, pode-se listar aqui uns 700: mulher adora que verbalizem seus atributos, sejam eles físicos ou morais. Diga que ela é uma mulher inteligente e ela irá com a sua cara. Diga que ela tem um ótimo caráter além do corpo que é uma provocação, e ela decorará o seu número. Fale do seu olhar, da sua pele, do seu sorriso, da sua presença de espírito, da sua aura de mistério, de como ela tem classe: ela achará você muito observador e lhe dará uma cópia da chave de casa. **Mas não pense que o jogo está ganho:** manter-se no cargo vai depender de sua perspicácia para encontrar novas qualidades nessa **mulher poderosa, absoluta.** Diga que ela cozinha melhor que a sua mãe, que ela tem uma voz que faz você pensar obscenidades, que ela é um avião no mundo dos negócios. Fale sobre sua competência, seu senso de oportunidade, seu bom gosto musical.

**Descreva uma mulher boazinha. Voz fina, roupas pastéis, calçados rentes ao chão. Aceita encomendas de doces, contribui para a igreja, cuida dos sobrinhos nos finais**

**de semana. Disponível, serena, previsível, nunca foi vista negando um favor. Nunca teve um chique. Nunca colocou os pés num show de rock. É queridinha. Pequeninha. Educadinha. Enfim, uma mulher boazinha.**

Fomos boazinhas por séculos. Engolíamos tudo e fingíamos não ver nada, ceguinhas. Vivíamos no nosso mundinho, rodeadas de panelinhas e nenezinhos. A vida feminina era esse fregê: bordados, paredes brancas, crucifixo em cima da cama, tudo certinho. Passamos um tempão assim, comportadinhas, **enquanto íamos alimentando um desejo incontrolável de virar a mesa. Quietinhas, mas inquietas.**

**Até que chegou o dia em que deixamos de ser coitadinhas.** Ninguém mais fala em namoradinhas do Brasil: somos atrizes, estrelas, profissionais. Adolescentes não são mais brotinhos: são garotas da geração *teen*. Ser chamada de patricinha é ofensa moral. Pitchulinha é coisa de retardada. Quem gosta de diminutivos, definha.

Ser boazinha não tem nada a ver com ser generosa. Ser boa é bom, ser boazinha é péssimo. As boazinhas não têm defeitos. Não têm atitude. Conformam-se com a coadjuvância. Ph neutro. Ser chamada de boazinha, mesmo com a melhor das intenções, é o pior dos desaforos.

Mulheres bacanas, complicadas, batalhadoras, persistentes, ciumentas, apressadas, é isso que **somos hoje**. Merecemos adjetivos velozes, produtivos, enigmáticos. As **inhas** não moram mais aqui. Foram pro espaço, **sozinhas**. (MEDEIROS, 2015, p. 21-22, grifos nossos).

No que tange à estrutura cênica construída para ambientar a fala da “ativista feminista”, cujo discurso se materializa na crônica, podemos dizer que ele, o texto manifesto, subdivide-se em quatro

momentos distintos: no primeiro (correspondente ao parágrafo inicial), a manifestante, dirigindo-se a um interlocutor, homem (lembremo-nos que é a lógica heterossexual compulsória (RICH, 2010) que comanda as ideias da voz que fala nas crônicas), guia o masculino (“Diga que ela tem um ótimo caráter além do corpo que é uma provocação, e ela decorará o seu número.”) naquilo que pode ser considerado elogio (mais de 700 podem ser listados) capaz de chamar a atenção da mulher para ele.

O segundo momento da crônica (com tom de manifesto) inicia-se no fim do primeiro parágrafo e continua até o segundo, quando a voz manifestante aponta para o fato de que os elogios sugeridos podem ruir (“Agora, quer ver o mundo cair? Diga que ela é muito boazinha.”) ou borrar a relação, se o homem evocar a imagem da **“inha”**, sufixo diminutivo bastante utilizado em sociedades patriarcais e machistas para dizer que as mulheres são “boazinhas” e, logo, por esse atributo, isentas de vontade própria, de desejo, de se construir por si, porque as boazinhas permaneceram em lugares sociais de **contentamento**, de **enclausuramento**, de **não enfrentamento**, de **amedrontamento**, de **não empoderamento**. Veja-se que a lógica do **inha** (boazinha, mulherzinha, mãezinha, bonitinha, gostosinha, miudinha etc.) implica uma postura política negativa e menor da mulher, porque ao assumir essa postura, seu comportamento como sujeito é negado a partir do reforço de práticas culturais linguisticamente materializadas pelo sufixo **“mento”**, como já mencionado: mulheres em constante situação de **sofrimento**.

O terceiro momento (que coincide com o terceiro parágrafo) é caracterizado por a voz manifestante fazer uma espécie de síntese da atuação feminina (“Fomos boazinhas por séculos. Engolíamos tudo e fingíamos não ver nada, ceguinhas.”) como boazinha, ou seja, trata-se de uma reflexão crítica sobre como as mulheres, por questões históricas, sociais, culturais, de pensamento, medo, vergonha e culpa (como apontam SOUZA; DA ROS, 2006) se portaram ou performaram as boazinhas para o mundo em que elas se encontravam e para as situações ou funções para as quais eram projetadas: donas de casa, mães, esposas, amigas, servidoras, ou seja, **mulherzinhas**.

O quarto momento da crônica é aquele em que a voz enuncia: “Até que chegou o dia em que deixamos de ser coitadinhas” (do quarto até o sexto parágrafo). A partir desse momento da enunciação, desdobram-se os caracteres das mulheres requeridos para poderem ser compreendidas na lógica manifestante como quer a voz feminista da crônica. Trata-se de uma abordagem política do ser mulher e do como passou-se de um estágio de menorização para o de empoderamento. Nesse sentido, o sufixo **mento** adquire valor positivo porque desacompanhado da partícula negativa **não**, conforme sugerimos. O empoderamento feminino é uma das marcas políticas atuais que coloca mulheres em igualdade de direitos com os homens e tratamento igual. Isso não significa uma harmonia entre os gêneros, mas sim uma tentativa, inclusive legal, do diálogo da igualdade entre os gêneros nos dias de hoje. De acordo com Fezler & Field (1991, p. 89-90), quando discutem sobre a questão cultural referente ao desejo das sociedades reivindicarem para sua estrutura a figura da boa moça, assim se expressam:

Já mostramos como o mito da bondade se aplica a outros problemas, a outros modos de pensar. Mas vejamo-lo agora à luz do amor às normas. A palavra “bom” geralmente é usada para designar o que é “recomendável”, “certo” ou está de acordo com a ordem moral do universo. A questão é: recomendado para quem? De acordo com que padrões? Com que moral? Uma mulher pode ser “boazinha” na medida em que é recomendável, está certa e age de acordo com as normas dos homens ou de quem ela considera autoridade.

Deve haver alguma recompensa por essa subserviência em relação aos homens que você coloca num pedestal, e essa recompensa chama-se “bondade”. Pode parecer lisonjeiro alguém dizer: “Você é boa”, mas deixará de sê-lo se você estiver ciente de que na verdade a pessoa está lhe dizendo: “Você me deu o que eu queria”.

O trecho em evidência torna clara a questão sobre os sentidos de ser *boazinha* para as mulheres, nos contextos sociais que exigiam práticas culturais que as vissem dessa forma. Se se trata de um mito, tem-se um mito político, um mito econômico, um mito construído nas bases de gênero para tornar mulheres subservientes a homens superpoderosos, estrategistas, manipuladores, construtores do mundo. O “ser boa” nessa lógica coloca a mulher ligada a sentimentos e afetos, cegando-lhe a razão, impedindo-a de fabricar um meio de se tornar sujeito de si, na visão de Touraine (2010). Estamos falando de modos de se comportar pautados em estruturas persuasivas de sentimento que embotam a razão, negam lugares para o feminino porque o medo de ser reconhecida como “não boa moça” enfraquece a visão real que ela tem de si.

Como exploram os autores citados, sobre a “síndrome da boa moça”, ser boazinha é um modo falacioso de o outro que está em situação de poder adquirir deste, a quem se exige a bondade, os resultados de sua intenção, o seu querer. Conseguir a performance de mulheres nessa perspectiva era o que se esperava com os manuais de conduta, com a educação que privilegiava o masculino em seu prestígio pelos lugares públicos, pelas conquistas econômicas, guerras ganhas etc. Às mulheres “boazinhas” (da elite) cabia o cumprimento das leis que garantiam o seu lugar de prestígio social ao se unir, por casamento, a um homem de posses, moralmente reconhecido, de quem receberia o nome e a quem daria “filhos e netos”, como aponta o poema “Resumo”, de Adélia Prado (1991).<sup>1</sup>

Apesar de uma educação secular fundada nesse mito, a voz feminina de Martha Medeiros se coloca da seguinte forma: “Fomos boazinhas por séculos [...] Passamos um tempão assim, comportadinhas, enquanto íamos alimentando um desejo incontrolável de virar a mesa. Quietinhas, mas inquietas” (p. 21). O mito da bondade

---

1 O emblemático poema de Adélia Prado, “Resumo”, assim se materializa: “Gerou os filhos, os netos/deu à casa o ar de sua graça/e vai morrer de câncer./O modo como pousa a cabeça para um retrato/é o da que, afinal, aceitou dispensável./Espera, sem uivos, a campa, a tampa, a inscrição:/1906-1970/SAUDADES DOS SEUS, LEONORA.”

começa a se desmanchar, a ser importante a partir da implosão do mesmo. Não vemos uma lógica explosiva nos gestos e práticas de mulheres que buscaram sair do lugar-comum em que se encontravam. Como já estudou Ribeiro (2016), ao analisar personagens femininas na literatura mexicana, a dissimulação (que aqui chamamos de vertente implosiva de performances femininas contra práticas masculinistas de tornar mulheres subservientes) foi um modo de personagens construírem paulatinamente seu pensamento que contradizia esse mito da bondade feminina.

Enfrentar diretamente as estruturas de poder, principalmente quando não se tem ou não se domina as armas necessárias para tal, seria uma espécie de equívoco que poderia levar a “lugar nenhum”. Daí a manifestante afirmar que a bondade delas durou séculos, passaram um tempão sendo “comportadinhas”, **mas** alimentaram, por dentro, de modo implosivo, o desejo de “virar a mesa”, de reverter o jogo sujo e humilhante da bondade feminina que só tinha vantagens para os opressores e dominadores. O fato de estarem “quietinhas” não significava uma adesão incondicional ao poderio da época. Nesse sentido, a lógica foucaultiana da produtividade (FOUCAULT, 2001) se mostra necessária nesse momento, quando falamos em implosão de saberes, de quererem.

A produtividade corresponde a um modo de resistir, por dentro, a estruturas de poder sem que os corpos resistentes sejam punidos por isso, porque constroem uma dinâmica de reflexão e enfrentamento através de determinadas estratégias, como a dissimulação feminina estudada por Ribeiro (2016). Desse modo, essas mulheres apontadas por Martha Medeiros podem até ser interpretadas como “quietinhas”, **mas** “inquieta”, ou seja, as estruturas de poder favorecem, por vários ângulos, o desenvolvimento de resistência, a construção de ideologia contrária, do contra-argumento, do enfrentamento. Evidente que tudo isso, a seu tempo, e a seu modo, só adquire sentido quando bem examinado, planejado e com apoio.

Se as mulheres conseguiram resistir durante séculos aos modos de pensar e ser mulher na lógica econômica que favorecia o

masculino, atualmente, de acordo com a voz resistente a esse desiderato masculino, a lógica que interpreta as mulheres hoje pauta-se por outra ordem, produtiva, porque surge dos embates gestados nas relações com o masculino, com as vozes e práticas de poder, mas nem por isso superpoderosas (as vozes) e unilaterais. O pensamento feminista manifestado pela cronista é o de que as mulheres aprenderam pela didática do corpo educado (LOURO, 2000) a pensarem a si a partir desse mesmo corpo, dessa mesma educação, dessa mesma didática: implodindo-a, criticando-a, negando-a enquanto gesto de poder que torna o Outro menor em razão da positividade de um Eu (masculino) que se faz opressor.

Dessa forma, a condição da mulher em estruturas rígidas de poder é revisitada e passa à condição emergente, no dizer de Rogers (1987), ou, na perspectiva de Lipovetsky (2000), adquire o *status* de “terceira mulher”. Trata-se de uma mulher que consegue sair das estruturas rígidas de poder em que foi educada, seja transgredindo ou se conscientizando, e demonstra um novo rumo social e cultural para constituir-se como sujeito que se faz a partir do corpo, da sexualidade, como diz Touraine (2010). No dizer da cronista ou manifestante, engendram-se novas mulheres: “Mulheres bacanas, complicadas, batalhadoras, persistentes, ciumentas, apressadas, é isso que **somos hoje**. Merecemos adjetivos velozes, produtivos, enigmáticos. As **inhas** não moram mais aqui. Foram pro espaço, **sozinhas**” (MEDEIROS, 2015, p. 22, grifos nossos).

A lógica da crônica (ou manifesto feminista), como estamos entendendo os escritos de Martha Medeiros tomados como corpus de leitura, elabora um modelo de mulher para os dias de hoje pautado na “naturalidade do ser”, distante do artificialismo engendrado em momentos históricos que a tomavam como objeto (STUDARDT, 1974). Se as **inhas** não estão mais nesse tempo (de maneira majoritária), porque já sumiram da paisagem cultural que é alterada historicamente, são essas outras, reivindicadas pelo ativismo feminista, que incorporam os lugares sociais e culturais construídos hoje não para beneficiar o feminino, mas para construir uma relação dialogal entre os gêneros sem a pretensão de um ser o opressor do outro.

Trata-se de uma dinâmica pautada em direitos e tratamento iguais, pela equalização de gênero.

“É isso o que somos hoje” (p. 22) não soa como um grito libertário que ecoa em meio ou em processo de uma jornada em que a transgressão fez parte de atos capazes de explodirem em desarmonia à ordem criticada. O que há é uma contestação de um regime e de um modo de pensar as mulheres, além de uma expressividade positiva, afirmativa em estabelecer de modo imperativo (este é o modo) o modelo de mulher a ser seguido no hoje. “Bacanas, complicadas, batalhadoras, ciumentas [...]” (p. 22), assim são as mulheres, sem uma essência que as involucre em casulos preparados para torná-las boas moças, dóceis mulheres, esposas e mães. Não centradas em uma essência como requeria o modelo clássico, machista, misógino, androcêntrico. Mas são naturais e espontâneas como devem ser, guiadas por uma ideia militante e ativista reiterada pela voz do texto crônico que em Martha Medeiros se faz manifesto.

Veja-se que os manifestos têm uma tendência estrutural de linguisticamente ordenar, apontar, dizer, persuadir para as ideias defendidas. Neste caso em específico, a escritora se apropria desse recurso e coloca em evidência a ideia manifesto de não mais sugerir, mas assegurar tipos de mulheres que habitam o tempo do hoje. Não se trata da coitadinha, da mulherzinha. Tem-se, então, uma mulher comum, que trabalha, esforçada como todas as mulheres e homens, construtora de seu destino. Esse modelo de mulher contrasta com aquele requerido pela lógica machista que prevê (ou previa) apenas uma mulher que servisse como objeto sexual, mãe e dona de casa. Leiamos a próxima crônica-manifesto e entendamos essa reiterada figura feminina que habita as ideias ativistas da escritora em discussão.

O mulherão

**Peça para um homem descrever um mulherão.** Ele imediatamente vai falar no tamanho dos seios, na medida da cintura, no volume dos lábios, nas pernas, bumbum e cor dos olhos.

Ou vai dizer que **mulherão tem que ser** loira, 1,80m, siliconada, sorriso colgate. **Mulherões, dentro desse conceito, não existem muitas:** Vera Fischer, Malu Mader, Letícia Spiller, Adriane Galisteu, Lumas e Brunas. **Agora pergunte para uma mulher** o que ela considera um mulherão e você vai descobrir que tem uma em cada esquina.

**Mulherão** é aquela que pega dois ônibus para ir para o trabalho e mais dois para voltar, e quando chega em casa encontra um tanque lotado de roupa e uma família morta de fome. **Mulherão** é aquela que acorda de madrugada para pegar a senha da matrícula na escola e aquela aposentada que passa horas em pé na fila do banco para buscar uma pensão merreca. **Mulherão** é a empresária que administra dezenas de funcionários de segunda a sexta, e uma família todos os dias da semana. **Mulherão** é quem volta do supermercado segurando várias sacolas depois de ter pesquisado preços e feito malabarismo com o orçamento. **Mulherão** é aquela que se depila, que passa cremes, que se maquia, que faz dieta, que malha, que usa salto alto, meia-calça, ajeita o cabelo e se perfuma, mesmo sem nenhum convite para ser capa de revista. **Mulherão** é quem leva os filhos na escola, busca os filhos na escola, leva os filhos na natação, busca os filhos na natação, leva os filhos para cama, conta histórias, dá um beijo e apaga a luz. **Mulherão** é aquela mãe de adolescente que não dorme enquanto ele não chega, é quem de manhã bem cedo já está de pé, esquentando o leite.

**Mulherão** é quem leciona em troca de um salário mínimo, é quem faz serviços voluntários, é quem colhe uva, é quem opera pacientes, é quem lava a roupa para fora, é quem bota a mesa, cozinha o feijão e à tarde trabalha atrás de um balcão. **Mulherão** é quem cria os

filhos sozinha, quem dá expediente de 8 horas e enfrenta menopausa, TPM e menstruação. **Mulherão** é quem arruma os armários, coloca flores nos vasos, fecha a cortina para o sol não desbotar os móveis, mantém a geladeira cheia e os cinzeiros vazios. **Mulherão** é quem sabe onde cada coisa está, o que cada filho sente e qual o melhor remédio para azia. Lumas, Brunas, Carlas, Luanas e Sheilas: mulheres nota dez no quesito lindas de morrer, **mas mulherão** é quem mata um leão por dia. (MEDEIROS, 2015, p. 23-24, grifos nossos).

A crônica em comento estrutura-se em dois vetores: um direcionado para o pensamento sobre como os homens interpretam o que é ser um “mulherão”, outro para o que, na visão feminista, é ser essa mulher no aumentativo. Se a crônica de antes trabalhou com a lógica cultural da **mulherzinha**, no diminutivo, inferiorizando e docilizando a mulher da época a que se refere (a um ontem), a crônica de agora reverte a situação e marca, linguisticamente, a mulher de hoje com o sufixo **ão**, ou seja, deixa a imagem diminutiva e adota a versão aumentativa de mulher. Evidente que esse grau aumentativo não se estabelece semanticamente do ponto de vista do tamanho/altura, mas a partir de imagens culturais que se tem de e sobre o sujeito em evidência, apropriado pela lógica machista no sentido dado por Sant’Anna (1986) e revertido semanticamente pela cronista manifestante.

O texto manifesto se desenvolve a partir dos dois vetores já citados. A voz que fala, a voz manifestante ou ativista, inicia de modo imperativo, já não mais sugerindo (apesar de o modo imperativo do verbo ser também o da sugestão), mas exemplificando, por hipótese, que se “Peça para um homem descrever um mulherão” (p. 23) e, depois, “pergunte para uma mulher o que ela considera um mulherão” (p. 23). Evidente que as respostas, antecipadas pela voz manifestante, são dadas de maneira que cada uma delas, segundo o gênero do sujeito, torna evidente ou relevante aspectos

distintos daquele de quem se fala. Ao responder qual descrição provável seria a resposta do masculino sobre o conceito ou a imagem de mulherão, a voz manifestante evoca o tamanho dos seios, a cintura da mulher, os lábios, o bumbum etc. Na verdade, tratam-se de aspectos puramente corporais, do campo do desejo sexual. Todavia, essa descrição predadora ou canibalesca (SANT'ANNA, 1986) ou de mulherzinha educada para servir o homem rapidamente é descartada num plano geral, restringindo-as apenas a mulheres artistas ou que trabalham com as mídias: “Mulherões, dentro deste conceito, não existem muitas: Vera Fischer, Leticia Spiller, Malu Mader, Adriane Galisteu, Lumas e Brunas” (p. 24).

Se, por um lado, esse conceito de mulher enquanto objeto de desejo seria a única ou a primeira alternativa de o homem pensar esse sujeito, acopladas a ela vêm as funções saturadas de uma ideologia maniqueísta e mantenedora de privilégios masculinos e de subserviência feminina. Evidente que ao descrever um mulherão apenas como aquela que desperta desejo, essa imagem poderia ser o outro lado ou outra face da mesma moeda, porque para os desejos do homem sexista, do homem viril e de tradição que regulamenta o ser e o viver de suas companheiras, elas ou são **mulherzinhas** (que servem para esposas, mães, donas de casa, amigas, família) ou são **mulherão** (que servem para despertar e alimentar o apetite sexual dos “machos insaciáveis”). Observe que uma imagem não descarta a outra, porque assim como a **inha** pode ser desejada, ser mãe e dona de casa ao mesmo tempo, a **ão** pode ser dona de casa também, mas em primeiro plano encontra-se o desejo de satisfazer o outro, o potencial corpóreo de “presa” na mira do predador.

O que fica como resultado dessas visões sobre o sujeito em foco é a reflexão profunda e real do referencial de mulher, seja ela **inha** ou **ão**, na visão ativista das crônicas. E tudo depende da consciência das mulheres. Quando falamos em consciência, é porque as mulheres de hoje, diferentemente de muitas daquelas de momentos históricos passados que projetavam imagens de mulheres como contrárias aos homens, ao casamento, à maternidade, ao cuidado dos lares, as crônicas de Martha Medeiros não trabalham nessa

dinâmica da recusa de papéis para o sujeito. A recusa se dá em razão da manutenção rígida de papéis sociais a partir da marcação de gênero e que só privilegia o masculino em detrimento do feminino. De acordo com Martins (2004, p. 225), tanto no século XIX quanto no XX foram elaboradas didáticas parecidas para a educação das mulheres no que diz respeito às funções sociais dos gêneros:

Os médicos oitocentistas tinham outra compreensão do papel da mulher na família. Mais do que responsáveis pela transmissão dos valores morais do catolicismo e da obediência à autoridade paterna, a mulher devia tomar para si a missão de criar os filhos, formar novos indivíduos, assumir integralmente sua função natural, empregando suas forças e todo seu tempo no exercício da maternidade. Embora não se possa subestimar a importância da religião na formulação dos discursos médicos sobre a maternidade, foram as 'leis naturais' que sustentaram sua visão sobre o papel da mulher-mãe.

A visão tradicional de gênero sobre papéis e função social para as mulheres, a partir de uma rígida educação do corpo e do pensamento, como aponta a estudiosa, não é a acolhida pelas crônicas (manifestos). Longe dessa visão reducionista, Martha Medeiros dialoga com papéis sociais conscientemente assumidos por mulheres para a sua felicidade. Nesse sentido, o *mulherão*, em sua perspectiva, é o modelo de mulher hoje. Observe que o modo imperativo chega ao leitor através de um paralelismo sintático que se repete doze vezes na crônica: **mulherão é**. Assim, aquela que passou de *Mariazinha* (*mulherzinha*) a *Maria* (*mulherão*), de acordo com a perspectiva de Suplicy (1985), tem uma clara consciência de que pode ser empresária, mãe, dona de casa, esposa, mãe solteira, professora, sacoleira, que se depila e cuida de si para si e para o outro. Na verdade, a mulher de hoje, no dizer da voz manifestante, é aquela que “mata um leão por dia” (p. 24).

A visão contemporânea de mulher exigida pela crônica manifesto torna relevante muitos papéis sociais prescindidos por muitas mulheres de outros movimentos feministas; **é o caso** de Friedan (1971), que borrou a paisagem cultural de gênero norte-americana, na década de 1960, quando expunha a quem interessasse o “mal sem nome”<sup>2</sup> que afligia as mulheres (casadas) da época. O ideal de ser mulher hoje, não só de maneira geral como se inscreve nas crônicas de Martha Medeiros, é o daquela que cuida de si, de sua beleza, de seu espírito; mulher que estuda, faz pós-graduação, se estabiliza em postos de empregos e em diversos cargos de comando; mulher que assume a sua heterossexualidade, lesbianidade ou outra sexualidade paralela; mulher que escolhe ser mãe, ser solteira, ser mãe solteira ou viver as parcerias afetivas e amorosas que melhor entende para si; mulher que é dona de casa, abandonada pelo companheiro, agredida por terceiros, explorada no emprego, que se concebe como dona de si.

Não que as mulheres queiram ou escolham ser agredidas, abandonadas pelos companheiros, exploradas pelos patrões. Longe disso, falamos das mulheres reais de hoje, que vivem uma experiência antes não possível. Tratam-se de mulheres também que, como já afirmou Silva (2011), vivem entre uma ordem e outra, entre uma batalha e outra, entre um construir-se enquanto sujeito de si e o militar como ativista para a melhoria das relações de gênero, para assegurar a igualdade de direitos, o tratamento igual. São sujeitos conscientes de que a pura questão do nascimento não é lei nem garantia de gênero. Desconsideram a lógica que empurra todos para uma seleção ou repartição sexista que em muitos setores e grupos de sujeitos insiste em manter os privilégios masculinos em detrimento dos direitos iguais, por que defendem a mulher

---

2 “Mal sem nome” ou “Problema mal formulado” foram as expressões usadas pelos críticos e estudiosos da época que afirmavam não saber o mal pelo qual passavam as mulheres. Betty Friedan discute esse mal a partir da sinalização da não realização, pelas mulheres, da mística feminina, através dos vazios sentidos, quando procuravam estabelecer sentidos para a feminilidade, para a maternidade, o ser esposa e dona do lar.

como sujeito menor da relação. Essa mulher da crônica de Martha Medeiros é mais um modelo das que existem e habitam a sociedade brasileira hoje.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As crônicas de Martha Medeiros constituem, por assim dizer, uma fonte de estudo sobre esse modo de interpretar mulheres distantes de “palanques políticos e ideológicos”, teoricamente falando, mas próximas de uma experiência de vida politizada sob outros aspectos, às vezes, até contraditórios e em colisão com as ideologias e defesas políticas para mulheres do momento em que elas, as crônicas, foram escritas. Trata-se de uma visão particular, como requer o gênero, de um filtro daquilo que constitui relações de gênero em sociedade, todavia vista de uma perspectiva mais livre (do ponto de vista individual) e menos presa a amarras ideológicas.

O manifesto, nesse sentido, materializado na linguagem das crônicas, torna possível ao leitor uma percepção mais pessoalizada, classista, generificada fora de contextos, por exemplo, das ideias decoloniais, bem tratadas nos dias de hoje. Dizemos isso porque a escritora parece se sentir segura discutindo questões de mulheres em suas crônicas, mas de mulheres singulares, aquelas que são brancas, classe média, estudadas, heterossexuais e com uma forte propensão ao casamento e à construção de famílias. Distante dessas, encontram-se as que são afrodescendentes, analfabetas, latinas, de sexualidade dissidente, políticas, ativistas etc., como entende Vergès (2020).

Apesar das crônicas dela se centrarem em um modelo de mulher, por ser reducionista – principalmente aquele modelo negado por muitos que estudam questões de gênero e feministas na e pela literatura –, entendemos a necessidade de se produzir discursos que reflitam posições de sujeitos em sociedade, sobretudo de sujeitos minorizados como as mulheres continuam sendo em muitos setores sociais (nesse caso, a reflexão não seria restrita ao

universo das mulheres, mas a um recorte deste, com seus problemas também); também entendemos que o uso da linguagem nas crônicas analisadas borra o gênero crônica, porque o retira de uma zona conceitual estável, de um lugar previamente definido e o aloca em lugares teóricos de tensão e conflito porque, do modo como foram construídas, elas não apontam diretamente a uma filiação literária tradicional.

Se em décadas passadas houve uma discussão em torno da credibilidade da escrita de mulheres para gêneros “viris” como o romance (RAMOS, 1980, p. 37), forte insinuação que a tendência natural das mulheres, quando houvesse, seria escrever poemas, diários e crônicas, porque nestes gêneros era possível o desenvolvimento de uma escrita pessoal e umbilical, Martha Medeiros contraria essa lógica, não só quando comparada a essa visão machista de décadas atrás, mas quando deixa vazar em sua escritura uma estrutura de crônica que se amolda a outros gêneros discursivos, apontando para a não fixidez de um gênero que por “natureza” já é híbrido.

Pode-se concluir que se manifesto ou condução de sujeitos a modelos estabelecidos de como ser mulher hoje, as crônicas estudadas dão conta da necessidade de o ser humano ser pensado em suas emoções, seus desejos, suas possibilidades de ser e estar no mundo sem amarras para favorecer apenas a um gênero. Parece ser um lembrete da autora o fato de que, apesar de o ser humano ser um sujeito político, a questão do pensar a si pode nem sempre passar por defesas ou ativismos políticos e ideológicos que encerrem, no caso, mulheres em lugares também unilaterais de teorias, reflexões filosóficas e movimentos de defesa delas. Há, nas crônicas, um chamado para se pensar a si a partir dos sonhos (de classe), dos desejos (do gênero tradicional), do lugar que se se ocupa no mundo (mulher estudada, casada, branca, heterossexual, morando em uma região privilegiada).

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARRUZZA, Cíntia & BHATTACHARYA, Tichi. **Feminismo para os 99% - um manifesto**. São Paulo: Boi Tempo, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CASTRO, Laise Lutz Condé de. O feminismo está na moda: as capas do manifesto feminista da revista **ELLE** Brasil. *Revista Prâksis*, Novo Hamburgo, v. 1, p. 37-50, 2017. Disponível em <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/1194/1871>. Acesso em 14 de julho de 2020.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010). Acesso em 26 de janeiro de 2021.

FERREIRA, Carolina Branco de Castro. Feminismo *web*: linhas de ações e maneiras de atuação no debate feminista contemporâneo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 44, p. 199-228, 2015. Disponível em [https://www.scielo.br/pdf/cpa/n44/pt\\_0104-8333-cpa-44-00199.pdf](https://www.scielo.br/pdf/cpa/n44/pt_0104-8333-cpa-44-00199.pdf). Acesso em 26 de junho de 2020.

FEZLER, William; FIELD, Eleanor. **A síndrome da boa moça**. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

FONTGALAND, Arthur & CORTEZ, Renata. Verbetes “manifesto ciborgue”. In: **Enciclopédia de antropologia**. São Paulo: USP, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** – a vontade do saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 243-288.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogia da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino**: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MEDEIROS, Martha. **Liberdade crônica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

MENDONÇA, Maria Helena. A literatura de autoria feminina: (re) corte de uma trajetória. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 51-71.

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. Representações de gênero e sexualidade nos manuais de conduta para o século XIX. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (Org.). **Gênero em questão**: ensaios de literatura e outros discursos. Campina Grande: EDUEPB, 2007, p. 481-489.

PINTO, Andressa Viana de Salles Lieberman. **Mulher, código de conduta** – um manifesto feminista de desterritorialização cultural da mulher objetificada, impresso em 9 cards, TCC (trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Visual Design), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018, 88p.

PRADO, Adélia. Resumo. In: PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1991, p. 15.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. São Paulo: Record, 1980.

RIBEIRO, Gilda Carneiro Neves. **A dissimulação e os silêncios como estratégias de resistência feminina à opressão masculina, em duas obras de Ángeles Mastretta**, Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade), Universidade Estadual da Paraíba, 2016.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

ROGERS, Natalie. **A mulher emergente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Braziliense, 1986.

SILVA, Antonio de Pádua dias da. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina** – vozes de permanência e poética da agressão. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

SOUZA, Patrícia Alves; DA ROS, Marco Aurélio. Os motivos quem mantêm as mulheres vítimas de violência no relacionamento violento. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 40, p. 509-527, 2006.

STUDARDT, Heloneida. **Mulher**: objeto de cama e mesa. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

SUPLICY, Marta. **De Mariazinha a Maria**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 2000.



# LITERATURA DE TESTEMUNHO: UM PERFIL DA LITERATURA DE CUNHO ÍNTIMO EM TEMPOS SOMBRIOS

Solange Alves de Almeida  
Maria Simone Marinho Nogueira

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por muito tempo se discutiu, e ainda se discute, a respeito do valor da literatura oriunda do testemunho como documento histórico autêntico. O argumento principal para tal controvérsia reside na crença de alguns estudiosos de que a memória da testemunha, exposta a um estresse e trauma de magnitude insondável, acaba comprometida, oferecendo um olhar que é enviesado e que, por isso, sofre interferência de uma percepção que é própria e individual.

No entanto, com respeito aos que se opõem, consideramos aqui que o testemunho, e a literatura que dele provém, como forma de sua preservação, é único e por isso importante. Afinal, o acesso a esses relatos promove proximidade entre pessoas diferentes, uma vez que transmite especificidades dos locais e particularidades da vivência dos que testemunham, sendo assim capazes de prover

informações inacessíveis de outra forma e, por que não dizer, fazer brotar sentimentos em quem não vivenciou tais fatos, gerando nessas pessoas empatia e compreensão.

O despertar no leitor e/ou no ouvinte do testemunho desses sentimentos de proximidade são capazes de promover, além do conhecimento de determinados fatos, também a resistência a qualquer acontecimento que possa ser identificado como início da repetição de eventos similares aos que assombraram a humanidade, como o Holocausto promovido pelos nazistas. Aliás, as testemunhas são essenciais, ainda mais quando estamos diante de momentos históricos que envolvem opressões, assassinatos, perseguições, totalitarismos e outros.

É frequente que os opressores, ao verem sinais de que sua sistemática será desmantelada, direcionem todos os seus esforços para ocultar, destruir e descaracterizar documentos e, também, eliminar pessoas, na intenção de que não reste nenhum tipo de registro. Essa operação foi empreendida pelos nazistas, razão pela qual, mesmo sendo conhecidos pela sua metódica forma de registros, não deixaram documentos contundentes para confrontá-los com a dimensão dos horrores que cometeram. Foi necessário valer-se das testemunhas, dos olhares dos soldados que entraram nos campos para libertá-las, e daqueles que sobreviveram. Mesmo assim, houve, e ainda há, quem tenha coragem de negar o Holocausto, e é certo que ainda virão outros.

Dessa forma, cada voz que se levanta, imbuída de coragem de testemunhar a vivência terrível que teve nos campos, cada registro que é encontrado, daqueles que de alguma forma escreveram para amigos ou para si, representa a permanência da memória de muitos que, ceifados, não tiveram a mesma oportunidade. Com o passar dos anos, e o envelhecimento dos sobreviventes, aqueles que conseguiram testemunhar de forma, ou de outras maneiras, preservaram o que somente seus olhos viram, bem como, os relatos encontrados ganharam ainda mais importância, diante da perspectiva de toda uma nova geração que não terá a oportunidade de ouvir diretamente tais relatos. Desta forma, nosso objetivo neste

texto e o de refletir sobre a dimensão da literatura de testemunho e a história que está por detrás dela.

## LITERATURA DE TESTEMUNHO ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO

Apesar dos questionamentos que surgem em torno das produções de testemunho, que mais tarde deram origem a diversas produções propriamente literárias, não há como negar que estas são uma fonte a que o historiador recorrerá, querendo ou não dela se servir, caso desejasse desvelar os trágicos acontecimentos dos períodos de extrema violência pelos quais passou o século XX.

Marcado por uma sucessão de violências, duas grandes guerras mundiais, genocídios e massacres, o século XX presenciou milhões de mortes nos quatro cantos do planeta, e coube aos sobreviventes lidar com a memória dos mortos, e não permitir que seu perecimento fosse em vão. Assim, alguns deles, sentindo tal responsabilidade, lutaram para serem, de fato, ouvidos, para que o devido registro histórico fosse feito. Tal dever foi sentido ainda com maior força pelos sobreviventes da *Shoah*<sup>1</sup> provocada pelos Nazistas.

Afinal, os horrores perpetrados pelo regime de Hitler foram imensuráveis e se alastraram por toda a Europa, matando milhões e dizimando etnias. Estes relatos, de fato, colocaram a literatura de testemunho em pauta. Chamada inicialmente de literatura da *Shoah*, o seu conceito básico de testemunho pode ser visto nos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, com livros como *A Noite de Elie Wiesel*, *O Diário de Anne Frank*, *O Homem em busca de um sentido* e o *Diário de Etty Hillesum*. Estas vozes também se levantaram no momento em que o mundo estava envergonhado por não

---

1 A palavra hebraica *Shoah* é comumente utilizada para se referir ao holocausto judaico, apesar de o termo ser entendido pelo povo judeu no sentido religioso de expiação pelo fogo e não genocídio. De toda forma, a *Shoah* entrou para os relatos testemunhais como significando catástrofe e/ou aniquilamento.

ter percebido, ou ter fechado os olhos, ao que era feito a milhões de pessoas em vários países, sem que se opusessem de forma contundente. Sem falar que ainda havia pessoas que compartilhavam do pensamento nazista, por isso, a resistência e a oposição para com essas fontes históricas caracterizadas pelo testemunho foram ainda maiores.

No entanto, como bem pontuou Márcio Seligmann-Silva, em seu livro *História, Memória e literatura* (2003), devemos repensar o conceito de testemunho como uma chave para se refletir nessa nova ética da responsabilidade e do cuidado, daí, do nosso ponto de vista, a importância de pesquisas que se debruçam sobre tal tema. Infelizmente o testemunho se tornou importante por conta de uma série de acréscimos de violências que aconteceram no início do século XX, quando nunca tantas pessoas foram massacradas pela técnica e por modos de organização capazes de produzir genocídios, como os totalitarismos. De qualquer modo, houve uma grande resistência à aceitação do testemunho, por questões muito mais profundas que somente as preocupações de contaminação da fonte por traumas e subjetividades.

Mas, ao mesmo tempo, não havia grandes alternativas, diante da falta de outros meios, para aqueles que realmente se preocupavam em obter uma visão mais realista dos acontecimentos. Devemos dizer que, embora fortalecida pelos momentos extremos do século XX, a literatura de testemunho não representava uma inovação completa, mas se via em uma expansão de conceito. Havia preocupações que, pelas circunstâncias extremas, os testemunhos fossem comprometidos em sua clareza pelo trauma, e pelo ressentimento, como já indicamos.

Mas é necessário notar que a questão da sinceridade e confiabilidade do testemunho é um dos pontos principais e talvez o mais óbvio, sendo, por isso, muito importante. O testemunho, assim, surge da necessidade de escrever sobre tantas violências. A partir da abertura do testemunho, da recepção dessa inscrição, seja ela oral, escrita, ou artístico-imagética, podemos construir uma moral, um ponto de vista para se pensar a humanidade, e as relações

humanas, surgindo assim a responsabilidade a partir desta escuta, já que os antigos pactos foram todos desrespeitados com os horrores de proporções inimagináveis.

Desta forma, a coleta oral do testemunho, o simples ato de falar e contar sua história, pela sua expressão em arte, produzindo formas visuais, ou pela escrita, seja ela em forma de biografia, romanceada, através de diário ou por cartas, possui relevância e contribui como fonte histórico-literária. Destarte, o percurso da literatura de testemunho foi produzido por diversos relatos de vítimas de grandes acontecimentos como, por exemplo, a literatura da *Shoah*, ganhando ênfase nos estudos literários, gerando discussões e reflexões como veremos a seguir.

## **SURGIMENTO CONCEITUAL DA LITERATURA DE TESTEMUNHO**

A literatura de testemunho começou a ser pensada de uma maneira mais teórica depois da Primeira Guerra Mundial por um autor chamado Jean Norton Cru<sup>2</sup>. Ele afirmava que só quem viveu a guerra no *front* consegue narrar o que é a sua violência. Cru passou a coletar diários e cartas de amigos, formando um documento a partir deles, e produziu um enorme arquivo da Primeira Guerra Mundial. Em seu livro chamado *Témoins* (1929), ele tenta interpretar esse material testemunhal para construir uma contra visão do que é a guerra, ou seja, procura mostrar que a guerra não é heroica, que ela não constrói nada de bom, que é pura violência, morte e destruição.

Apesar de a grande maioria dos teóricos da literatura de testemunho considerar Jean Norton Cru um positivista, pois sua metodologia estabelecia uma série de hierarquias, que hoje em dia são consideradas equivocadas, todos concordam que ele deu o

---

2 Com relação ao papel de Jean Norton Cru na história do conceito de testemunho ver o livro de Frédéric Rousseau, 2003.

primeiro passo. Poucos anos depois, Walter Benjamin escreveu um texto chamado *O Narrador*, onde descreve que muitos dos textos que foram produzidos depois da guerra, na verdade, expressam uma enorme incapacidade de descrição do que foi esse fenômeno. Benjamin defende a tese de que essa experiência é uma vivência tão radical que as pessoas perderam a voz, ficaram emudecidas, foi uma sensação de humilhação tão grande a todas as convenções sociais que existiam, no viver comum, que as pessoas não sabiam como descrever aquela catástrofe. Escreve Benjamin:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Na visão de Benjamin, é a partir desse frágil e minúsculo corpo humano que nós temos que passar a pensar essa ética da responsabilidade e do cuidado no que se refere ao testemunho, e não a partir do *homo faber* que constrói megaprojetos que vão engolindo a terra, os seres humanos, e destruindo tudo que nós conhecemos que foi acumulado, sobretudo nos séculos XIX e XX.

É interessante observar que este texto de Benjamin contém uma espécie de nova antropologia, uma nova vida. Ele delinea a nova visão do homem, este homem anti-prometeico que é justamente o ser humano do cuidado, e que precisa ser cuidado, que não é arrogante, é um homem modesto e humilde. Assim, notamos que se trata de um novo projeto ético que está por detrás dessa nova visão do ser humano, não como ser humano empreendedor e *homo faber* arrogante, mas um ser humano que reconheça a fragilidade como se fosse intrínseca à humanidade.

Essas antropologias correspondem também a uma crítica radical da visão de progresso, com contínuo evoluir positivamente

e ascendente na relação do homem com o homem. Vejamos as palavras de Benjamin:

Para que falar de progresso a um mundo que afunda na rigidez cadavérica [...] deve-se fundar o conceito de progresso na ideia de catástrofe que tudo continue assim, sim isso é a catástrofe. Que tudo continue assim, isso é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado (BENJAMIN, 1980, p. 174).

Na perspectiva de Benjamin, a catástrofe implica no progresso, é necessário que as coisas mudem, e uma forma de mudar é o que se chama de evento catastrófico. A história humana segundo ele é de violência e mortes, pois sempre há os vencidos e os mortos durante os diversos embates. Assim, todo documento de cultura seria um testemunho de barbárie.

Sempre houve milhões a serem sacrificados, conforme diz Benjamin, para que objetos de cultura surgissem. Mesmos os mais bonitos objetos, como as pirâmides, os grandes edifícios, as imponentes cidades, guardam um amontoado de cadáveres e o sacrifício de muitas vidas, e essas pessoas são sempre esquecidas.

A teoria Benjaminiana nos diz que se aprendermos a olhar para essas faces e escutarmos o testemunho dessas pessoas, construiremos outro modelo de ética, outro pacto social e outro pacto de convivência, vamos reaprender a construir o comum, pois aprendemos até então a viver de maneira egoísta e individualista, competindo uns com os outros.

Assim, temos parte da origem desse questionamento em torno do testemunho no pensamento de Benjamin, que vê com certa naturalidade os acontecimentos aterradores, como parte da evolução do mundo. Ele também enxerga no testemunho clara interferência do trauma e da mudança radical de ambiente, que compromete a confiabilidade dos dizeres.

Porém, ao mesmo tempo, em face oposta, temos Jean Norton Cru que pela sua própria vivência conseguiu entender que nenhum documento seria capaz de trazer o impacto, empatia e verdadeira compreensão dos fatos do que os testemunhos daqueles que viveram aqueles fatos, e isso conta muito mais do que o que se quer estudar documentalmente.

Embora tenha se tornado ponto de atenção a partir da Primeira Guerra, a literatura de testemunho passou a contribuir para o registro da vida das pessoas, em diversos momentos relevantes da história. De acordo com Paul Ricoeur (1994, p. 139), “O que nos distingue de outros animais é a nossa capacidade de narrar eventos ocorridos. Somos homens-narrativas, aqueles que podem deixar para uma geração as memórias escritas de uma época e de uma comunidade, sejam essas memórias boas ou más”. E é através da linguagem e da relação que estabelecemos com ela que a narração de eventos se torna possível.

Para Assman (Cf. 2011), a linguagem é uma das forças estabilizadoras no processo da recordação. O indivíduo que viveu uma experiência limite de quase morte busca na linguagem maneiras de narrar o indizível, de tornar público o que testemunhou, porque para se testemunhar algo é preciso o “próprio estar presente, levantar a mão, falar na primeira pessoa e no presente, e isso para testemunhar um presente, um momento indivisível” (DERRIDA, 2004, p.28).

A arte da memória, bem como o testemunho, é uma maneira de ler as cicatrizes (Cf. SELIGMANN-SILVA, 2003), de enfrentar os fantasmas que insistem em assombrar o presente. Desta maneira, os autores portugueses que vivenciaram a ditadura salazarista e as guerras das colônias portuguesas na África, por exemplo, encontraram no romance testemunhal uma maneira de tornar público as memórias que lhes foram silenciadas, já que a “leitura estética do passado é necessária, pois se opõe à ‘musealização’ do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57). Não há meios para se contestar que o século XX deixou um rastro de

corpos pelo caminho, isso tanto com as Guerras Mundiais quanto com as ditaduras na América Latina e em Portugal. Frente a tais crimes contra a humanidade é inevitável que haja manifestações no campo da literatura e das artes, pois, de acordo com Eagleton (Cf.1994), a literatura e a teoria literária estão indissolivelmente ligadas às crenças políticas e aos valores ideológicos.

## **A NECESSIDADE E A RESPONSABILIDADE DO TESTEMUNHO**

Muito além do aspecto teórico, a literatura de testemunho, e a literatura produzida através dela, também tem um viés específico de necessidade e responsabilidade. No exercício da escrita, os sobreviventes encontram uma forma de exprimir os horrores a que foram submetidos, sentem que cumpriram seu dever para com os mortos, deixando registro do que foi vivido para que seja lembrado, honrado e não repetido. George Perec, judeu Polonês que perdeu o pai na luta contra o exército nazista e teve a mãe deportada para Auschwitz, escreveu sobre o testemunho, e nos mostra o que seria essa necessidade do ponto de vista somático:

Falar, escrever, é para o deportado que retorna, uma necessidade tão imediata e tão forte, como sua necessidade de cálcio, de açúcar, de sol, de carne, de sono, de silêncio. Não é verdade que ele pode se calar e esquecer. É preciso que, primeiramente, que ele lembre. É preciso que ele explique, que ele conte, que ele domine este mundo do fora a vítima. (PEREC, 1995, p. 89).

George Perec está falando daquele que voltou do campo de concentração nazista, porém isso se aplica a qualquer sobrevivente de tragédias inomináveis. Aqueles que sobrevivem são exceções diante de máquinas genocidas, cuja lógica é matar a todos, não deixando nenhuma testemunha. Raciocínio esse que reinava entre os nazistas, que matavam sistematicamente e, ao verem-se próximos

do declínio, aceleraram ainda mais seu objetivo de eliminação. À vista disto, George Perec diz que os sobreviventes têm a necessidade de entender seu papel, sua sobrevivência em meio a tantos, pois narrar é costurar o mundo, contando ao máximo o que viram, é desafiar os objetivos daqueles que queriam deixar os horrores nazistas sem testemunhas, sem meios de retratar a história.

No mesmo horizonte da necessidade de narrar o horror, Primo Levi, sobrevivente de um campo de concentração, é autor de um dos testemunhos mais famosos do século passado. Com o livro *Isso é um homem*, escreveu: “A necessidade de contar “aos outros”, de tornar os outros participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.” (LEVI, 1988, p. 8). Ele deixa claro que nem todos que viveram os horrores dos campos de concentração conseguiram falar. Há aqueles que chegaram ao fundo do poço, e esses, ou morreram, ou emudeceram, tornaram-se incapazes de, ainda que vivos, conseguir falar aos outros sobre as dores que guardaram seus traumas e seus horrores. Desta forma, Primo Levi ressalta que aqueles que foram capazes de falar, contando o que viveram, são os que de alguma maneira conseguiram ficar longe desse estado, preservando sua conexão com os outros e com o mundo (tendo em sua mente e em seu coração um mundo extracampo), sem mergulhar completamente naquele universo do campo de concentração, que era também chamado planeta Auschwitz, tamanha a exceção que se vivia ali.

Desta forma, a literatura de testemunho se tornou um veículo eficiente de divulgação e reflexão das verdades mais humanas e inexplicáveis, convite a todo leitor para desvelar os sentidos impregnados nas falas dos narradores. Em seu livro *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi traz em diversos momentos o recurso da linguística, utilizando-se da riqueza da linguagem para construir imagens em palavras. Aquele que testemunha tenta, por vezes, buscar meios de expressar a vida em ruínas, a ser reconstruída após a experiência de difícil alcance a qualquer um que lá não esteve.

Vejamos um exemplo de tal uso da linguagem nos trechos que se seguem:

Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar não se possa ler o menor pensamento. (LEVI, 1988, p. 91)

E ainda,

[...] naquele momento, quando voltávamos a nos sentir homens, ou seja, responsáveis, retornavam as angústias dos homens; a angústia da família, dispersa ou perdida: da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia definitivo, não mais remediável; da vida a ser recomeçada, em meio às ruínas, muitas vezes só. (LEVI, 2004, p.61)

Ao narrar seus entendimentos do que vivenciaram, os autores relacionam suas histórias pessoais com a própria linguagem que possibilita nomear e atribuir significados específicos a essas histórias. Ou seja, aquilo que não é nomeado não existe enquanto fato linguístico, não é compreensível, nem passível de repercussão e, conseqüentemente, é privado de aprendizado. Ao apropriar-se da palavra derruba-se a barreira da incógnita, do indizível, do antes não nomeado, e os autores permitem-se ouvir as próprias falas e desenhar as suas identidades ao auto narrarem-se.

Desta forma, a escrita é, portanto, uma espécie de espaço concreto, onde pode ocorrer o encontro-diálogo consigo no âmbito social e coletivo. E assim, como resultado dessa vivência sem precedentes, permanecem as cicatrizes de todas as vítimas, inclusive,

aprendizados pessoais tocantes, como a importância de permanecer humano em condições desumanas. A luta pela sobrevivência, as raízes do humano que permanecem, e transparecem nos gestos de amizade e solidariedade, mesmo no espaço árido do campo de concentração, a obstinação em subjugar a morte, e a consciência de que os papéis (perseguido e algoz) podem se inverter. Janina Bauman, sobrevivente do Gueto de Varsóvia afirma:

Durante a guerra aprendi uma verdade que geralmente preferimos não enunciar: que a coisa mais brutal da crueldade é que ela desumaniza as vítimas antes de destruí-las. E que a luta mais árdua de todas, é permanecer humano em condições desumanas. (BAUMAN, 1998, p. 8).

O trauma inicial dos sobreviventes é tão aterrador que muitos deles simplesmente querem se afastar ao máximo daquelas lembranças de início, o que acaba numa política do silêncio. Neste sentido, vemos que a menção de Levi aos que perderam a conexão com o mundo é aplicável em certa medida a todos que sobrevivem. Todos os sobreviventes dos horrores se veem em um sofrimento que parece interminável e, aos poucos, vão esmaecendo as memórias do que eram suas vidas antes daquele terror por que passaram. Ao voltarem ao mundo, precisam refazer tal conexão. Seguir em frente, apesar da perda, das marcas físicas e emocionais, e muitas vezes com um sentimento de injustiça imenso que lhe arrancou, como ser humano, todas as referências que tinha na vida, é uma tarefa hercúlea. Para conseguir passar por esse caminho e continuar vivendo, alguns optam por afastar-se ao máximo das lembranças, inclusive sem falar a respeito, mas outros entendem que é necessário falar, por si e pelos que morreram. Deve-se ressaltar que após a libertação dos campos há ainda um momento pouco receptivo aos sobreviventes, que temem a hostilidade e a possibilidade de voltar a uma situação de privação semelhante, não há segurança

para essas pessoas das quais foram totalmente ceifados os direitos mais básicos.

Com o fim da Guerra, há ainda muitos que compartilharam dos pensamentos nazistas, que não estão satisfeitos com o resultado do conflito; os nazistas ainda estão soltos, fugindo ou defendendo que cumpriam ordens; as economias estão frágeis e há muita destruição e ressentimentos. Este é o cenário que marca uma primeira etapa, e nela poucos são os sobreviventes que se sentiram capazes de falar e até de conseguirem se fazer ouvir. Stefano Zampieri, professor e escritor italiano, menciona Robert Antelme e David Rousset, entre outros, como representantes dessa primeira etapa, daqueles que imediatamente se dispuseram a falar sobre o tema. A segunda etapa, no entanto, é ambientada no final dos anos 1950, quando a Europa consegue retomar seu crescimento econômico, e onde vai se criando um momento mais adequado para a fala dos sobreviventes. O grande nome dessa fase, conforme Zampieri, é o escritor Elie Wiesel, cuja obra *A Noite* foi de imenso impacto. A prisão e o julgamento de Eichmann<sup>3</sup> são o marco para o início da

---

3 O julgamento de Eichmann não é um simples julgamento, ele traz à tona a história do holocausto, as barbáries e ainda reativa a memória internacional sobre o nazismo. Norbert Elias descreve como foi o processo desse julgamento que recolocou a memória do nazismo como central, afirmando-a como uma das questões mais urgentes do período: “À primeira vista, o julgamento de Eichmann era simplesmente o julgamento de um indivíduo, com o antigo membro das SS como réu e seus acusadores israelenses, um contingente de testemunhas, algumas das quais sobreviventes dos campos de concentração, e um público internacional invisível que acompanhava os depoimentos das duas partes e julgava-os. Com o decorrer dos meses, entretanto, as notícias do julgamento se divulgaram por todo o mundo e penetraram nas conversas, pensamentos e sentimentos de pessoas em muitos países; tornou-se algo mais do que o julgamento de apenas um indivíduo. Começou, numa pequena escala, a adquirir o caráter de um momento culminante da história contemporânea. Tal como as duas Guerras alemãs, contribuiu para o crescente volume de experiências que desafiam a imagem que temos de nós próprios como sociedades civilizadas. Na superfície, a questão era de âmbito limitado; se vista em maior profundidade, porém, seu interesse era consideravelmente vasto. O fato de que os nacionais-socialistas tinham feito os judeus sofrer diabolicamente não era desconhecido. Mas, antes do julgamento de Eichmann, a enorme capacidade humana para esquecer as coisas dolorosas, sobretudo se aconteceu a outras pessoas relativamente impotentes, já tinha começado a fazer seu

terceira etapa, nos anos 60, quando o mundo começa a olhar de fato para os acontecimentos.

A famosa Guerra dos Seis Dias ou Terceira Guerra Árabe-israelense, em 1967, é, segundo Zampieri, um acontecimento considerado importante nesta fase porque chama os sobreviventes e demais pessoas a “reconsiderar a *Shoah*”<sup>4</sup>. Jorge Semprún é o nome sempre referido desse momento. Temos ainda um quarto movimento que teria aparecido, com sessenta anos de intervalo do Holocausto, em narrações de idosos sobreviventes na década de 1990. Nesta etapa final, os sobreviventes, embora idosos, resgatam a narrativa da *Shoah*, e das suas consequências, validando a necessidade de falar a respeito da vivência mais uma vez, e expressá-la com aspectos novos, inclusive porque o público leitor é também outro.

O grande impasse, nas falas das vítimas, poderia ser resumido na seguinte questão: devo escrever ou não? Porque além do perigo de parecer superado e não idôneo, há outros obstáculos que impedem a escrita. Primeiro, a impossibilidade literalmente de revelar o que foi a tortura nazista nos guetos e na *Shoah* por falta de palavras apropriadas para nomear o que não tem nome, para narrar a dimensão do espanto, do horror e do absurdo. Segundo, a

---

trabalho. A lembrança de como o Estado moderno já tinha desejado exterminar uma detestada minoria estava se esvaindo aos poucos do espírito das pessoas. O julgamento de Jerusalém reativou a memória, colocando uma vez mais em foco, de modo abrupto, os crimes nazistas. Tornou-se inválida toda a discussão sobre se teria sido preferível, ou não, deixar que a lembrança dos assassinados e dos assassinos caísse na obscuridade com, no máximo, meia dúzia de parágrafos dispersos num livro de histórias como epitáfios. Agora, as lembranças voltavam. E eram instrutivas as circunstâncias desse retorno” (ELIAS, 2011, p. 269).

- 4 Naquela data, 1967, Israel sofreu um ataque surpresa de vários países árabes. Neste dia os sobreviventes novamente sentiram medo do extermínio, já que, dentre outras coisas, o presidente do Egito, na época, falava da supremacia do seu exército e, via rádio, enviava recados dizendo que seu objetivo era destruir Israel. Além disso, o Ocidente não esboçou nenhuma vontade em ajudar os judeus contra a liga árabe. Tudo isso fez os judeus repensarem a *Shoah*. Logo, Zampieri se refere ao fato de o terror ter voltado às mentes daqueles que queriam esquecer e dos demais judeus.

hesitação em relação a que forma seria a mais adequada de pôr no papel, qual o estilo mais apropriado para direcionar a narrativa de modo a ser compreendida pelo leitor e, principalmente, a não ser desacreditada.

Sem dúvida são questões que passaram na mente de muitos em todas as fases. Robert Antelme, por exemplo, era poeta e jornalista quando, aos 26 anos, entrou para resistência francesa em Paris, um ano depois foi preso pela Gestapo e deportado para Alemanha, onde trabalhou em Gendersheim até a primavera de 1945, quando foi levado para Dachau, perto do fim da guerra. Após a guerra, ele percebeu a importância de realizar o impossível, ou seja, transmitir pela escrita a experiência mais extrema, tão desumana que nega a humanidade de suas vítimas. Ele usa de uma linguagem que busca representar o irrepresentável, oscilando entre relatos meticulosos e descrições poéticas que tentam explicar os horrores dos campos de concentração. Nas suas palavras:

Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. Diziam-nos que a nossa aparência física era suficientemente eloqüente por ela mesma. Mas nós justamente voltávamos, nós trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente vivas e nós sentíamos um desejo frenético de contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que nós descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como nós havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a dizer começava então a parecer inimaginável. (ALTEME, 2013, p. 9)

Enquanto pensadores e teóricos nos ajudam a refletir sobre a literatura de testemunho e seus acontecimentos, a arte nos convida a seguir um caminho além, ela nos convida a sentir. É pelo cinema, literatura, música, obras plásticas, que a arte nos toca, nos afeta, nos causa empatia, sentir o que sentiu o outro, ou tentar nos aproximar ao máximo desse sentimento é uma forma de gerar compaixão transformadora, aquela que denuncia e mobiliza. E este é um papel insubstituível do testemunho, sua importante missão e responsabilidade, para que aqueles que o conheceram se oponham imediatamente ao menor sinal de repetição dos horrores históricos. E assim a arte é incluída neste patamar que caracteriza um testemunho através dela, como observaremos em seguida.

## **O TESTEMUNHO ALÉM DA PALAVRA ESCRITA OU SOBRE OUTRAS FORMAS DE TESTEMUNHAR**

Mas de que forma a arte é literatura de testemunho? Ou como ela se torna um testemunho, um luto ou um trauma transmutado através da arte? O testemunho pode ser traduzido de uma maneira que implique uma maior proximidade do que permite a frieza meramente teórica? Será uma forma capaz de fazer compreender mais facilmente os sentimentos e sofrimentos? Bem, a arte é um local de construção da imaginação, mas também espaço de expressão da nossa alma e dos nossos mais profundos sentimentos e vivências. A arte nos transporta e nos aproxima e é um meio que não deixa de falar com sinceridade. Além disso, a arte é uma técnica que nos desperta para o outro, que nos possibilita alcançar o outro. Assim, além dos livros, das cartas, do testemunho oral, ainda temos os quadros, os desenhos e a fotografia como expressões de testemunhos.

Yuric Dojc<sup>5</sup>, um fotógrafo da Eslováquia, ao perder o pai (que era judeu), e posteriormente reencontrar diversos dos amigos do

---

5 Encontram-se todas as fotografias de Dojc em seu livro *Last Folio: Testura of Jewish Life Slovakia*, 2011.

seu genitor, descobriu que todos eles eram sobreviventes do holocausto. Esse encontro, bem como o envolvimento com a comunidade judaica, o levou a visitar alguns locais judaicos na Eslováquia. Durante o período comunista, diversos países que faziam parte da chamada cortina de ferro não fizeram qualquer movimento em prol da memória da *Shoah*. O argumento que deram foi, simplesmente, que os nazistas se encontravam na Europa Ocidental e que, portanto, seus territórios nada tinham a ver com esse passado. Assim, diversas sinagogas e escolas judaicas em boa parte da Europa Oriental permaneceram fechadas desde 1943, quando os nazistas levaram desses locais crianças e professores para campos de concentração.

Dojc fotografou esses locais, tendo, inclusive, encontrado o caderno do avô na escola onde este estudou. Tais imagens são paradoxais, sua beleza é extremamente triste, mas muito poderosa como testemunho da catástrofe que ocorreu na Europa na metade do século passado, inclusive comprovando a passagem de nazistas por aquela região e os sofrimentos infligidos aos judeus daqueles locais. No mesmo sentido, Anselm Kiefer, um dos principais artistas alemães da segunda metade do século XX, possui uma obra na qual utiliza a metáfora do livro, retratando-o como um arquivo, o livro como local de inscrição do passado.

Temos ainda Naomi Tereza Salmon. Ela foi contratada para fotografar objetos encontrados em campos de concentração na Polônia, no entanto, ela resolveu transformar os objetos, que para muitos seriam banais, em testemunhos poderosos do que aconteceu nestes locais. Assim, o próprio fato de tais objetos serem como são, como um pente quebrado, por exemplo, torna tudo muito eloquente sem uma única palavra, mas nas suas formas. Logo, ela trabalhou a questão da precarização das imagens, o que é muito característico desse tipo de arte da memória do trauma.

Temos, assim, o que se chama de “estética da ruína”<sup>6</sup>. Não é necessariamente uma estética da construção de narrativas ou de metáforas. Trata-se de colocar a fotografia no meio da narrativa e fazer com que os grandes teóricos a leiam. Isso é algo muito importante, visto que a arte, a memória e a literatura de testemunho, que foram desenvolvidas nas últimas décadas, a partir dessa história de violência, não devem ser esquecidas e podem ser lembradas de várias formas. Assim, vemos que, embora tenhamos como mais comum o testemunho através dos livros, este não é seu único meio, e ele vem se expandindo para as mais diversas formas desde que ganhou seu primeiro espaço.

A narrativa das memórias das vítimas pode representar para seus autores a possibilidade de reencontro consigo mesmos, atravessando novamente os trajetos do passado ou a tentativa de estruturação do caos que os acompanha desde sempre. Representando a direção para alguns como um recurso para manter a vida, como também é a oportunidade de falar pelos mortos que já não podem fazê-lo. É como uma espécie de teia que liga a vida à realidade, uma forma de oferecer as memórias pessoais ao conhecimento dos leitores. Evidenciar tais lembranças pode representar ainda um sofrimento pelo seu contínuo recordar e até a morte espontânea, de acordo com alguns relatos, como em *Paisagens da Memória* de Ruth Klüger.

Ruth Klüger, que nasceu em Viena 1931, viveu desde a sua infância o Antissemitismo, com opressão dos judeus pelo regime nazista, sendo deportada para Theresienstadt em 1942 e em seguida para Auschwitz em 1944. Ela se apraz com a fuga da sua mãe e de uma amiga prisioneira em 1945. Ao final da guerra, muda-se para os EUA, onde irá graduar-se e doutorar-se. Será a primeira mulher a chefiar o Departamento de Filologia Germânica da Universidade de

---

6 Para maiores informações sobre o tema, consultar o livro *A estética da ruína* de Lopes (2015), que explica a estética da ruína como algo que deve trazer à luz as ruínas com o propósito de abrir um caminho por onde cada indivíduo se sinta desafiado a olhar para si mesmo ou para a realidade onde se encontra.

Princeton. Surpreendentemente, alguns anos depois ao voltar para a Alemanha, a trabalho, acaba sendo atropelada por um garoto alemão que, em alta velocidade em sua bicicleta, a deixa impotente, caída na rua e lembrando-se dos anos desprezíveis de repressão e humilhação na infância. Neste dia decide-se por escrever a sua autobiografia, onde diz: “Vivia algo de que valia a pena dar testemunho” e se utiliza das palavras para tanto, pois “[...] as palavras simples, que apareciam em definições nos dicionários, [...], são as que cercam e criam o assunto em discussão [...]” (KLÜGER, 2005, p. 106).

A *Shoah* nunca foi tão atual como em nossa época, ela é conclusiva em cada obra original ou traduzida para ingresso dos mais diversos leitores. É uma súplica à reflexão em cada filme que discute o assunto. Uma chama que queima e machuca a mente das pessoas nas entrevistas ou documentários assistidos e lidos. A *Shoah* é relembrada a cada livro, e a importância de lembrar se reafirma a cada manifestação neonazista, em cada artigo por vezes ofensivo e desonesto escrito por indivíduos ou entidades negacionistas e revisionistas.

A *Shoah* acabou há décadas. Mas é necessário continuar pesquisando, estudando, perguntando e procurando encontrar respostas para procurar entender o que foi o Holocausto e o que permitiu que ele se efetivasse. Levantar hipóteses e suscitar a reflexão. Investigar para promover conhecimento. Inclusive em razão de ainda haver muito a ser descoberto, falado, frisado e estudado a respeito da época. Com tantas vozes perdidas, os relatos que surgem de tempos em tempos, resgatados de escombros ou do anonimato, reacendem a percepção de incompletude, que mesmo após anos de pesquisa e estudo continuamos a ter a respeito dessa parte da história.

Por isso é importante esta relação com outros teóricos, inclusive das artes, que buscam compreender melhor a *Shoah*, provocando as novas gerações a considerarem o tema, proporcionando a chance justa à memória e à verdade histórica, em favor da educação e é certo, como dito e demonstrado por diversas das vozes que, mesmo diante das dificuldades, da descrença, da incompreensão,

tiveram a coragem de se apropriar da palavra e de expor os horrores vívidos, que é somente assim, falando, discutindo o assunto, insistindo obstinadamente na memória, que será de alguma forma possível manter a justiça para todas as vozes ainda perdidas em meio ao horror. O tempo continua a correr, mas a escrita e as artes não escritas também têm a qualidade de permanência através do tempo, e por graça de todos aqueles que tiveram a atitude de se apropriar delas a fim de expressar o que seus olhos registraram.

## **O TESTEMUNHO DOS QUE PERECERAM**

Além daqueles que precisaram superar seus momentos indizíveis de trauma, e que sentiram em seus corações a necessidade de escrever, de retratar, de expressar ao outro, das mais diversas formas, o que seus olhos viram, temos ainda aqueles que não conseguiram sobreviver, mas que deixaram seus testemunhos mesmo assim, através de cartas clandestinas, diários escondidos e outros meios por muito tempo ocultados.

Destes testemunhos há ainda quem tenha dúvidas da veracidade e não contaminação de intenções nos escritos, ou seja, da confiabilidade do que é contado por aqueles que nem ao menos viveram para obter qualquer proveito daquilo que produziram. Anuem alguns teóricos que os sobreviventes que passaram por um momento histórico sem precedentes, muitos daqueles que fizeram relatos, intentavam ter a chance de publicar aquilo que estava sendo registrado em um momento posterior ao final da guerra.

Há relatos que de fato indicam para essa intenção, por exemplo, no famoso Diário de Anne Frank que, ao notar que seu diário teria um valor histórico relevante capaz de produzir interesse para publicação, o teria reescrito desde o início, adequando as palavras a uma escrita mais aceitável para qualquer leitor, ocultando pequenas passagens e tornando-o mais interessante do ponto de vista literário.

Esse fato ajudou a pôr em prova diversos outros escritos que foram posteriormente encontrados em meio a escombros, escondidos em barracões dos campos de concentração, e até entregues por aqueles a quem foram confiados por seus autores originais, em momentos mais apropriados, muitas vezes, anos após a Segunda Guerra, relatos que continuam a surgir.

Entre esses diversos relatos estão os Diários de Etty Hillesum, uma jovem judia holandesa que é autora de um registro bastante peculiar do período da Segunda Guerra, redigido durante a ocupação nazista da Holanda. Seus escritos, além de falarem a respeito de seus dias antes e durante a evolução da Guerra naquele território, passando pelos campos de transição, focam com bastante ênfase em uma experiência religiosa vivida intensamente por ela durante aquele período. Embora haja os que discordem, os Diários de Hillesum, que posteriormente deram origem a um livro, não indicam, inicialmente, que a jovem tinha qualquer intenção de publicação dos seus relatos, tanto que, ao contrário de focar nos acontecimentos externos que a rodeavam, a jovem fala na sua maior parte de suas próprias experiências de vida e descoberta espiritual, o que pode não ser tão valoroso quando se pensa em literatura de testemunho.

Era de se esperar que se a jovem não tivesse uma real intenção de publicação, quando começa a escrever, pois teria focado seus relatos em tratar da condição política em que se encontrava, mais enfaticamente, a Holanda daqueles dias, e teria feito escolhas mais sábias, inclusive no que tange a suas próprias chances de sobrevivência, usando da sua influência familiar, quando era possível. Mesmo assim, não falta quem questione a confiabilidade deste, como de outros escritos, mais especificamente no que se refere a Etty Hillesum, inclusive sobre sua sinceridade nas descobertas espirituais a que decidiu se dedicar a escrever. Não há como esquecer que mesmo os relatos mais íntimos de uma jovem inserida no contexto histórico daqueles tempos trazem em si reflexos deles, seja em seu próprio amadurecimento ou por trazer em paralelo a crônica do período, sendo, portanto, ainda fonte histórica útil para

a qual se deve ter um olhar atento. Afinal, em um misto de subjetividade e objetividade e já mais consciente da necessidade de publicação dos seus textos, ela escreve:

Serei a futura cronista dos nossos reveses. [...] Não quero me tornar a cronista dos horrores. Haverá suficientes. Nem de sensacionalismos. [...] cada pessoa é uma história que me é contada pela própria vida. E meus olhos encantados não param de ler. A vida me confia tantas histórias, tenho que recontá-las e deixá-las para as pessoas que não conseguem ler tão diretamente a vida (HILLESUM, 2019, Passim).

Consideramos os Diários e as Cartas de Etty Hillesum bastante contundentes, pois foram produzidos no decorrer dos momentos históricos sobre os quais ela passou, não sendo, portanto, escritos de memória posterior, o que faz da sua narrativa uma memória bastante viva e tocante enquanto testemunho de alguém que pereceu. A escrita foi a forma de Hillesum se conectar consigo mesma, honesta e abertamente, explorando seu interior e como lidava internamente com os acontecimentos ao seu redor, mantendo-se sã e auxiliando a todos que não conseguiam ler tão diretamente a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do mundo é marcada por eventos que definem os rumos dos tempos. Por vezes, eles são a expressão da criatividade e inventividade humanas e contribuem de forma positiva com toda a humanidade, por outras, infelizmente, eles marcam a ilusão, a violência, o equívoco e a capacidade destrutiva do homem contra o mundo e contra seu semelhante. A Segunda Guerra Mundial sem dúvida foi o mais expressivo embate visto na história recente e o pico do horror e da violência da humanidade. Os absurdos realizados pelo *Reich* contra o povo judeu, principalmente, mas também

contra ciganos, negros, deficientes físicos e mentais, dentre outros, são a definição daquilo que nós, como seres humanos, devemos fazer de tudo para nunca mais se repetir.

Embora já se acumulem aniversários desde o fim do conflito, ainda há quem negue a existência do Holocausto. Diante disso, e com os sobreviventes começando a rarear pelo acúmulo da idade, a expressão da memória se torna ainda mais importante. Desta forma, todos os movimentos que podem ser feitos para preservar as vozes que se elevaram, em diferentes períodos, para contar o que ocorreu naqueles tempos de horror, devem ser incentivados e postos em destaque.

O testemunho é sem dúvida alguma a melhor e mais completa fonte de informação havida daqueles tempos, quando tanto se fez, inclusive, para destruir documentos que pudessem deixar claros os horrores perpetrados para que não constassem nos anais da história. O fizeram assim para evitar e dificultar punições, facilitando a fuga de muitos responsáveis por inúmeras mortes que ainda clamam por justiça, esquecidas em valas comuns. No entanto, as testemunhas restantes, o espírito humano ainda existente e clamante dentro delas, a responsabilidade de falar por tantos, levou o testemunho adiante, apesar das resistências, dando armas para a justiça e lançando luz aos acontecimentos macabros do período, daí sua relevância sem igual. Daí também a percepção que se deve ter quando se fala de literatura de testemunho, ou seja, não se trata apenas de uma literatura de cunho íntimo, pois este íntimo não deve ser pensado como isolado do mundo ao qual pertence e, neste sentido, a literatura de testemunho não fala apenas de um *eu*, no sentido egóico do termo, pois este *eu* está posto no mundo e, enquanto tal, reflete este mundo também.

## REFERÊNCIAS

ANTELME, R. **A Espécie Humana**. Tradução de Maria de Fátima Oliva do Couto. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ASSMANN, A. **Espaços da Recordação**: Formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas/SP: Unicamp, 2011.

BAUMAN, S. **Modernidade e Holocausto**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, W. *O narrador*. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Antropos, 1994.

BENJAMIN, W. *Teses sobre O conceito de História*. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Antropos, 1994.

CRU, J. N. **Témoins**. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants edités en français de 1915 à 1928. Paris: Les Entinzelles, 1929.

DERRIDA, J. **Morada**. Maurice Blanchot. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Rio de Janeiro: Vendaval, 2004.

DOJC, Y. **Last Folio**: Testura of Jewish Life Slovakia. Indiana: Indiana University Press, 2011.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIAS, N. **Os Alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FRANK, A. **O diário de Anne Frank**. Edição integral. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

GASPAR, R. F. *Catástrofe, memória e a mística judaica em Anselm Kiefer*. In: 9º Ciclo de Investigações do PPGAV - **Transgressões**, 2014, Florianópolis. Anais do 9º Ciclo de Investigações do PPGAV - Transgressões. Florianópolis: PPGAV/UDESC, 2014. v. 9. p. 1-15.

HILLESUM, E. **Uma vida interrompida**. Diário de Etty Hillesum, 1941-43. Tradução de Mariângela Guimarães. Belo Horizonte/Veneza: Âyiné, 2019.

HILLESUM, E. **Cartas, 1941-1943**. Tradução de Ana Leonor Duarte e Patrícia Couto. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

KLÜGER, R. **Paisagens da memória**. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LOPES, V. **A estética da ruína nas memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

OLMI, A. A narrativa do Lager: uma categoria literária do testemunho. In: **Espéculo**. Revista de estudos literários. Universidad Complutense de Madrid 2009. [www.ucm.es/info/especulo/numero40/narlager.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/narlager.html). Acesso em abr. 2022.

PEREC, G. **W ou a memória de infância**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, V 1, 1994.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas/SP: Unicamp, 2007.

ROUSSEAU, F. **Procés des Témoins la grande guerra**: L'affaire Norton Cru. Paris: Seuil, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Revistas da PUC-SP**, Projeto História, Guerra, Império e Revolução. V. 30, p. 71-98. Acesso em jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

ZAMPIERI, S. **Il flauto d'osso**: Lager e letteratura. Firenze: Giuntina, 1996.

# A ESCRITA ROMANESCA DE SARAH BEIRÃO: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE CONDIÇÃO DA MULHER EM SOZINHA E UM DIVÓRCIO

Thalyta Cavalcante Alves  
Aldinida Medeiros  
Isabel Lousada

*O feminismo abrirá os olhos a todas as mulheres.  
E elas não de, em um futuro que não está longe,  
conquistar a sua verdadeira posição na família,  
na sociedade, na pátria.*

Andradina de Oliveira

Este artigo propõe-se analisar a escrita de Sarah Beirão, observando aspectos sobre a condição da mulher e das lutas feministas, no recorte de dois romances, a saber: *Sozinha* (1940) e *Um divórcio* (1950). O principal objetivo é mostrar que, nestes dois livros, se encontram assertivas relacionadas à condição da mulher e suas lutas por direitos iguais, no início do século XX, na sociedade portuguesa. Ainda é importante destacar que, mesmo em Portugal, há uma fortuna crítica rara de estudiosos e críticos literários sobre os

romances de Sarah Beirão, uma intelectual e jornalista que exerceu o ativismo em grupos e associações portuguesas pelos direitos da mulher, notabilizando-se como diretora da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (LRMP).

Observa-se que em seus romances as representações femininas trazem um discurso ideológico destas lutas, de modo que, embora possam não aparecer ativamente e em destaque, no primeiro plano das personagens, estas marcas perpassam os enredos romanescos. Dessa maneira, intentamos contribuir para dar mais visibilidade às questões da mulher, no que concerne ao casamento, divórcio e à educação feminina, por meio das representações femininas ficcionadas, buscando mostrar nestes aspectos as atuações e sua relevância. Para tanto, recorreremos aos referenciais teóricos da crítica feminista para conjugar a análise romanescas às questões de gênero. Dentre os vários nomes do aporte teórico, destacam-se as vozes de: Anne Cova (2010), Heloísa Buarque de Hollanda (1994), Maria Manuela Tavares (2008), Maria Regina Silva (1983), , Cecil Zinani (2014), dentre outras.

## **A ESCRITA ROMANESCA DE SARAH BEIRÃO**

A partir da leitura e análise dos romances de Sarah Beirão, *Sozinha* (1940) e *Um divórcio* (1950), estabelecemos como finalidade analisar questões relativas à condição social feminina no início do século XX, na sociedade portuguesa. Nesse sentido, o *corpus* escolhido permite-nos contemplar a elaboração das personagens femininas, a partir de um referencial teórico-crítico como o qual analisaremos as normativas impostas ao sujeito feminino, subjugado pelo sistema patriarcal e, sobretudo, machista. Para o desenvolvimento do tema, optamos por iniciar apresentando a evolução histórico-cultural e os padrões da mulher na sociedade no início do século XX, com o intuito de colaborar para uma reflexão sobre este período e as mudanças que permitiram à mulher atuar em movimentos sociais e políticos.

Sarah de Vasconcelos Carvalho Beirão foi uma romancista, ativista dos direitos das mulheres e feminista, que participou da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (LRMP) e, posteriormente, dirigiu o Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP). Escreveu dezesseis livros, sendo dois de contos e mais dois livros voltados para a literatura infanto-juvenil, além disso, assinou alguns textos usando o seu pseudônimo Álvaro de Vasconcelos, pois na condição de mulher era proibida de assinar as suas próprias obras. Essas eram as condições adversas em torno da mulher que pretendia seguir a carreira de escritora, o que as mantinha invisibilizadas no mundo autoral, fosse literário ou ensaístico; situação esta muito apontada desde antes por algumas autoras, incluindo os célebres textos *Cidade das Damas*, de Christine de Pizan e *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf.

Vale destacar que são muitos os nomes de mulheres que escreveram com pseudônimos masculinos, ainda nas três primeiras décadas do século XX, o que nos certifica o quanto as mudanças e as conquistas foram lentas. Todavia e, ainda assim, muito significativas. Heloísa Buarque de Hollanda, sobre as limitações impostas à mulher, aponta que

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (HOLLANDA, 1994, p. 211).

A partir do exposto, nota-se que a mulher era sempre vista como a parte fraca, na maioria dos sistemas culturais; e que nas relações de gênero, o masculino foi sempre o polo que dominou as hierarquias. À época em que escreveu Sarah Beirão, embora as

mulheres já pudessem publicar livros e obras literárias com seus próprios nomes, ainda não contemplavam de perto as condições para poderem fazer parte do cânone literário. Por conseguinte, tinham a sua escrita relegada ao silenciamento, de acordo com os valores elitistas, cheios de regras e hierarquias sociais de uma classe dominante.

Escritoras como Sarah Beirão conseguiram alcançar o seu espaço de respeito depois de longas lutas e reivindicações em prol dos direitos das mulheres, combatendo esse silenciamento que excluía a mulher da prática literária. Conforme Zolin (2009, p. 329) pontua: “no caso de mulheres escritoras, elas teriam construído uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal”. Dessa forma, Sarah Beirão conseguiu publicar pela primeira vez com o seu próprio nome somente a partir de 1929, no final do período republicano, o livro de contos intitulado *Serões da Beira* (1929). Depois dessa publicação, a sua produção aumentou, e a autora utilizava sua escrita para expor questões que abordavam fatos sociais, de modo a destacar a necessidade de mudança dos valores impostos à mulher.

De acordo com Fátima Pais (2012), Sarah Beirão era uma mulher corajosa para a época, com caráter forte, ativista de grandes causas, conforme já mencionado, e a sua escrita literária apresenta traços muito influenciados pelos clássicos do século XIX, e por essa razão deve ser uma escrita valorizada, reconhecendo o meio em que viveu. A sua obra permite descobrir e engrandecer a história da Cultura e das mentalidades em Portugal, dado que passa por temas ligados ao ser feminino.

Outra característica que fazia parte da escrita de Sarah Beirão era a militância, que era representada através de reivindicações na desconstrução de estereótipos em torno da condição da mulher no início do período ditatorial: o Salazarismo, repleto de ideais fascistas e excludentes, demonstrava o momento no qual a mulher era considerada um ser subalterno. Esse período deixou marcas negativas no âmbito social, cultural, econômico e político e, principalmente em torno da condição feminina.

## **MULHER: A EDUCAÇÃO EM SOZINHA (1940) E O DIREITO À LIBERDADE EM UM DIVÓRCIO (1950)**

O estudo pretende analisar dois romances: *Sozinha* (1940) e *Um Divórcio* (1950), com o intuito de observar essas obras de autoria feminina, salientando os elementos que configuram a escrita destas mulheres e identificando os traços de lutas que promovem a identidade de gênero. Utilizando-se dos meios que lhes eram possíveis, inclusive da ficção, elas refletiram acerca da condição desigual da mulher no que compete às garantias sociais.

Sarah Beirão pode ser considerada uma referência da resistência à ditadura e aos padrões impostos às mulheres no período de Salazar, época cruel para Portugal em que as práticas autoritárias do governo deixaram marcas profundas de insatisfação. Ante esta condição de escritora que, gradativamente, foi inserindo valores diferentes para a mulher, e pela mudança de sua condição sociopolítica, queremos chegar à conclusão, levando em conta os dois enredos romanescos, de que a autora contribuiu com o feminismo que era possível, naquele contexto pré salazarista e no próprio tempo do regime ditatorial. Com isso, pensamos como Lúcia Osana Zolin que algumas obras trazem “em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo.” (ZOLIN, 2009, p. 332).

Nesse sentido, acabaram por se tornar deveras importantes para os vários questionamentos ao modelo patriarcal, que perdura ao longo dos séculos e no qual a mulher é vista com um ser subalterno, e foi a partir dos estudos culturais que a mulher, ou seja, a classe minoritária foi alcançando o seu lugar, mas é claro que é importante ressaltar que ainda há muito espaço a ser conquistado, visto que prevalece no país uma predominância dos costumes patriarcais.

Os estudos culturais deram enfoque à literatura produzida por mulheres e, dessa forma eles “se intersectam com os estudos

feministas” (CEVASCO, 2009, p.323). É importante lembrar que as escritas feitas por mulheres ficaram por muito tempo fora do cânone literário, mas conseqüentemente com os avanços dos estudos culturais, essas obras começaram a conquistar o seu devido lugar. Cevasco (2009, p. 323) relata que “O cânone – lista do que são consideradas grandes obras, é rediscutido e expandido com a redescoberta de obras antes relegadas ao esquecimento escritas por mulheres, negros, homossexuais e outros.”

O enredo de *Sozinha* (1940) traz a história de uma jovem órfã, pobre, que sofria preconceitos sociais no colégio em que vivia e estudava, em regime de internato. A jovem preferiu lutar por sua afirmação, buscando sozinha a estabilização econômica e social, situação que dá título ao romance. Logo, ao invés de buscar o caminho mais fácil, que era o casamento, pois, casando-se, seria uma maneira de livrar-se do colégio cheio de padrões a serem seguidos, ela buscou alcançar, através do seu esforço, um lugar digno na sociedade, que não precisasse do casamento como forma de ascensão social ou econômica.

A partir disso, a jovem buscou o seu reconhecimento e estabilidade através dos estudos, em uma época na qual o estudo era algo mais acessível ao homem. É possível encontrar, na obra em análise, vários fragmentos que chamam a atenção das rupturas, através das quais a personagem começa a transgredir, construindo assim o seu próprio destino e apresentando as suas potencialidades, caminhos estes que marcam a evolução da personagem no romance.

— Pensei que havia pouco interesse pelo estudo no sexo feminino. — Engana-se, Doutor; noto, nos últimos tempos, um movimento curioso... Uma grande sede de saber, um acordar, significativo, da mulher para abrir caminhos novos. Uma enorme ânsia de independência, de se instruir, que não existia no meu tempo de menina (BEIRÃO, 1940, p. 37-38).

Observamos aqui a evolução da mulher em relação ao estudo, e nesse contexto, a protagonista passou a se dedicar bastante aos estudos em busca de uma vida melhor, mesmo em uma época difícil para as mulheres. Nesta mesma esteira do debate, Simone de Beauvoir enfatiza que “é pelo trabalho que a mulher conquista sua dignidade de ser humano; mas foi uma conquista singularmente árdua e lenta” (BEAUVOIR, 2016, p.166).

Nessa indagação é possível fazer uma reflexão em relação a mulher que também adquiriu reconhecimento através dos estudos, e essa constatação pode ser observada através da personagem do romance, já que o seu empenho com os estudos levou-a ao reconhecimento por todos que faziam parte da instituição de ensino.

Para mais, na análise deste romance, percebe-se que nessa narrativa há uma mulher que conquistou o seu espaço com muita dificuldade e passou a desfrutar a liberdade alcançada: “E, pela vida fora, Júlia esqueceria todo o seu triste passado, para se lembrar apenas que, *Sozinha*, conseguira triunfar! (BEIRÃO, 1940, p. 275).

O enredo do romance intitulado *Um divórcio* (1966), também apresenta questões que colocam as mulheres em condições inferiores a dos homens, e a luta pela igualdade de gênero é uma questão pertinente nesta narrativa, uma vez que Ofélia e outras personagens femininas se viam diante de uma sociedade com padrões patriarcais.

Na primeira seção do romance, é apresentada parte da vida de uma personagem resignada, grávida e abandonada pelo marido sem receber apoio, sendo enganada por um homem machista e opressor, com características muito próprias da época; a trama se passa, portanto, em um tempo no qual a mulher era, por assim dizer, obrigada a sofrer as violências físicas ou psicológicas do casamento sem poder reclamar. D. Isabel será na narrativa a avó de Ofélia. Em seu discurso é apresentada a indignação de não ter coragem para reivindicar os seus direitos, visto que foi oprimida e sufocada pelas circunstâncias daquilo que fora presumido como seu destino, levando-a a uma vida cheia de amarguras e tristezas.

Nessa época, a mulher estava sujeita ao silenciamento diante das diversas práticas opressoras dos homens, e é isto que a personagem feminina do romance representa: uma mulher sem forças para enfrentar todos os desafios, e por este motivo a sua vida foi marcada por episódios de humilhação e sofrimento.

Neste primeiro momento da narrativa, é possível observar que o maior inimigo dessa mulher foi o seu silêncio, e isso demonstra ser o maior inimigo de muitas mulheres da atualidade, que se silenciam diante das práticas opressoras que lhes cercam, sujeitando-se a passar por situações que as colocam em risco.

Na segunda parte da narrativa, encontra-se outra personagem feminina, que desempenha o protagonismo. Ao requerer o divórcio, ação que nomeia o romance, a personagem, em uma prática ousada, perfila também o requerimento de seu bem-estar físico, mental e emocional. A mulher estava ligada às atividades domésticas, pois o casamento, segundo as normas vigentes da sociedade, era o único ponto de partida para a felicidade, colocando a mulher e o homem em lugares distintos dentro de um sistema que funcionava a partir da persistência da família patriarcal. Esse fato é constatado no discurso propagado pela ideia do pai da jovem Ofélia, personagem principal do romance, quando é relatado que: “Afonso delirava com a idéia de ver a filha casada com uma figura de tão alto prestígio na política e na sociedade” (BEIRÃO, 1950, p. 201-202).

Diante dessas questões, a obra mostra uma evolução da condição feminina, que tem dado à mulher a oportunidade de desfazer uma relação conjugal insatisfatória, colocando em prática os seus próprios desejos e sua autonomia. O romance retrata a sociedade da época e as imposições que, em muito, limitavam os direitos da mulher, sobretudo através da regulação das ações e dos corpos das mulheres promovida pelo casamento. Mas a personagem Ofélia se posiciona contra esta imposição da época, ao se apaixonar por um homem com diferentes condições socioeconômicas, quando comparada às de sua família. Eram vizinhos, cresceram próximos e o afeto genuíno tomou-lhes a alma: “assim iam crescendo os filhos dos dois casais em condições econômicas bem diferentes” (BEIRÃO,

1950, p. 179). Sem dar importância às tradições sociais, aos nomes de famílias ilustres ou ao luxo, se apaixonou.

O pai de Ofélia era contra qualquer tipo de ideia que dissesse respeito ao envolvimento amoroso de sua filha com um homem de condições econômicas baixas, e esse pensamento era o que sempre deixava bem explícito nos seus discursos:

— Pode ser que o devaneio acabe — dizia Afonso.

— Ele é bom rapaz — contemporizava Carlota.

— Incontestavelmente — respondia o médico, a quem não sorria a idéia de ver a filha casar com um homem sem meios (BEIRÃO, 1950, p.185)

Diante do posicionamento do seu pai sobre o seu possível relacionamento com Luís, a moça começa a colocar nos seus discursos ideias de uma mulher forte e com uma autonomia admirável, qualidades que não se faziam presentes nas mulheres daquele período. Ofélia foi contra os costumes da época e lutava pelo seu desejo de viver o seu grande amor, e seu discurso era permeado de potencialidades e rupturas:

— Ou caso com Luís ou fico solteira.

—Tudo passa com o tempo, nem o amor resiste ao desgaste que ele em tudo ocasiona.

— O nosso não é desses!

— Veremos (BEIRÃO, 1950, p. 186)

Essa autonomia em seus discursos foi o que fez Ofélia ser considerada uma mulher diferente, pois a partir disso conseguiu ficar noiva do Luís, que viajou para África em busca de uma melhor condição econômica para assim, casar-se com a jovem filha de um

médico conceituado de Lisboa. A mãe de Ofélia lamentava essa situação mais não fazia muitos questionamentos, pois não queria entristecer o seu marido e nem sua filha: “Conhecia a filha e sabia bem que não mudaria facilmente de pensar. Podia ficar toda a vida solteira, mas não esqueceria o Luís que partira deixando a noiva a espera do problemático triunfo que ele tinha como certo.” (BEIRÃO, 1950, p. 188).

Essa personalidade forte presente nas atitudes da personagem era o que a tornava uma mulher de referência. Seu pai juntamente com seu irmão armaram um plano para distanciar o casal, e como Luís estava distante, o único meio de comunicação entre eles era a correspondência através de cartas. Sendo assim, essas cartas começaram a ter outro destino e nunca mais chegaram às mãos de Ofélia. Isso ocasionou um sofrimento profundo na jovem, mas foi a única maneira que o pai e o irmão encontraram para romper com o único laço que ainda existia entre eles.

Foi diante desse acontecimento que o pai de Ofélia começou a procurar um pretendente bem sucedido para a sua filha acabar de vez com a ideia de casar com um homem sem meios. Embora muito relutante, a jovem aceitou se casar com o pretendente escolhido pelo pai. Este escolheu o futuro genro em função do status e da condição financeira.

O divórcio, durante muito tempo, ficou como uma situação que ridicularizava e, em certos casos, até estigmatizava a mulher, tendo em vista que o casamento era considerado uma instituição com maior proteção do Estado, regularizado pelas doutrinas aplicadas pela classe dominante. Mais uma vez a autonomia da personagem se fez presente em seu discurso, conforme se observa no trecho: “o divórcio repõe tudo no seu lugar” (BEIRÃO, 1950, p. 227). Convém lembrarmos, sobre esse tema, conforme aponta Alves, que

A mulher, no século XX, transgrediu a sua condição social quando alcançou novos rumos, rompendo as formas opressivas que sempre estiveram presentes em sua história. Pouco a

pouco, a ideologia dominante foi combatida, dando lugar a uma nova construção da identidade feminina, incidindo diretamente na vida social da mulher. Tais avanços culminaram com a maior aceitação do sexo feminino em diversos espaços sociais, antes ocupados exclusivamente pelos homens, estabelecendo novas condições na sua construção social. A busca feminina se dava em conquistar um espaço de valor, sem distinções de gênero, ventilando o conservador, pregado por uma hierarquia com valores opressores. Um ponto importante de tais avanços na história da mulher é a mudança do seu olhar em relação à família e ao casamento. (PEREIRA, 2021, p. 82-83)

A partir disso, concretizou o que se tinha dito e a jovem não se deixou levar pelos costumes patriarcais da época. Dessa forma, a jovem superou todos os desafios e com muita determinação cumpriu com a sua palavra, sem deixar-se levar pelos costumes que predominavam na época, demonstrando ser uma mulher independente que resistiu a qualquer costume que vigorava contra os seus ideais, apresentando também uma mulher que tinha liberdade de expressão. Foi assim que conseguiu atingir a sua felicidade: “E num dia de Maio florido uniram-se para sempre aquelas duas almas que desde o berço se amavam e desde o Céu estavam prometidas” (BEIRÃO, 1950, p.279).

Diante do exposto, percebemos que as questões discutidas sobre o matrimônio na família de Ofélia variam. O enredo demonstra já uma tomada de consciência e uma luta da mulher para defender seus pensamentos, neste caso, diferentes daqueles impostos pelos costumes patriarcais. Ainda não vemos um empoderamento feminino de fato, mas, a condição de se casar com a possibilidade de desfazer uma relação conjugal insatisfatória, colocando em prática os seus desejos e autonomia, já se configura como um ato de subversão feminina diante de um contexto marcadamente patriarcal.

Em ambos romances há representações que destacam a importância das diversas conquistas e lutas da mulher em torno da sua época, período marcado por grandes lutas e reivindicações por seus direitos, em um contexto de grandes desigualdades de gênero, com o principal objetivo de romper com o tradicionalismo. Desse modo, em torno da crítica feminista, é possível destacar, através das personagens e em relação a autoria feminina dos romances escolhidos, que a mulher conseguiu, por meio de muitas lutas e reivindicações, encenar, neste cenário, performances embrionárias de conquistas relativas a seu espaço e sua liberdade de expressão.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nosso estudo realizou uma abordagem, ainda breve, por meio dos Estudos de Gêneros e os Estudos Culturais, buscando apresentar discussões sobre as questões que envolvem a condição da mulher no início do século XX, e para que essa análise fosse concretizada, foram utilizadas obras de autoria feminina para mostrar os discursos de rupturas presentes nas personagens de ambos os romances. A partir disso, é possível destacar que os romances de Sarah Beirão, aqui estudados, apresentam um questionamento em torno do posicionamento da mulher em relação ao casamento.

Essas rupturas encontradas nos discursos das personagens dos romances em estudo, não nos parece poderem ser tratadas como efetivamente feministas, contudo, podem ser consideradas atitudes de rupturas em relação ao tradicionalismo e ao forte sistema patriarcal ainda vigente à época. Nesta perspectiva, podem ser vistas como uma forma, mesmo que limitada, de romper com o forte controle do homem sobre a mulher e das aparentes ações de proteção masculina à fragilidade feminina que, na maioria das vezes, encobria um arraigado machismo, disfarçando-o em nome do bem da família e da sociedade patriarcal.

Diante do exposto, é explícita a importância de estudar questões que envolvam as classes subalternizadas e suas lutas em

busca de romper com o tradicionalismo diante de qualquer tipo de opressão, e a intenção da pesquisa foi iniciar um estudo que abarcasse as representações femininas diante das obras literárias. Logo, compreendemos que Sarah Beirão se posiciona reivindicando ações em relação à condição da mulher em sociedade, possibilitando aos leitores daquela época e de hoje refletir sobre questões relativas aos direitos femininos, e apontando as necessidades e os caminhos para mudanças efetivas na condição da mulher, sobretudo no período ditatorial português em que as dificuldades e barreiras passaram a advir também do controle e vigilância do Estado Novo.

## REFERÊNCIAS

- BEIRÃO, Sarah. **Sozinha**. Porto: Editora, 1973. 1ª. Edição 1940.
- BEIRÃO, Sarah. **Um divórcio**. Porto: Editora, 1973. 1ª. Edição 1950.
- BEAUVOIR, Simone de: **O Segundo Sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de: **O Segundo Sexo: a experiência vivida**, v.2. Tradução Sérgio Milliet. 3. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- COVA, Anne; PINTO, Antonio Costa. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. **Penélope**: revista de história e ciências sociais, n. 17, p. 71-94, 1997.
- COVA, Anne. O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947). In: **Revista Notícias: Mulheres e República**. Impressão: SIG, Tiragem 4000 exemplares, Lisboa, 2010.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura-gênero plural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOUSADA, Isabel. International Expectations: ICW – Prelúdio para o CNMP. **Faces de Eva: Estudos sobre a mulher**. Lisboa. No 22, p. 51-69. 2009

MEDEIROS, Aldinida. Quando a romancista é ativista pelos direitos humanos e feminismo: Sarah Beirão e suas protagonistas. In: *Revista InComunidade*, Edição: Dezembro/2021. Disponível em: <https://www.incomunidade.com/quando-a-romancista-e-ativista-pelos-direitos-humanos-e-feminismo-sarah-beirao-e-suas-protagonistas-aldinida-medeiros> Acesso em: 09/05/2022.

PEREIRA, M. T. C. A. Problematização da condição da mulher no início do Século XX em Sozinha e um divórcio, de Sarah Beirão. 2021. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade).- Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. **Feminismos em Portugal (1947-2007)**. 636 f. Tese (Doutorado em Estudos sobre as Mulheres). Universidade Aberta, Lisboa, 2008. 101 Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1346> . Acesso em: 22 mai. 2022.

TORRES, Anália Cardoso. **O Divórcio em Portugal, Ditos e Interditos: Uma Análise Sociológica**, Oeiras, Celta Editora, 1996

VAQUINHAS, Irene. Os caminhos da instrução feminina nos séculos XIX e XX. Breve relance. **Turres Veteras III**, Actas de História Contemporânea, p. 93-101, 2000.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Tomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 217-242.

# *Intersemioses*

---

---



# **EDGAR ALLAN POE *MADE IN BRAZIL*: A CARNAVALIZAÇÃO NA MINISSÉRIE CONTOS DO EDGAR, DE FERNANDO MEIRELLES**

Waldir Kennedy Nunes Calixto  
Auricélio Soares Fernandes

## **INTRODUÇÃO**

Uma das maiores festas brasileiras chega ao país junto com os colonizadores europeus, porém, tendo sua origem em festas da antiguidade com costumes de várias civilizações como Mesopotâmia, Egito, Grécia, Império Romano, Idade Média, onde era frequente festejos com grandes banquetes, música, dança, e a cultura de beber vinho em excesso. Com isso, o carnaval tornou-se uma festa popular na cultura brasileira e que se entende para além de um feriado; o carnaval expressa uma identidade nacional e gera diversão e libertinagem, acompanhado por uma grande celebração comemorada com bebidas, comida e música, características herdadas de suas raízes.

Segundo Soihet (1999), desde o princípio, o carnaval é filho do cristianismo, porém, em sua essência, transita entre valores pagãos como a luxúria, gluttonaria entre outros aspectos que perpassam

barreiras entre o cristianismo e o paganismo. Desde a antiguidade, as festas carnavalescas são repletas de excessos de prazer que remete a preceitos pagãos, entretanto, são sucedidas pela quaresma, como forma de absolvição dos pecados cometidos, o que entrelaça o maniqueísmo de valores pagãos dentro do cristianismo.

Diante do festejo carnavalesco expresso, indagaremos como essa festa e sua forma de festejo dialoga com a carnavalização proposta por Bakhtin (1987), e como ambas se fazem presentes nas obras literárias e audiovisual que analisaremos. Para tal, levantamos como hipóteses que as obras de Poe apontadas no presente trabalho contêm elementos do burlesco e grotesco, os quais se conectam ao carnaval e também com a carnavalização, bem como a minissérie *Contos do Edgar* (2013), que adapta os contos de Poe com a retomada desses elementos de uma maneira contemporânea, traduzindo as histórias pensando em uma abordagem intercultural.

O nosso intuito principal nesse artigo é discutir as formas como os contos “O barril de Amontilado” (2017), “O gato preto” (2017) e o poema “Lenore” (2018), do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, foram adaptados para a minissérie *Contos do Edgar* (2013). Especificamente, trabalharemos com o episódio (T01E05), intitulado *Leonora*, com duração de 25 minutos e que adapta para a narrativa seriada nuances da obra poeana e seu estilo. Focaremos em discutir elementos da carnavalização a partir de Bakhtin (1987), que se materializam no episódio, e que inter cruzam três obras de Poe durante um período carnavalesco.

Além disso, abordaremos como o enredo do episódio inter cruza as três obras de Poe. Para isso, torna-se necessário discutir sobre harmonização de um enredo para a adaptação, como aponta o teórico Robert Stam (2018, p. 230): “[o] artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc” (p. 280). Nesse sentido, o adaptador trará em sua visão, como desse usasse uma lupa, detalhes e recortes de fatos e peculiaridades da obra

poeana para um novo contexto e mídia, implicando em uma nova forma de mostrar e contar.

## DO CARNAVAL À CARNAVALIZAÇÃO

François Rabelais viveu no período renascentista e sua obra é categorizada pelo teor ácido da crítica à sociedade da época junto ao uso do vocabulário popular. Buscando discutir questões sobre o universo do Renascimento e a cultura popular na Idade Média que se relacionam com as formas de festividades, em suas obras, Rabelais tece críticas sobre os festejos, realçando, sobretudo, o carnaval. As obras de Rabelais são retomadas por Mikhail Bakhtin, que se debruça a fazer uma análise explorando a cultura popular e o festejo, o que denominou de carnavalização em sua obra *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). Segundo Soerensen (2017), Bakhtin tem como ponto de partida o carnaval para designar um conjunto de manifestações populares que transpassam de gestos, linguagens, ações que culminam em um espetáculo da sociedade da época, que se evidenciava ao ridículo nutrido à hipocrisia.

A carnavalização era encontrada através do discurso popular, como “[...] os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em tono dela” (BAKHTIN, 1987, p. 132). Os dias festivos eram terrenos férteis para a carnavalização da linguagem, de maneira igual. A feira livre também se torna cenário no qual a linguagem e as regras de polidez familiar deixavam o seu lugar, dando espaço a palavras obscenas e grosseiras, que seriam usadas independente das classes sociais na Idade Média: aristocracia, nobreza, alto e médio clero, burguesia, como também da sociedade que fazia parte de cargos eclesiásticos. Um exemplo do vocabulário da época que proliferava nesses ambientes, a palavra “colhão”, que fazia parte da linguagem familiar, mas, quando usada em praça pública, o contexto em sua maior parte tinha significação

de “louco” e/ou “tolo”, o que provocava injúrias, o mesmo que um rebaixamento, ao ser comparado a um bufão, que para a sociedade da época era um insulto.

Outra forma de carnavalização se dava através do banquete festivo, que era considerado “[...] uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico pode dispensá-lo” (BAKHTIN, 1987, p. 243); sendo ele essencial para o grande teatro, com iguarias e bebidas, atuando como uma das manifestações mais importantes do corpo grotesco, pois dele nascem as bufonarias e libertinagem. Assim, a carnavalização também atua através do exagero do corpo, como “[...] é efetivamente um dos sinais característicos do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 268).

A hiperbolização da embriaguez e dos fenômenos corporais, elocuições de gogos, cegueira, suor, a sátira do outro com a finalidade de ridicularizar e gerar o riso, transbordando exagero da “depravação monacal” (BAKHTIN, 1987, p. 272), termo usado por Bakhtin para designar o declínio da monarquia da época que, durante períodos festivos como o carnaval, extrapolava com alcoolismo e se igualava às classes mais baixas da sociedade, levando a rir do que não deveria, como fatos considerados grotescos e burlescos indo além de seus limites, expondo toda a monarquia ao declínio social.

Sobre a carnavalização e suas características, Stam (1992, p. 43) aponta que: “[o] princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais”. A carnavalização simboliza a quebra de hipocrisias através do festejo, atos considerados imorais para sociedade daquela época, vocabulários dentre outros elementos que quebram as barreiras hierárquicas de classes sociais. Todos se igualam em um ambiente o qual é livre de regras sociais.

Pois, continua Stam (1992, p. 52), “[a] lógica do carnaval é a do mundo de pernas para o ar, onde se zomba dos poderosos e onde reis são entronizados e depostos”. Com isso, no ambiente carnavalesco, apodera-se de um espaço propício à carnavalização que iguala toda a sociedade e destrona a hierarquia elitizada, como o

exemplo da queda da monarquia ao “afundar-se” em alcoolismo, glotonaria e compartilhar de risos do grotesco e burlesco igualando-se às demais classes.

Entretanto, ao tratar sobre a libertinagem, a forma jocosa de se comportar, que culmina com o riso, se faz presente de maneira enfática na carnavalização, mas “[o] próprio riso não se transforma ainda completamente em uma ridicularização pura e simples [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 55). Dessa forma, o riso não se trata apenas de uma ridicularização, mas se torna repleto de significações, as quais desabrocham em camadas de interpretações que ressoam em seu processo de crítica da sociedade, como a queda da hierarquia.

Regressando ao pensamento de Stam (1992, p. 44), o riso torna-se uma espécie de alegria cósmica de âmbito universal, reproduzindo um efeito catártico diante da queda hierárquica. Somente o riso pode surtir efeitos a determinados aspectos importantes do mundo e pode ser elencado a cargas positivas ou negativas, se aliadas ao exagero. Este, por sua vez, pode ser elevado ao burlesco e ao grotesco, imprimindo um caráter negativo a depender do tipo de riso empregado em um discurso. Dessa maneira, a forma de festejo popular à qual Bakhtin (1987) se refere, sobretudo no carnaval, pode se relacionar com a minissérie *Contos do Edgar* (2013) e também influenciar a forma que a minissérie adapta aspectos da carnavalização nos contos “O barril de Amontillado” (2017), “O gato preto” (2017), e o poema *Lenore* (2018) do escritor/poeta Edgar Allan Poe.

## **CONTOS DO EDGAR: ENTRE CARNAVALIZAÇÕES E ADAPTAÇÕES**

*Contos do Edgar* (2013) é uma minissérie produzida por Fernando Meirelles e dirigida por Pedro Morelli, produzida pela O2 filmes, e foi exibida na grade de programação do canal Fox Brasil. Em todos os seus cinco episódios, a produção explicitamente adapta textos narrativos e líricos, bem como o estilo da obra

poeana, porém, em um cenário “abrasileirado”. A minissérie resgata inúmeros textos de Poe a partir de alusões, citações e paráfrases e outras variadas formas intertextuais, desde recriação dos títulos, a exemplo do episódio um, “Berê”, inspirado no conto intitulado “Berenice”, mas sempre deixando claro para o telespectador que é “baseada” na obra do autor norte-americano.

Sobre esse processo intertextual entre literatura e outras formas de mídia, salienta Balogh (2002, p. 10):

No processo de radicalização cada vez maior das transformações na criação intertextual [...]. Dentro desta tendência geral de acirramento das experimentações intertextuais no sentido de quebrar casa vez mais os limites das diferentes tipologias discursivas, bem como no sentido de abarcar textualidades cada vez mais abrangentes (respondendo por gênero, estilos, escolas e etc.).

Com a tendência contemporânea da expansão da literatura para além das telas e mais, para a cultura visual, como declara Carvalhal (2003), observamos que *Contos do Edgar* não apenas recria histórias de Poe, mas também faz alusões à própria figura do autor, e à atmosfera presente em seus contos, que são recontadas a partir questões geográficas e culturais do Brasil. Na minissérie, vemos personagens da classe média baixa que vivem no subúrbio da metrópole paulistana e, a partir de suas histórias do dia a dia, a narrativa de Poe vai se revelando em narrativas carnavalizadas de crime e do grotesco.

Assim, na produção televisiva da Fox, é perceptível o uso da literatura sombria de Poe para fins de adaptação intercultural. Além disso, observa-se os rastros constantes da arte de Poe e do próprio poeta e escritor. Ao nosso entendimento, a minissérie se apropria de uma literatura tão popular quanto a do autor estadunidense, uma vez que “[...] as mutações – adaptações cinematográficas

– podem ajudar o ‘romance-fonte’ a ‘sobreviver’” (STAM, 2005, p. 03). A adaptação aqui pode e deve ser compreendida como um amplo panorama que abarca adaptações literárias para outros gêneros como mangá, HQ’s, *graphic novels*, literatura de cordel, canções, óperas, peças teatrais, entre outros e uma gama de adaptações audiovisuais, como a que aqui discutimos.

No tocante a alguns benefícios provindos de adaptações diversas, afirmamos que diante da relação intertextual, de fato, obras adaptadas podem obter/resultar aspectos positivos para o espectador. Mas primeiramente é relevante pensarmos na multiplicidade de vozes que todo e qualquer construto artístico apresenta. A obra literária fornece subsídios ideológicos. Enquanto a segunda, a audiovisual, homenageia e reimagina o texto-fonte com inúmeras releituras, (re)contando histórias de maneiras diferentes e subjetivas e ainda para um público novo, que provavelmente passará a conhecer a primeira obra literária através da adaptação.

A partir dessas considerações, discutiremos o episódio *Leonora* que inicia a narrativa ambientada numa festa carnavalesca, com uma conversa dos personagens principais, Fortunato, que é patrão de Edgar e dono da dedetizadora Nunca Mais, adapta o personagem Fortunato no conto “O barril de Amontillado” (2017), e Edgar, personagem central da minissérie, adapta o personagem Montresor do mesmo conto, entretanto, em suas características físicas, possui fisionomia semelhante à do autor americano Edgar Allan Poe, exprimindo o mesmo penteado e bigode. Fortunato se encontra travestido com asas de borboleta, um adereço em formato de tiara com antenas usado na cabeça, colar havaiano, saia de tule e camisa amarrada no meio da barriga, ao som de marcha de carnaval. Discutindo a carnavalesca e sua relação com as festas de carnaval, Robert Stam (1992) elenca “[...] prática de travestimento como folga dos papéis sexuais rígidos e socialmente impostos” (p. 47), como ocorre com o personagem Fortunato, cujo travestimento se materializa como uma prática social.

Na Idade Média, as festas populares eram marcadas pela figura do arlequim, personagem que, segundo Chevalier e Gheerbrant

(1998), “[...] é a imagem do irresoluto e do incoerente, que não se prende a idéias, sem princípios de caráter” (p. 80). O arlequim contribuía para o contexto de carnavalização, pois, sem se prender a ideais, levava todos a rir da monarquia, com suas bufonarias, promovendo a quebra de hierarquia das classes sociais. Na minissérie, esse personagem é substituído pelo travestimento do Fortunato com sua fantasia que o faz descer do seu cargo de “patrão” de Edgar e beber exageradamente com a desculpa do festejo. No conto “O barril de Amontillado” (2017), Fortunato também “estava fantasiado de arlequim. Usava um traje justo e listrado e trazia, em sua cabeça, um chapéu cônico com guizos” (POE, 2017, p. 98); e, ainda assim, bêbado, “abordou-me com excessiva efusividade, pois já tinha bebido em demasia” (POE, 2017, p. 98).

O travestimento de Fortunato e sua condição de extravagância na bebida são dois aspectos relevantes no conto que a minissérie adapta para o cenário do carnaval brasileiro. Ambos implicam na carnavalização, na folga de suas hierarquias diante das sociedades em que se encontram e ainda, extravasando em bebidas. Segundo o dicionário de símbolos, o objetivo primeiro do arlequim “era o de divertir o público ridicularizando os costumes, esquisitices e extravagâncias da sociedade burguesa da época [séc. XVI]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 80), o que implica na carnavalização através dos costumes públicos daqueles que se encontravam em mais altos postos.

Ainda sobre os foliões que podem assemelhar-se a um arlequim, sua presença no festejo pode ocasionar o espírito da carnavalização, quando o riso popular triunfa sob a queda da monarquia. Stam (1992, p. 60) aponta que a representação do espírito carnavalesco é uma alegria cósmica sentida por todos os participantes, contagiando-os ao ápice até atingir o riso catártico, aflorando qualquer um (sem distinção de classe social) a realizar seus desejos mais sombrios, excedendo os próprios limites, que despertam o grotesco e o burlesco. A representação do arlequim pode também remeter a um fator negativo e o desejo interno do personagem, que seria a

extravagância de seus desejos reprimidos e que não poderiam ser expressos diante de seu cargo na sociedade.

Outra questão adaptada para a cultura brasileira a partir da produção televisiva de Fernando Meirelles é a linguagem dos personagens. No trecho a seguir, Edgar, durante a festa de carnaval, relata sobre a existência de uma cachaça amontilhada cujo desafeto, Fortunato, dizia-se especialista.

Foi ele, eu tinha que me vingar, ia saber que eu tava me vingando [...] Fortunato tinha um grande defeito, gostava de dizer para todo mundo que **manjava** de cachaça. E **manjava** mesmo. Mas esse negócio de querer provar isso o tempo todo (...) bom, eu me aproveitei (CONTOS DO EDGAR, 2013, T01E05).

Essa fala é dita em *voice-ove*, que é um recurso audiovisual no qual a voz sobrepõe a imagem. Assim, a voz do ator pode ser ouvida em segundo plano, sobrepondo a cena em questão. Na minissérie, o recurso atua como uma forma de pensamento e expressa que Fortunato era um conhecedor dos mais variados tipos de cachaça, bebida tipicamente brasileira. No conto de Poe, por sua vez, “Ele tinha um ponto fraco, o Fortunato, [...] Orgulhava-se por ser um *connoisseur* de vinhos” (POE, 2017, p. 97). A semelhança é perceptível, diferenciando-se apenas do dado cultural do tipo de bebida mais popular consumida durante o carnaval em cada país em que as narrativas se passam, ou seja, no conto, a Itália, e na minissérie, o Brasil.

No conto de Poe, Fortunato é um *connoisseur* de vinhos muito experiente, termo francês que denomina um especialista em vinhos que sabe degustá-los e apreciá-los, conhecendo toda sua potencialidade. O vinho expressa no conto um grau de elitização, ainda com a presença de dois *connoisseurs*, sendo um apenas mencionado (Luchesi). Encontramos a tipificação de famílias abastadas e suas grandes casas que possuem adegas guardando seus melhores

vinhos. Para o Fortunato da minissérie, que é “abrasileirado”, não é comum a degustação e conhecimento amplo sobre vinhos e suas safras. Tornando-o não tão erudito como no conto, como também não fazendo parte de uma família rica, e até a adega é traduzida na minissérie como um porão, no qual ocorrem as mortes. A adaptação também se faz no vocabulário usado por Edgar, “manjar de cachaça”, que é uma expressão típica brasileira e que (re)interpreta a obra poeana.

Stam (2018, p. 359) também adiciona considerações sobre a capacidade que muitas adaptações audiovisuais têm de reconfigurar a linguagem, compreendida aqui no sentido linguístico do termo, para expressar uma ‘cor local’, valorizando assim traços e questões sociais e culturais de determinada região.

As ficções cinematográficas literárias inevitavelmente colocam em jogo pressupostos diários não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre as relações sociais e culturais. Se a linguagem estrutura o mundo, o mundo também estrutura e configura a linguagem

Na minissérie, até mesmo a linguagem de cunho mais popular e alguns elementos como a troca do vinho pela cachaça consonam diante da (r)estruturação da história. Ademais, ressaltamos ainda a carnavalização diante da evidência da utilização tanto de palavras mais corriqueiras, encontradas em ambientes festivos, como o vocabulário usado na minissérie, que utiliza inúmeras palavras que são consideradas de baixo calão, mas, que são usadas no cotidiano, na linguagem coloquial, por vários brasileiros, sobretudo quando embriagados.

## RISOS LÚGUBRES: COMICIDADES DO BURLESCO E DO GROTESCO

Resultando no exagero, o cômico satiriza cargos da burguesia gerando o riso das coisas que estão num alto patamar social. Bakhtin (1987) assegura que tais características podem implicar no cômico negativo, sugerindo assim três categorias diante do cômico: o cômico bufo, o cômico grotesco e o cômico burlesco. O primeiro é associado ao riso ingênuo, sem malícia, de forma inesperada. Não usaremos o cômico bufo para a análise dos objetos deste artigo, uma vez que este foge de nossa proposta. Focaremos nossa leitura nos dois últimos tipos, pois as obras em análise tendem ao cômico burlesco e grotesco.

O cômico grotesco se evidencia através do “[...] exagero [que] é de um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade” (BAKHTIN, 1987, p. 277). É usado como um fenômeno negativo, ridicularizando o que não deveria ser tocado e atingindo limites do impossível. Esse tipo de cômico ainda ocasiona o exagero como princípio motor, algumas vezes resultando em fenômenos inesperados. Além disso, o riso que surge do cômico grotesco parte da “[...] ridicularização de certos fenômenos sociais [...] levando esses vícios ao extremo; nesse caso, o riso não é direto, pois o leitor deve conhecer os fenômenos sociais visados” (BAKHTIN, 1987, p. 266).

Relacionando tais aspectos na minissérie, podemos mencionar quando o personagem Edgar mata seu gato por enforcamento usando uma coleira. Ao proferir o ato, sua fisionomia expressa uma aparente satisfação; mas após o feito, percebemos que o personagem começa a sentir remorsos e, ainda, quando o gato reaparece, ele atribui o retorno do animal a uma força demoníaca, dizendo: “[...] eu tô achando que esse gato aqui é coisa do demônio! Como é possível?” (CONTOS DO EDGAR, 2013, T01E05).

Outro fato grotesco é o surto de fúria que Edgar tem ao ver o gato pela segunda vez, ele tem suas feições mudadas e fita seus olhos na presença do gato, e repete a frase: “Esse gato é coisa do

demônio” (CONTOS DO EDGAR, 2013, T01E05). Desta vez, o tom que ele fala é afirmativo e firme, como se renunciasse alguma ação. Junto ao momento da fala, a trilha sonora de suspense aumenta, Edgar parte para matar o gato pela segunda vez e acaba por entrar em uma luta corporal com sua esposa (Leonora), ferindo o rosto dela com o canivete, levando-a à morte. A frieza do personagem ao matar a sua esposa em um surto de fúria, que ainda esconde o corpo dela no porão de seu estabelecimento, também configura o grotesco.

No conto “O gato preto” (2017), no trecho específico que a minissérie adapta, notamos que o grotesco se materializa da seguinte forma:

Na mesma hora, fui possuído por uma fúria demoníaca. Mal podia me reconhecer. Minha alma parecia ter escapado e uma maldade mais do que diabólica, alimentada pelo gim, eletrizava cada fibra do meu corpo. Tirei um canivete do bolso do casaco, abri-o, agarrei o pobre animal pelo pescoço e, deliberadamente, removi um de seus olhos! Sinto-me ruborizar, sinto-me febril e estremeço ao relatar tamanha atrocidade execrável (POE, 1843, p. 87).

Sem assumir a culpa, sugerindo as forças demoníacas no felino e, também na sua embriaguez, o personagem arranca o olho do gato, e posteriormente o mata, sem escrúpulos. Em ambas as produções, literária e televisiva, a atitude dos personagens culmina nas mortes do gato preto e das esposas. Esses elementos enaltecidos nos textos ultrapassam a barreira da monstruosidade, revelando também a (re)aparição sobrenatural do gato, o que se adequa ao cômico grotesco.

O riso que provem desses fatos, a morte e reaparição do gato, e a morte da esposa, não ocorrem de forma direta, ou seja, natural. Assemelha-se a uma situação de extrema monstruosidade, fazendo

com que o riso escape como uma válvula, como uma celebração ridícula. Bakhtin (1987) afirma que o cômico grotesco advém de um sentimento de insatisfação e da vontade de satisfação da imoralidade para a sociedade da época, podendo assumir um caráter totalmente negativo. Ademais, vemos na minissérie e no conto a insatisfação de Edgar, pela presença do gato, o que aflora seus sentimentos mais negativos, resultando na forma grotesca com que ele mata o gato e a sua mulher.

Na minissérie, o enredo de “O barril de Amontillado” (2017) se mistura com o do conto “O gato preto” (2017), cujos elementos de exagero com bebidas alcoólicas, morte e tendência homicida, dissolução da consciência e emparedamento são enfatizados. Sobre “O barril de Amontillado” (2017), Bloom (2006) afirma que história se desenvolve em torno da obsessão por álcool aliando-se à possibilidade de o personagem ter características sadistas. Esses elementos, de fato, são usados pelo adaptador como estratégias para unir os dois contos em uma mesma história no episódio cinco da minissérie. Na produção audiovisual, percebe-se que o excesso de álcool na vida do Edgar é mais acessível porque o personagem é proprietário de uma bodega onde vende bebidas e sempre está em contato com o álcool.

Questões de exclusão, expansão, adição e junção de duas ou mais narrativas distintas em um novo texto, no caso o texto adaptado, também é um dos recursos da adaptação, como afirma Linda Hutcheon (2013). Além disso, a autora enfatiza: “[...] eu vejo muito mais como exemplificação da necessidade de repensar a função da intenção do adaptador *para* o público quando buscamos entender ambas as dimensões interpretativa e criativa de uma adaptação” (p. 153). Logo, além da função criativa e interpretativa da minissérie que realiza uma releitura das histórias de Poe, também se torna explícita a intenção do adaptador em expor visualmente o estilo poeano não apenas no nível narrativo, mas no ponto em que elas se assemelham e parecem se interligar.

Considerando a categoria do cômico burlesco, cuja “[...] satisfação vem do rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam

fatalmente por cansar. [...] Quando mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento” (BAKHTIN, 1987, p. 266), notamos que o cômico burlesco vem do prazer em ver ou sentir que aqueles dos mais altos cargos estão sendo destronados e ridicularizados, almejando, dessa forma, o que provém do burlesco: “[...] há uma certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas; além disso, o riso não é direto” (Idem, p. 266).

Ao tratarmos de *Contos do Edgar*, percebemos que o cômico burlesco na minissérie é fortemente construído diante da vingança de Edgar sob Fortunato. Edgar começa a despertar sentimentos de ódio por seu desafeto e posteriormente desenvolve um tipo de “neurose”, que, segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 538), é um termo usado para nomear as doenças nervosas que desencadeavam distúrbios da personalidade, assim, a definição passou a classificar doenças para as quais a medicina anatomopatológica não encontrava explicações orgânicas. A neurose tende a expor um conflito do eu com a realidade.

Edgar crê que Fortunato tinha assassinado sua esposa, pois não lembrava que ele (Edgar) mesmo era o assassino. O sentimento de vingança de Edgar é tão nítido que quando ele se vê próximo a realizar seu feito, ri satisfatoriamente ao aprisionar Fortunato e ainda gargalha ao sentar na cadeira de Fortunato como se consumasse a sua vitória sob o derrotado, metaforicamente destronando-o. Tais características apontam para o cômico burlesco, tanto na intencionalidade de destronamento de Fortunato como na configuração do riso.

No conto, a satisfação do personagem é dada de forma mais implícita. Quando observamos o trecho “[...] interrompi a tarefa e sentei-me sobre os ossos, a fim de ouvi-lo com mais satisfação” (POE, 1846, p. 103), notamos como Montresor, o narrador-personagem, se sente jubiloso ao ouvir Fortunato gritar em sofrimento. Outro trecho que demonstra a sua alegria doentia: “Pousei a mão sobre o sólido material das catacumbas e me senti satisfeito” (Idem, p. 103). Ao sentir Fortunato do outro lado, deixado para morrer,

Montresour explicita sua satisfação, o que se adequa à característica do cômico burlesco.

Nesse sentido, o riso burlesco também se faz presente em outras partes do conto, principalmente no final da história, numa das últimas falas do protagonista: “Há! Há! Há! Há! Há! Uma ótima piada, de fato. Uma excelente pilhéria. Vamos rir bastante nos lembrando disso no *Palazzo!* He! He! He! Enquanto tomamos nosso vinho! He! He! He!” (POE, 1846, p. 104). Percebemos que é um riso consciente, que provém de um destronamento de Fortunato sob Montresour, pois houve triunfo e a vingança foi concluída, assim, a piada expressada no conto apresenta um teor do cômico burlesco, pois envolve a consciência dos atos e o riso se dá de forma maliciosa.

A minissérie também materializa algumas das principais temáticas da obra de Poe, como “[...] morte, loucura, doenças, dissolução da personalidade, a maneira desgastante das frágeis heroínas” (BURANELLI, 1961, p. 73, tradução nossa). Essas geralmente são mulheres belas, pálidas e que misteriosamente começam a definhar devido a doenças. Essa estética da obra poeana é discutida pelo próprio poeta em seu ensaio *A filosofia da composição*: “quando aliada à Beleza: a morte de uma bela mulher é, indubitavelmente, o tema mais poético do mundo [...]” (POE, 2017, p. 347). Dessa maneira, em suas histórias, podemos encontrar arquétipos dessas mulheres tais como Berenice, Morella, Madeline Usher e Lenore, entre outras.

Essa última personagem na minissérie é introduzida como no poema homônimo. Lenore é descrita como uma mulher branca, quase pálida, de bela aparência, sem voz ativa e também frágil, além de se enquadrar na forma da mulher na obra poeana:

Desgraçados! Queriam sua fortuna, odiavam  
sua altivez

Ao vê-la enferma desejaram que nos deixasse  
de vez!

Como podem forjar uma prece, se são dignos  
de degredo

Fingir pesar se quando viva a odiavam em segredo

Foram vocês que a mataram, e ela morreu tão cedo (POE, 2018, p. 188).

O trecho do poema acima, de Poe, é adaptado para a minissérie através da inserção da própria personagem Lenore, traduzida como Leonora. No episódio da produção audiovisual também são perceptíveis as mesmas temáticas do poema, de forças sobrenaturais que desejavam sua derrota e não suportavam a altivez. Um alguém que a odiava em segredo e, por fim, a matara. Semelhantemente, o episódio cinco da minissérie mostra a dissolução da consciência de Edgar, ao acusar Fortunato de matar Leonora, pois a odiava em segredo. Leonora, na minissérie, torna-se a causa da vingança de Edgar. Mesmo que Fortunato não a tenha matado, Edgar alimenta a crença de que Fortunato tenha sido o culpado do terrível ato contra sua esposa. Com o ato da morte de Fortunato, que implica em seu destronamento através de uma vingança, e culminando com a morte inocente de Leonora, sendo ambas as mortes ocorridas de maneira impiedosa, elas sinalizam o grotesco.

No final da minissérie, um samba, gênero musical tipicamente brasileiro, é usado como trilha sonora, porém sua letra remete às histórias de Poe que estão sendo adaptadas. Dessa forma, como podemos analisar:

Nunca mais ela voltou

E se eu sozinho estou

O culpado fostes tu

**Nossa vida envenenastes**

Tu não passas de um traste

Que voltou feito urubu

Nunca mais a tua conta

Eu penduro, pois, afronta

Finalmente fui cobrar

Eu comi meu prato frio  
Hoje choras eu sorrio  
Nunca mais saís do lugar  
Eu já estava em teu encaixo  
Nunca mais amigo falso  
Me comovo nos teus ais [...] (CONTOS DO  
EDGAR, 2013, T01E05 – grifos nossos)

A letra da música inicia se referindo à morte da amada Leonora, e ainda alimenta a ideia de que Fortunato cometeu o homicídio, isentando a culpa de Edgar. O trecho “nossa vida envenenastes” é ambíguo e torna-se simbólico, pois Edgar trabalha na dedetizadora como funcionário de Fortunato, que “envenenou” o relacionamento amoroso de Edgar, além de matar sua amada esposa. Claramente expõe a sua vingança a Fortunato diante de todo mal que ele pensa que foi causado. Ainda, no trecho: “Hoje choras eu sorrio”, é explicitada a carnavalização a partir do destronamento de Fortunato, que é vingado por Edgar. Em *Contos do Edgar* também se evidencia a dissolução da consciência de alguns personagens, a exemplo de Edgar, que não sabe se foi ele ou Fortunato que matou Leonora.

Entretanto, os risos que são gerados da carnavalização, grotesco e burlesco, rodeiam as obras poeanas trabalhadas no presente trabalho e que também são adaptadas em seus aspectos interculturais na minissérie *Contos do Edgar*, contribuindo para uma melhor recepção do telespectador das histórias de Poe. A minissérie integra a carnavalização desde a vingança de Edgar sob Fortunato intrinsecamente ligada à queda da hierarquia de classes sociais, as mortes grotescas que ocorrem durante o enredo, a temáticas do festejo popular como alcoolismo, vocabulário festivo dentre outros modos de representações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a crítica de Rabelais, que é, posteriormente, reforçada por Bakhtin (1987), a carnavaização se materializa no festejo popular que pode levar ao riso grotesco e burlesco através de práticas como a libertinagem, glotonaria, bufonaria, alcoolismo dentre vários outros costumes que eram considerados profanos para a sociedade da época, e que também estão presentes tanto nos contos de Poe como são adaptados para a minissérie de Fernando Meirelles.

Nessa perspectiva, as atitudes, o linguajar e outras práticas desse festejo popular revelam elementos do grotesco e do burlesco nas obras, nos principais temas e nos personagens adaptados pela produção televisiva *Contos do Edgar* (2013, T01E05). A carnavaização nesse episódio atua em níveis do cômico burlesco, ligado ao conto “O barril de Amontilado” (2017) e também aludindo ao cômico grotesco mais próximo ao “O gato preto” (2017) e ao poema que analisamos, “Lenore” (2018).

A adaptação da minissérie (re)conta as histórias de Poe a partir de uma nova ambientação, atmosfera, linguagem, entre outros elementos que somam ao texto-fonte uma nova forma de contar, e apresentando as obras de Poe a um novo público numa nova mídia.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987. Tradução de Yara Frateschi Vieira.

BALOGH, A. M. (2002). A criação intertextual nos processos mediáticos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 29, n. 18, p. 25-42. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65556>>.

BURANELLI, Vicent. **Edgar Allan Poe**. New Haven: College University Press, 1961.

BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Views: Edgar Allan Poe**, updated edition. 2. ed. New York: Chelsea House Publishers, 2006. 207 p.

CARVALHAL, Tania. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280p.

LEONORA. Produção de Fernando Meirelles. 2013. Son., color. Série Contos do Edgar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bPmdBUBaXkE>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe: medo clássico**. 1. ed. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Dark Side, 2017. (Medo Clássico).

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe: medo clássico**. 2. ed. Trad. Marcia Heloisa e Ilustrações Hokama Souza. Rio de Janeiro: Dark Side Books, 2018. 240 p. (Medo Clássico).

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

SOIHET, R. **Reflexões sobre o carnaval na historiografia** - algumas abordagens. Tempo (London), Rio de Janeiro, v. 7, p. 169-188, 1999.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus Editora, 2018. (Coleção Campo Imagético).

STAM, Robert. **Literature through film**: realism, magic, and the art of adaptation. Oxford: Blackwell, 2005.

# INÊS&NÓS: IMAGINAR E REESCREVER INÊS DE CASTRO ATÉ AO FIM DO MUNDO

Valéria Andrade  
Leandro de Sousa Almeida  
Marcelo Alves de Barros  
Rafael Barros de Sousa

*Leve-se em conta, no caso, que com essa conjugação de contrários não se dá a simples dissolução das fronteiras da “verdade histórica”, mas, mais fortemente, abandona-se esse paradigma para entrar-se num outro, de uma ordem distinta: a do mito. Assim, anula-se a velha questão de saber da verdade vivida historicamente e passa-se para o território da verdade culturalmente necessária.*

Haqira Hosakabe, 1998

## INTRODUÇÃO

Inspirados pela paixão amorosa a florada pela incursão no tema histórico-mítico de Inês de Castro, Rainha de Portugal, que durante mais de seis séculos vem a ser objeto de estudo para pesquisadores de diversas nacionalidades, em particular da comunidade lusófona

das áreas de Letras, Humanas e Artes, apresentamos neste capítulo a análise de um conjunto de obras literárias inspiradas no mito dos amores de Pedro Inês, criadas durante a realização da pesquisa de Mestrado de Leandro de Sousa Almeida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB), intitulada *Inês&Nós: uma aplicação do Método LerAto na formação de Professores Leitores pela mediação do mito de Inês de Castro* (ALMEIDA, 2021), orientada pela Professora Doutora Valéria Andrade e coordenada pelo Professor Doutor Marcelo Alves de Barros. A pesquisa foi laureada com o 1º Prêmio UEPB de Dissertações Rosilda Alves Bezerra 2022, na área de “Linguística, Letras e Artes”, conferido pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Estadual da Paraíba (PRPGP/UEPB).

Tratou-se de investigar os impactos da realização do jogo sério Inês&Nós por meio do Método LerAto (BARROS; ANDRADE, 2017) personalizado para a formação de uma *Comunidade Leitora Ativa Ubíqua* (ANDRADE, 2021) composta por Professoras(es) Leitoras(es) com apoio de um *corpus* de literatura inspirada no mito de Inês de Castro. Apresentaram-se estratégias e resultados positivos para contribuir, na perspectiva da formação leitora das(os) docentes, para a conjuntura sociocultural brasileira contemporânea concernente ao enfrentamento às deficiências nas práticas leitoras, dado que esse é um desafio no âmbito educacional brasileiro no que tange às escolas e universidades, sem esquecer, ainda, da esfera familiar. Também se apresentou a possibilidade de inclusão da discussão sobre as identidades de gênero na escola, pelo que o jogo Inês&Nós ainda tratou da prevenção da violência contra a mulher durante a formação leitora para que as(os) professoras(es) possam contribuir na luta em relação à equidade de gênero e os direitos humanos, especialmente das mulheres.

Em ampliação da concepção e configuração dos círculos de leitura tradicionais, essa pesquisa fundamentou-se na proposta de formação de *Comunidades Leitoras Ativas Ubíquas* desenvolvida por Valéria Andrade (2021), visto que uma de suas especificidades é a

interconectividade entre grupos de leitoras(es) ligadas(os) a uma comunidade maior – Inês&Nós. Nesta comunidade, as(os) leitoras(es) são conscientes de sua participação, e suas atuações promovem, por meio da alteridade, a transcrição de novas narrativas de vida a partir de pontes de interlocução cultural. Esta concepção de comunidade leitora ainda é justificada pela insuficiência do círculo de leitura ou da comunidade leitora tradicional à luz das demandas da contemporaneidade, em relação à necessidade cada vez mais presente de interação entre os sujeitos, em especial efetivada pelas mídias digitais

## **INÊS&NÓS PELA APLICAÇÃO DO MÉTODO LERATOS**

A pesquisa se realizou mediante a aplicação de uma jornada online de *leituração* que compreende um ciclo de quatro oficinas, envolvendo oito professorandas – usando aqui o gênero feminino em razão de serem elas a maioria nesta experiência – em formação em uma turma da Licenciatura Interdisciplinar em Educação do Campo do Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido da Universidade Federal de Campina Grande, matriculadas na disciplina de *Práticas de Leituras Performativas* (semestre 2020e), sob a regência da professora Doutora Valéria Andrade (UFCG/CDSA-UEPB/PPGLI) e do professor convidado Doutor Marcelo Alves de Barros (CEEI/UFCG), tendo o pesquisador Leandro de Sousa Almeida (PPGLI/UEPB) conduzido a aplicação atuando como tutor. A experiência foi vivenciada em 2020 durante o isolamento social provocado pela Pandemia da COVID-19 e veio ampliar a comunidade Inês&Nós gerada anteriormente na LECAMPO. As participantes partiram numa jornada de heroína leiautora que atua nos três palcos de leituração, isto é, na plataforma digital (sala virtual, rede social e plataforma LerAtos), no ambiente educacional (CDSA/UFCG em modo remoto – casa) e na comunidade social (família, amigos, colegas de curso), a fim de alcançar o tesouro de sua busca que seria/foi promover um impacto social em um ambiente de inovação.

**Figura 1** – Modelo de Espiral de Gestão do Conhecimento pela Leitura Performática de um jogo criado com LerAtos nos 3 palcos de leitura inovadora.



Fonte: Acervo da pesquisa

Durante a partida, as participantes participaram das oficinas que compreendem o jogo: (1) *Sonhação*, (2) *Fruição*, (3) *Criação* e (4) *Doação* presentes no método LerAtos.

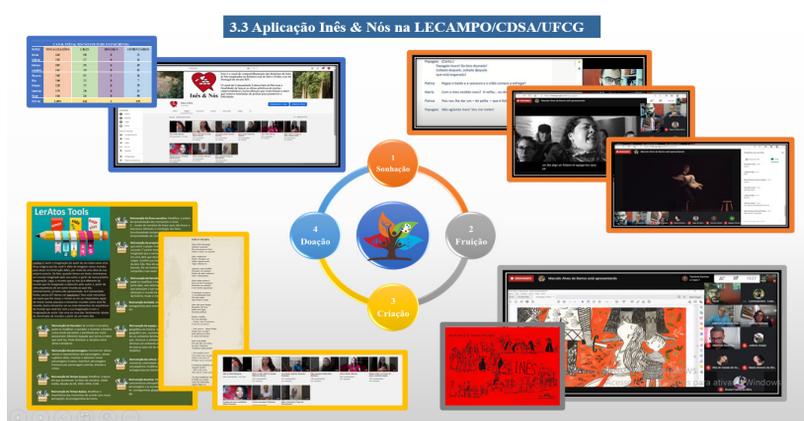
Na primeira oficina (**Sonhação**), as participantes foram estimuladas a sonhar a partir do tema referente ao *protagonismo feminino em uma jornada de heroína que enfrenta desafios quanto à quebra do mito da inferioridade da mulher e ao enfrentamento ao preconceito de gênero e barreiras na liberdade de amar*, tendo como inspiração as obras: *Murmúrios de Pedro e Inês* (MURMÚRIOS, 2019), *Maria Roupa de Palha* (RAMALHO, 2008) e *Canción sin miedo* (VIVIR QUINTANA, 2020).

Na segunda oficina (**Fruição**), as participantes fizeram diversas experimentações frutivas do texto literário, entre elas, leitura com recursos expressivos e leitura compartilhada da obra-semente *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015), suscitando o debate entre as

participantes sobre o enredo da história de vida e morte de Inês de Castro. Na terceira oficina (**Criação**), desenvolveram-se os processos de reinvenção da obra-semente, resultando em oito (08) obras-fruto escritas, com mais uma (01) do tutor, posteriormente transformadas em textos multimodais e performativos, denominados de *vídeo-cartas inesianas*.

Na quarta oficina (**Doação**), realizou-se a etapa de empreendedorismo sociocultural por meio de uma campanha de conquista de leitoras(es), ou mesmo de *especto leitoras(es)* (GOMES; REIS, 2017) para as performances, em formato de vídeo-cartas, como já referido, publicadas no canal do *YouTube* da comunidade Inês&Nós (Disponível em: <https://bit.ly/3OgL7X8>). A campanha gamificada durou dezessete dias, resultando no total de 1859 *views*, 262 *likes* e 253 *comments*.

**Figura 2** – Organograma da aplicação Inês&Nós por meio do Método LerAtos.



Fonte: ALMEIDA (2021)

## AS NOVAS HISTÓRIAS DE INÊS DE CASTRO: UMA ANÁLISE

Essa análise se espelha em proposições conceituais d'A *jornada da heroína* empreendida pela autora Maureen Murdok (2022), dado que há mais de trinta anos estivera empenhada em adaptar o *monomito* do herói masculino do seu interlocutor Joseph Campbell, apresentado por ele em *O herói de mil faces* (2003). Nesta obra, o mitólogo centraliza a figura do homem como protagonista de uma jornada na qual as mulheres aparecem apenas como ajudantes ou obstáculos, pois para ele as mulheres não precisam realizá-la, motivação pela qual a autora defende que as heroínas mulheres precisariam de um relato próprio de suas jornadas.

Ainda é preciso frisar que, por mais que o uso do termo *heroína* venha a suscitar críticas em decorrência do imaginário cultural de que essa busca heroica seria uma utopia, isto é, na acepção mais popular e elementar, um sonho inalcançável para as mulheres, justamente por serem pessoas comuns, Murdock (2022) tira o foco das figuras excepcionais para contemplar a experiência de vida de outras mulheres. Em outras palavras, tira o foco de personagens endeusadas – mulheres míticas – para provar que todas as mulheres – a exemplo das mulheres a quem acompanha como psicanalista – são heroínas, sendo, portanto, “divinamente ordinário” que suas histórias – algumas relatadas em sua obra – sejam capazes de honrar e contemplar as particularidades da experiência feminina e de esclarecer, desafiar e aprofundar a compreensão de suas vidas num mundo dominado por valores masculinos em que o homem é tomado como medida de todas as coisas.

As conjugações da jornada *histórica e/à/ou mítica* de Inês de Castro (ALMEIDA, 2021) são marcadas por eventos protagonizados pela realeza portuguesa, dentre os quais podemos citar: a evidente paixão amorosa de Pedro, herdeiro do trono de Portugal, por Inês desde a chegada da ama/aia ao castelo, supostamente em 1340, a quem sua então noiva D. Constança tinha por amiga e o rei por ameaça (para ele Inês seria um estratagema de Castela para ascensão da linhagem dos Castro ao trono); o assassinato de Inês de Castro

a sangue frio a 7 de Janeiro de 1355 a mando de Afonso IV, pai de Pedro, com o horror e a brutalidade de ter sido executada perante seus infantes; posteriormente ao assassinato, as guerras travadas entre pai e filho em razão do ódio e da dor de Pedro; por vingança à amada Inês, a maneira pela qual os fidalgos conselheiros são executados sob as ordens do então rei D. Pedro I, sobretudo sendo-lhes arrancados os corações – lugar onde cultivam-se sentimentos – e queimados – símbolo de destruição e purificação. Por fim, os fatos e também os acontecimentos ficcionais que representam a genuína e cruenta vingança – ou heroísmo: a declaração de Cantanhede, feita por D. Pedro em 1360, na igreja de Cantanhede, jurando o rei ter se casado com a dama galega D. Inês de Castro em Bragança; a transladação dos restos mortais de Inês do Convento de Santa Clara, em Coimbra, para o Mosteiro de Alcobaça (1362) e a cerimônia solene de coroação e beija-mão sob a pena de morte a qualquer pessoa contrária à ascensão de D. Inês de Castro *post-mortem*.

Reverberada em proporções imponentes, cujo percurso a eleva *da tumba à retumbância* (ALMEIDA, 2021), a história inesiana passou a ser assinalada pelas rubricas de vários amores: amor infinito, amor de perdição, amor trágico, amor utópico, amor que vence a morte etc. Estes vários amores, em suas diversas naturezas, são oriundos da alegoria mito-histórica de fantasiosas(os) e românticas(os) poet(is)as, visto que o arrebatado Pedro I de Portugal instalou dois túmulos no Mosteiro de Alcobaça, o seu e o de Inês, os quais, para além de ostentarem exuberante beleza e destrezas esculturais, objetivaram, segundo a lenda, aproximar os corpos dos amantes pés contra pés, os quais, após o soar das trombetas do juízo final, instante em que, ao ressuscitarem, se levantariam e olhariam um para o outro, dando continuidade infinita e eterna ao amor interrompido. Por esta razão, como é suposto, Pedro terá mandado inscrever no seu túmulo a célebre expressão *A:E:AFIN:DOMUDO* – lida pela maioria das(os) estudiosas(os) do tema como “até ao fim do mundo” –, numa espécie de diálogo secreto com Inês, em cujo túmulo fez esculpir na face posterior a figuração do Dia do Juízo Final.

A seguir, com objetivo de contar e analisar novas jornadas de Inês, apresentamos as obras-fruto inesianas da experiência em suas versões escritas e, em seguida a cada uma, leitura interpretativa e comparada, evidenciando os elementos novos relativamente à adaptação da obra-semente inesiana, isto é, *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015). Nesse poema publicado na forma de livro ilustrado para crianças, jovens e mediadoras(es) de leitura da comunidade lusófona, os brasileiros Roger Mello e Mariana Massarani, dando voz à narradora Beatriz – filha de Inês de Castro – ampliam o universo mítico da narrativa com liberdade poética para promover novos sentidos na experiência de imersão nas tramas desta história de amor, morte e saudade, tornando a história trágica palatável para o público infantil (ALMEIDA et al., 2020).

Assim como poetas imaginosos suplementaram o mito dos amores de Pedro e Inês em múltiplas manifestações artísticas e literárias durante mais de seis séculos, as participantes da referida experiência demonstram ser herdeiras dessa tradição, pelo que as novas histórias de Inês aqui apresentadas estão suplementando a literatura inesiana contemporânea (ALMEIDA et al., 2021). Vale ressaltar que, com essas adaptações, não se buscou solucionar a quimera da realidade do fato, mas sim, brincar com as adivinhas que constituem um processo imaginativo de apropriação do mito. Também se acredita que, decorrente da simbologia do desenterrar dos mortos, essas histórias de amor e morte carregam simbolicamente o espectro mítico imorredouro de Inês de Castro para nos ajudar a ressignificar o hoje e escrever um novo futuro pautado na equidade de gênero e na liberdade para amar.

Anote-se que as obras-fruto das leiautoras tanto dialogam com a *obras-semente* de múltiplas formas quanto delas se distanciam significativamente, pelo que puderam ressignificar a jornada mítica e heroica de Inês, acrescentando-lhes novos enredos épicos em que novos desafios são postos frente ao protagonismo feminino, como também novas personagens da história “original” são inseridas, ainda que assumindo papéis diferentes e criando novos efeitos de sentido. Perpassando, pois, as *razões de amor*, que constitui a

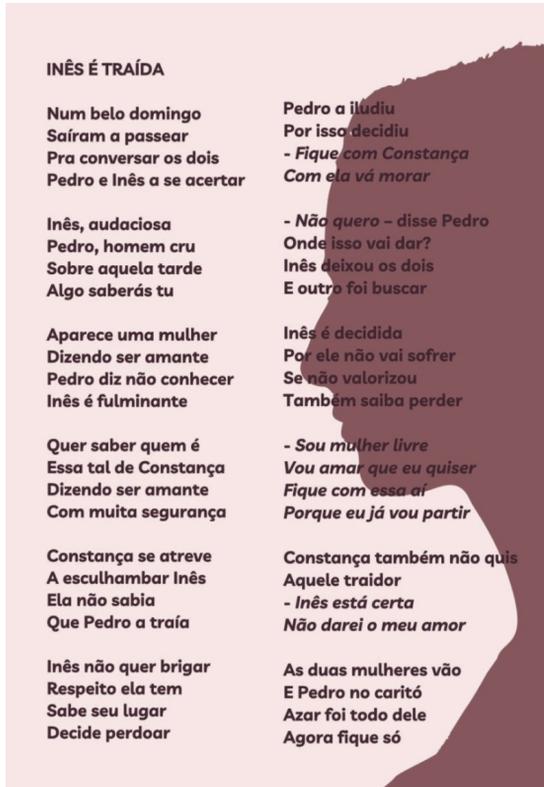
busca empreendida por Inês em sua jornada, tais obras incorporam elementos como morte, comicidade, temporalidades, preconceitos, classe social, família, ironia, espiritualidade, racialidade, etnicidade, valores socioculturais, fantasia, papéis de gênero etc. As jornadas adaptadas formalizam-se ora como poema, inclusive em versos de cordel, ora como narrativa curta, como também há algumas híbridas relativamente a esses gêneros.

As nove adaptações e suas respectivas *leiautoras* são: (1) *Inês é traída*, de Mayara Maria de Oliveira; (2) *O poder do amor verdadeiro*, de Maria Simone da Silva Santino; (3) *Pedro e Inês, os frutos do amor*, de Juliana do Nascimento Araújo; (4) *Inês e Pedro*, de Bruna França da Silva; (5) *Pedro e Inês além do tempo*, de Rita de Cássia de Souza Lopez; (6) *O amor acontece*, de Tamires dos Santos Cândido; (7) *Para sempre minha Inês*, de Edilene de Oliveira Nascimento; (8) *Inês, a faxineira*, de Tiago do Nascimento Silva (9) e *Já é tarde, querido*, do Tutor Leandro de Sousa Almeida.

A adaptação *Inês é traída* apresenta um enredo em que Pedro assume o papel mítico de Don Juan, isto é, um enganador, que conquista várias mulheres, enganando-as. Porém, sendo a Inês dessa história uma mulher audaciosa, não se permite viver na condição de traída e logo rompe seu romance com Pedro, estando livre para buscar um novo namorado. A Constança dessa história também foi enganada por Pedro e, tendo visto a atitude resiliente e empoderada de Inês, também rompe com Pedro, deixando-o sozinho.

A narrativa traz como destaque o poder decisivo das mulheres na contemporaneidade, em específico as do século XXI (caso destas reinvenções do mito) na escolha de seus pares afetivos, pois não se veem obrigadas a permanecer em uma relação amorosa desrespeitosa, nem ficar com um homem traidor e egoísta. As duas mulheres foram vítimas de Pedro e, diante disso, sabiam que brigar entre si não levaria a nada, preferindo ambas tomar atitudes que as libertassem de um relacionamento nessas condições. Além disso, a relação de Pedro e Inês já estava em decadência, pois, como é destacado no início da narrativa, saíram para passear na tentativa de conversarem sobre os dilemas e conflitos de uma relação já deteriorada.

Figura 4 – Inês é traída



Fonte: ALMEIDA (2021)

Sabe-se que a conjuntura sociocultural e os conceitos estruturais de relacionamentos amorosos vão mudando com o passar do tempo dinamicamente e, neste sentido, mais do que em outras épocas, na contemporaneidade as mulheres têm autonomia para fazer suas próprias escolhas amorosas e, havendo a possibilidade de desagrado no relacionamento, elas podem dar a última palavra, isto é, terminar a relação e não ficar subjugada à decisão masculina sobre os dois. Neste sentido, todavia, não podemos ignorar os riscos, inclusive de morte, a que mesmo mulheres do nosso tempo

continuam expostas ao exercerem este direito de escolha perante o poder e a violência do machismo.

As duas mulheres da história reconhecem o próprio valor, e se Pedro não as valorizou, reconheciam também que ele não as merecia. O relacionamento amoroso no século XXI, e já desde o anterior, pauta-se não mais pelo amor romântico, em que o amador se entrega ao outro sem reservas e até a morte, mas por aquele que Anthony Giddens (1993) define como amor confluyente em que o par amoroso, e não apenas uma de suas partes, se responsabiliza por sustentar a relação amorosa (ANDRADE, 2021). Sendo assim, essa adaptação oferece finais felizes para Inês e para Constança, já que estarem libertas daquele relacionamento fez com que pudessem se sentir ainda mais livres para amar, razão pela qual Inês logo foi buscar outro, pois já estava decidida a ser feliz ao lado de alguém que a valorizasse, inspirando Constança a fazer o mesmo.

Pedro, por sua vez, tem um final infeliz, pois achava que poderia enganar as duas mulheres impunemente, sem que elas viessem a saber da sua dupla infidelidade. Por ser tão egoísta, pensando apenas na satisfação dos seus prazeres sem levar em consideração os sentimentos das mulheres, acaba ficando sozinho. Pedro, portanto, nesta adaptação, ainda permanece sendo o cru e desolado, sendo que por consequência das suas próprias atitudes.

A adaptação *O poder do amor verdadeiro* coloca Inês na condição de mulher prometida em casamento por seu pai ao filho de um banqueiro rico chamado Constâncio. Esse modelo de casamento arranjado tem relação com a história verídica, uma vez que, no contexto das monarquias europeias do século XIV, os casamentos eram acompanhados de alianças entre reinos e nações com a estratégia de unir forças políticas e fortalecer a economia. No entanto, o arranjo dessa promessa de casamento se constitui como casamento forçado, pois uma das partes não consente com o acordo. Sabe-se que essa representação de uma determinada época e seu modelo de constituição familiar patriarcal não considerava que o casamento forçado fosse um abuso dos direitos humanos, em que se viola o princípio da liberdade e autonomia dos indivíduos. Hoje,

na maioria das sociedades, o direito da mulher à escolha de um cônjuge e de se casar por livre e espontânea vontade é garantido e considerado central para a sua vida, dignidade, e igualdade como um ser humano, mas, em épocas passadas a mulher esteve sujeita à condição de objeto a ser negociado, ou seja, de mercadoria – o que, lamentavelmente, ainda vigora em sociedades como a indiana e do continente africano.

Figura 5 – *O poder do amor verdadeiro*

#### O PODER DO AMOR VERDADEIRO

Certo dia, Afonso e Beatriz tiveram uma filha, a qual puseram o nome Inês. Após ter nascida, o pai prometeu a mão de sua filha para Constância, filho de um banqueiro muito rico. A mãe de Inês não concordava com a promessa de casamento, mas não podia fazer nada a respeito, pois a decisão já estava tomada por Afonso, restando-lhe ser submissa. A família sabia que predestinar Inês a casar-se com Constância era uma jogada de sorte, visto que o jovem herdaria terras e dinheiro de seu pai.

Os anos foram passando e tanto Inês quanto Constância crescem, cada um no seu lugar, sem saber ao menos da existência um do outro e nem mesmo sobre tal promessa. Passeando com seus amigos Álvaro e Pacheco em suas caminhadas diárias pelos bosques, Inês conhece Pedro. Conversa vai, conversa vem. Num certo dia, eles percebem que sentiam muito mais do que amizade um pelo outro. Era uma vez o amor.

Afonso descobriu e logo proibiu o romance da filha com Pedro, pois sabia que se tratava de um rapaz de família pobre e logo interrompe a relação. Na conversa, disseram:

- Eu proíbo esse romance! - disse Afonso.
- Meu senhor, o que sentimos um pelo outro é amor verdadeiro, e o amor é magia que vence tudo. - disse Pedro.
- Meu pai, sem o amor de Pedro não posso viver. - disse Inês.

Afonso contou-lhes sobre a promessa de casamento e, com o objetivo de impedi-los de se encontrar, trancou Inês no quarto, proibindo-a de ver a Pedro. Ao chegar o dia de oficializar o casório, o pai apresenta Inês a Constância, sendo ela obrigada a fazer sala para seu prometido marido. Triste, rapidamente ela corre para o quarto, onde deseja, do fundo do coração, morrer para não ter que casar-se com Constância. Sua dor foi tão grande que sente sua vida ir embora, esmaecendo. Inês agora é morta.

O pai, ao ver sua filha sem sinal de vida, se desespera. Recorre aos médicos e nada acontece. Depois de tantas tentativas, lembra do que Pedro falou sobre o amor por Inês. Não sabiam mais o que fazer quando Pedro, sabendo da notícia do estado de Inês, aparece em sua casa. Ela estava deitada. Pedro se desesperou. Pedro chorou. Pedro a beijou e Inês acordou.

Tendo visto a cena, Afonso e Beatriz aprenderam que o amor é a magia que vence tudo, até mesmo a morte. Arrependido, Afonso pediu perdão a Pedro e a Inês. Reconhece que o amor verdadeiro é algo que dinheiro nenhum pode comprar. Assim, quebra a promessa com o banqueiro, deixando Constância feliz, pois não gostava de Inês, estava obedecendo as ordens do pai. Assim, Inês e Pedro viveram felizes para sempre.

Fonte: ALMEIDA (2021)

Sendo assim, sabendo Afonso do romance da sua filha com um rapaz pobre chamado Pedro, proíbe-a de vê-lo, pois sabia que aquela relação poderia quebrar o acordo que o favorecia. No entanto, Inês não consegue encontrar sentido para viver com alguém de quem ela não gosta e, portanto, morre de profundo desgosto por ser impedida de amar. A adaptação traz, mais uma vez, o elemento da morte, no entanto, a protagonista não é assassinada como acontece na obra-semente, ou seja, ela é submetida a uma condição de vida em que prefere morrer, pois não vê motivação para viver na desolação, porquanto ser impedida de amar a Pedro a faz morrer. Separá-la de Pedro foi uma forma de assassinato protagonizado pelo próprio pai que, vendo as consequências do seu autoritarismo, se surpreende e sofre com a perda de sua filha.

A adaptação evidencia que o amor verdadeiro é a magia mais poderosa de todas, capaz de vencer tudo, inclusive a morte, visto que Inês é ressuscitada após receber um beijo do seu amado, Pedro. A cena fantasiosa do beijo que a acorda do sono da morte dialoga com as narrativas de contos de fadas, especialmente a Bela Adormecida, em que a protagonista fora enfeitiçada com a maldição do sono, restando-lhe ser beijada com o beijo de amor verdadeiro do seu amado. Há também o conto da Branca de Neve, a qual foi enfeitiçada pela rainha má por meio de uma maçã envenenada que a fez adormecer a ponto de ser considerada morta, mas o beijo do príncipe encantado quebra a maldição. Desse modo, a autora dessa adaptação está dialogando efetivamente com as narrativas de contos de fadas, em que o amor se constitui como a magia mais poderosa, capaz de destruir qualquer maldição. Pode, portanto, ser concebida como um conto de fadas e, como tal, consegue cativar o leitor por estar associada a uma memória afetiva da infância, em que as narrativas sempre terminam em finais felizes, por mais que a verdadeira Inês de Castro não tenha tido esse direito à felicidade e à vida.

Figura 6 – Pedro e Inês, os frutos do amor



Fonte: ALMEIDA (2021)

A adaptação *Pedro e Inês, os frutos do amor* apresenta uma história narrada por um beija-flor que, escondido, observava o romance de Inês e Pedro nascer e se desenvolver em meio aos campos de girassóis. O narrador, sendo um ser animal, nos leva a conceber que os amores de Pedro e Inês foram capazes de impactar a natureza com um todo, a ponto de serem contados por um ser não humano. Esse elemento ainda acrescenta a notável característica

da jogabilidade da escrita brincante e, conseqüentemente, leitura, destinada ao público infanto-juvenil, a qual é envolvente e prazerosa do início ao fim, com destaque para o encantador pássaro contador de histórias.

Desse modo, Pedro, o fazendeiro, enquanto trabalhava no campo, cantava belas melodias que encantavam a Inês e que deixam o fiel observador, o beija-flor, a suspirar. A relação amorosa acontece entre os dois e, ao apresentar Pedro a sua família, Inês se surpreende com a rejeição, pois ele não passava de um pobre homem do campo. Inês era de família bem dotada em posses de terras, diferente de Pedro, cuja pobreza e ocupação profissional como agricultor sem posses é explicitada pela narrativa.

Diante da rejeição familiar, os dois decidem fugir e, com isso, logo são agraciados com a notícia da gravidez de Inês, a qual concebe os gêmeos que receberiam os mesmos nomes de seus pais, Pedro e Inês. Diante de tão grande emoção, o coração de Pedro não suportou e logo parou, deixando Inês com seus dois filhos na condição de viúva e mãe solteira. Diante da solidão que estava sentido, ela não aguentou viver longe do seu grande amor que tão cedo partiu. Toma, portanto, a decisão de envenenar-se para dar um fim à dor da perda, a fim de encontrar-se com Pedro na eternidade, lugar para onde promete a seus filhos, por meio de um recadinho, que se encontrarão após a morte. O ato de escolher a morte e não a vida em desolação pela falta de Pedro ressignifica a narrativa inesiana original ao colocar Inês como executante de sua própria morte, a qual ganha um sentido diferente, visto que nesse novo contexto significa a possibilidade de reencontro e vida eterna com Pedro, cujo preço foi deixar seus filhos órfãos.

Portanto, essa narrativa inclui a perspectiva cristã e espiritual que cerca a narrativa histórica inesiana concernente à religião católica apostólica romana, pelo que se afirma que há uma vida eterna após a morte. Por esse motivo a narrativa histórico-mítica aponta para a iniciativa de D. Pedro na edificação dos túmulos destinados a si e a Inês, os quais, reza a lenda, foram postos pés contra pés, para que ao soar das trombetas do juízo final Pedro e Inês se levantem e

seus olhares se encontrem antes de serem transladados para viver a vida eterna juntos. Nessa adaptação, portanto, Inês é consciente de que verá Pedro na eternidade e que um dia seus filhos também estarão com eles.

A autora dessa adaptação, como é claramente perceptível, confere destaque a conflitos de classe social e aponta para as dificuldades relativas à união estável por meio do casamento entre pessoas com poderes aquisitivos em desproporção. Além disso, alimenta uma perspectiva espiritual de caráter religioso imbricada na narrativa original, isto é, a vida após a morte, a qual se torna peça chave para o epílogo da narrativa adaptada.

**Figura 7 – Inês e Pedro**



**Fonte:** ALMEIDA (2021)

A adaptação *Inês e Pedro* apresenta uma narrativa em que os principais fatos que regem a narrativa mito-histórica inesiana são relatados na forma de poema, a exemplo dos amores intensos vividos por Pedro e Inês, o assassinato da protagonista feminina por três homens e a coroação pós-morte, em cuja cerimônia Inês estava a brilhar, assim como destaca a autora a partir da sua leitura e perspectiva da história.

Essa adaptação permaneceu com o enredo principal à luz da obra-semente *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015), sendo que traz como elemento novo uma impressão sentimental da autora a partir da recepção da obra original, visto que destaca que esta narrativa continua a inspirar não somente ela, mas a outros muitos, pela leitura e, em especial, pela motivação de reinventar, por meio da escrita, novas narrativas inesianas. Nesse sentido, a autora evidencia sua experiência enquanto leitora da narrativa de Inês de Castro e, para além disso, como autora de um miniconto inspirado nessa história, o qual evidencia sua participação em momento anterior de desenvolvimento da comunidade Inês&Nós, por meio da qual a autora se autodeclara como escritora.

A adaptação *Pedro e Inês além do tempo* cria uma nova perspectiva mítica em que Pedro e Inês são vítimas de uma maldição lançada por Constança na vida dos três, pelo fato de ter sido traída por Pedro, a quem estava prometida em casamento. A narrativa traz como elemento novo uma Constança que esconde poderes mágicos de bruxa, cujas palavras impetram maldição sobre a vida do casal Pedro-Inês, por ela odiado. Essa maldição faz com que sejam capazes de reencarnar, deixando para o destino a tarefa de promover o encontro entre eles para que Constança esteja pronta a destruir o romance vida após vida renascido.

Figura 8 – Pedro e Inês além do tempo

#### PEDRO E INÊS ALÉM DO TEMPO

Por volta do século XIV, Pedro era uma vez. Sendo um jovem de família nobre, estava comprometido com a elegante Constança. Já Inês, moça de origem humilde, era uma órfã criada por freiras. Passeando pelas redondezas do convento, Pedro e Inês se conhecem e iniciam um romance, e logo a promessa de casamento com Constança é quebrada. Diante da traição, Constança revela poderes mágicos que escondia, sendo ela uma bruxa. Assim, lança uma maldição por meio da qual declara que os amantes se encontrariam eternamente, vida após vida, mas nunca ficariam juntos, pois Constança estaria lá para destruir esse amor. Ela disse:

– Iremos reencarnar, várias vidas viveremos, quando o amor nascer, estarei pra desfazer.

Com o objetivo de separá-los pela primeira vez, Constança se disfarça de freira e oferece um doce a Inês, o qual estava envenenado. Inês agora é morta. No século XXI, após seis séculos, Pedro e Inês continuam a reencarnar, sendo que agora Inês é uma empresária bem sucedida. Pedro, por sua vez, é um produtor rural. Constança, ainda decidida a separá-los, trama contra a vida de Inês novamente como tem feito há séculos. Pedro viu Inês numa ocasião em que ela estava na televisão, dando uma entrevista, despertando nele o amor que o acordou da maldição e o fez lembrar das vidas passadas. Estava decidido a encontrá-la, pois sabia que no momento em que se vissem ela também acordaria da maldição. Estando sempre acordada da maldição, Constança mais uma vez tenta matar Inês, aproveitando o momento em que estava saindo da empresa. No mesmo instante Pedro também chega e logo os três se cruzam. Os três estão acordados frente a frente. Inês, diante daquela situação, tinha um plano, o qual desde a Idade Média vinha aperfeiçoando. Inês se cansou de lutar contra Constança por vários séculos. Com o passar dos seis séculos, adquiriu conhecimentos e aperfeiçoou-se como uma mulher poderosa e cheia de encantos. Assim, Inês declara com suas palavras mágicas:

– Tudo pode mudar, maldição vai acabar, uma vida só teremos, depois dela morreremos.

As palavras de Inês são mais fortes. A reencarnação acabou. Inês declarou que ela estava livre para amar a Pedro e que nenhum obstáculo do passado poderia impedi-los. Constança perde seu domínio sobre a vida dos dois, pois sabia que só a magia poderia derrotar a magia. Sendo Inês possuidora de tão poderosa magia, Constança foge com medo. Agora, já é tempo, Pedro e Inês são livres para se amar e por uma única vida.

Fonte: ALMEIDA (2021)

A narrativa evidencia o protagonismo feminino das duas personagens que lutam por seis séculos pelo amor de Pedro, pelo que Inês se cansa de ser assassinada a fim de não poder amar plenamente. Sendo assim, com o passar das muitas vidas, Inês percebe que só a magia poderia vencer a magia e resolve aprender e aperfeiçoar habilidades mágicas de bruxa, razão pela qual lança uma nova

magia contrária à de Constança, fazendo com que retornem a ser mortais por uma única vida. Assim, essa adaptação evidenciou o poder especial que a palavra tem e o seu impacto na vida de quem ouve, sendo que essas mesmas palavras carregavam um poder capaz de mudar a natureza humana e espiritual das personagens.

A cólera de Constança a leva por caminhos tortuosos, sendo capaz de dedicar todas suas encarnações a destruir o amor de Pedro e Inês por causa da traição de que fora vítima. Pedro, mesmo sendo o protagonista da traição, continua sendo alvo de desejo das duas mulheres. Inês não suporta ser acordada da maldição para morrer logo em seguida por vários séculos e, decidida, recorre à magia com a qual sofreu em todas as suas vidas, na esperança de dar um fim ao encanto da sua rival.

Essa adaptação evidencia o sofrimento decorrente do amor, pois amar pressupõe também tomar decisões dolorosas, mesmo que acabe afetando outras pessoas. Inês, em seu feitiço, abre mão de viver eternamente sofrendo por Pedro para viver apenas uma vida plenamente com ele. No entanto, para alcançar tal êxito, precisou colocar-se na condição de aprendiz, durante os seis séculos aperfeiçoando-se como mulher cujas palavras carregariam a magia de quebrar os encantos tortuosos da sua rival, reestabelecendo a ordem natural da vida, a qual pretendia viver ao lado de Pedro.

O protagonismo feminino nessa adaptação afugenta qualquer feito épico de Pedro, não fosse pelo fato de que tudo começou por obra de seus caprichos e galanteios por envolver-se com as duas. A narrativa aponta para um final feliz para Pedro e Inês que já não precisam temer os encantos de Constança, pois Inês possui poderes mágicos mais poderosos.

Figura 9 – *O amor acontece*

#### O AMOR ACONTECE

Havia um Coronel chamado Dinis que protegia excessivamente sua filha Beatriz, a impedindo de sair. Certo dia sua filha conseguiu fugir e foi caminhar nos campos da fazenda. Estando a passear, encontrou-se com Afonso, por quem se encantou e logo iniciam um romance. Passaram a se encontrar escondidos de todos, mas não demorou muito para serem descobertos. O coronel, sabendo do romance de Afonso com sua filha, expulsa o rapaz e o proíbe de ver Beatriz.

Agora é tarde, Beatriz estava grávida. Quando seu pai soube da notícia, ficou enfurecido. Então, ordenou aos seus capangas Álvaro, Coelho e Pacheco que, assim que a criança nascesse, fosse assassinada. Beatriz, sabendo por meio de uma empregada sobre o delito que estava para acontecer, pediu para que colocasse a criança em um cesto para ser lançado ao rio Mondego, pois acreditava ser a única chance de salvar a criança. Assim a emprega o fez.

Estando a lavar roupas à beira do rio, Constança encontra a criança. Sua irmã Aldonça a mandou devolver a criança ao rio, pois certamente poderia ser um mal presságio. Não acreditando nessas coisas, Constança resolve cuidar da criança e lhe dá o nome de Pedro. Aldonça não concordava e, por isso, tratava a Pedro com indiferença. O garoto encontrado no rio foi crescendo e logo se tornou um jovem e forte rapaz. Ainda sem saber sobre sua origem, Pedro se encanta com a beleza da sua prima Inês, filha de Aldonça. Quando descobre o que os dois sentiam um pelo o outro, Aldonça proíbe a Pedro de visitar Inês, pois eram primos e, sendo assim, não poderiam se apaixonar.

Com o passar dos anos, estando já morto o coronel Dinis, Beatriz e Afonso iniciam uma busca pelo filho lançado ao rio. Aldonça, estando a trabalhar na casa de Beatriz, descobre toda a história e revela para sua patroa onde seu filho estava. Beatriz e Constança se encontram e, sendo ambas mães de Pedro, criam um vínculo familiar muito forte. As duas revelam a Pedro o segredo da sua origem. Sabendo de tudo, Pedro só pensou em uma coisa, Inês. Não havia mais nada que pudesse impedi-los de se amar. Assim, foi buscar o amor da sua vida.

Fonte: ALMEIDA (2021)

A adaptação *O amor acontece* se inicia apresentando a relação familiar complexa que Beatriz tem com o pai, o Coronel Diniz, visto ser ele superprotetor e ciumento, deixando-a trancada para não ser alvo dos olhares masculinos. Diante do romance de Beatriz com Afonso às escondidas, o coronel o expulsa e proíbe qualquer relação entre eles. Todavia, Beatriz engravida e, nessas circunstâncias,

seu pai dispõe-se a atentar contra a vida do próprio neto, restando para ela a solução à la Moisés: pedir a uma empregada para salvar a vida da criança, colocando-a dentro de um cesto a ser jogado no Rio Mondego. Certamente, a criança é encontrada por Constança às margens do rio e passa a ser chamada de Pedro, sendo criada por Constança como se fosse seu filho, mesmo contra a vontade de sua irmã Aldonça, a qual curiosamente é mãe de Inês. Diante desse parentesco, os jovens Pedro e Inês se veem diante da dificuldade de se relacionarem amorosamente, visto que tal prática é reprimida. A narrativa traz em seu epílogo o retorno do protagonismo de Beatriz, visto que, diante da morte de seu pai, estava livre de sua influência para iniciar a busca pelo seu filho. Essa busca chega aos ouvidos de Aldonça enquanto trabalhava na casa de Beatriz e Afonso e, sendo assim, toda a verdade é descoberta, e Pedro e Inês terminam juntos.

A autora da adaptação joga com os nomes das personagens da história original, inclusive inserindo outras que não estão na obra-semente *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015), mas fazem parte da trama histórica do medievo português. Neste sentido, o coronel Diniz da adaptação foi usado como ressignificação do personagem histórico D. Diniz, o rei trovador, que viveu entre os anos de 1261 a 1325, pai de D. Afonso IV de Portugal e, conseqüentemente, avô de D. Pedro I de Portugal. Por sua vez, as personagens Afonso e Beatriz, assim como na narrativa adaptada, são os pais de Pedro. O rei D. Afonso IV viveu entre os anos de 1291 a 1357 e a rainha D. Beatriz viveu entre os anos de 1242 a 1303. Por conseguinte, as personagens Álvaro, Coelho e Pacheco também fizeram parte da narrativa histórica, sendo eles fidalgos conselheiros reais da corte portuguesa do então rei D. Afonso IV, executantes do assassinato de Inês de Castro. Na adaptação, portanto, os três conselheiros assumem os papéis de capangas assassinos sob as ordens do Coronel Diniz. A personagem Aldonça, inserida na adaptação, também está fazendo referência ao nome da mãe de D. Inês de Castro, chamada Aldonça Lourenço de Valadares, pelo que na adaptação ambas recebem o mesmo parentesco. Por fim, a personagem Constança inserida na

adaptação também faz referência a D. Constança Manuel, esposa de D. Pedro I de Portugal, mas que na adaptação assume o papel de mãe adotiva de Pedro.

Essa adaptação ressignifica os papéis das personagens originais, colocando-as em diferentes situações para criar novos efeitos de sentido, principalmente para as(os) leitoras(es) que já conhece a história de Inês de Castro. Também é importante ressaltar que a adaptação evidencia muito mais as tramas e conflitos familiares que são antecedentes ao romance de Pedro e Inês do que o próprio relacionamento entre ambos, porquanto esse mesmo relacionamento estava diretamente ligado ao esclarecimento da origem de Pedro e o seu não parentesco com Inês. Não por acaso, a adaptação aponta para o não parentesco como possibilidade de terem um relacionamento, enquanto na história original Pedro e Inês eram primos de 2º grau, e mesmo assim tiveram um relacionamento.

Pode-se dizer que as personagens principais dessa adaptação são Beatriz e Afonso, os quais se veem no desafio de lutar contra a tirania do coronel Dinis e, além disso, de encontrar o filho que não puderam criar por estar jurado de morte. Assim, Pedro é o fruto do grande amor dos seus pais – amor que se replicaria no seu encontro com Inês, como fruto incontornável do destino de uma linhagem amorosa, pela qual os dois se unem por laços de amor não menos imponente. Enfim, a narrativa termina com o começo, isto é, o começo do romance entre Pedro e Inês, pois, de fato, o leitor é levado a criar em sua imaginação uma vida amorosa para o casal, a qual a narrativa não evidencia, cabendo às(aos) leitoras(es) sonhar com essa possibilidade.

**Figura 10 – Para sempre minha Inês**



**Fonte:** ALMEIDA (2021)

A adaptação *Para sempre minha Inês* faz um registro cênico de um provável momento de tristeza em que Pedro se encontra ao lado do túmulo de Inês, chorando sua morte, cuja desolação o faz divagar em seu relato sobre tamanhas façanhas realizadas em nome do amor, a exemplo do enfrentamento do pai D. Afonso, a vingança dos conselheiros, a edificação do túmulo de Inês e sua coroação pós-morte.

A narrativa evidencia, ainda, a promessa de Pedro em estar todos os dias de sua vida ao lado do túmulo de Inês, até que a morte chegue para ele. Pedro declara palavras de cunho religioso, em que o juízo final da narrativa bíblica é apresentado como o dia do seu encontro com Inês, pelo que essa consciência escatológica relacionada à sua religião católica dá-lhe esperança de continuar a amá-la para sempre na eternidade, porquanto afirma que não há túmulos, nem pedras, acordos ou alianças que possam separá-los.

Figura 11 – *Inês, a faxineira*

**INÊS, A FAXINEIRA**

Quando Inês conheceu Pedro, ele era um homem rico. Inês, era uma mulher pobre, negra e mãe de três filhos de Afonso, quem a abandonou com as três crianças. Diante da falta de um pai para seus filhos, Inês precisou trabalhar. Assim, foi ser faxineira na casa da patroa D. Constança, mãe de Pedro.

No seu primeiro dia de trabalho, Inês e Pedro se viram pela primeira vez, e foi amor à primeira vista. Não demorou muito para que um se apaixonasse pelo outro, começando um romance. D. Constança não aceitou a relação dos dois, porque além de Inês ser pobre, era negra e mãe solteira. Sendo uma mulher preconceituosa, Constança disse a Pedro:

*Com ela não vai ficar  
Três filhos ela tem  
Já não basta ser negra  
Ainda é pobre também*

*Como pode fazer isso?  
Faxineira ela é  
Maldito seja o dia  
Que viste essa mulher*

Pedro respondeu:

*Como nunca amei ninguém  
Eu amo minha Inês  
Quero viver com ela  
E a senhora não tem vez*

Inês, no meio da conversa, disse:

*É difícil resistir  
Quando o amor acontece  
Não há nada que impeça  
Todo dia enaltece*

*Eu sou faxineira  
Negra e pobre sim  
Mas sou batalhadora  
E serei até o fim*

Constância não gostava da ideia, mas teve que aceitar, pois era a escolha de seu único e amado filho. Se ela não aceitasse, perderia o amor de Pedro. Assim, Pedro declarou:

*Seja branca, seja negra  
Seja gorda ou esquelata  
Sempre irei amá-la  
E também vou respeitá-la*

*Sendo rica ou pobre  
Não importa, é besteira  
Amo do mesmo jeito  
Ela sendo mãe solteira*

*Que não haja preconceito  
Muito menos racismo  
O que sinto por Inês  
É maior que o infinito*

Fonte: ALMEIDA (2021)

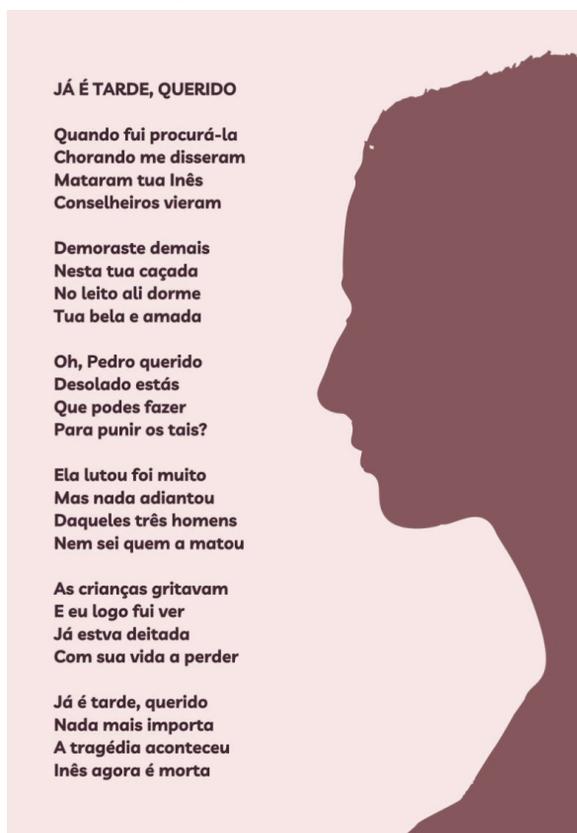
A adaptação *Inês, a faxineira* coloca Inês nos papéis simultâneos de faxineira, negra, pobre e mãe-solteira, a qual é alvo de preconceito de Constança, mulher rica e fenotipicamente branca, sua patroa e mãe de Pedro. As diferentes conjunturas sociofamiliares das respectivas personagens apontam para desafios no relacionamento amoroso entre pessoas de raça e classe social diferentes. Não aceitando a relação entre seu filho Pedro e a faxineira Inês, Constança passa a humilhar com palavras sua empregada na tentativa de mostrar que os dois não podem ficar juntos por serem “diferentes”. Provavelmente Pedro e Constança são de família rica, isto é, a presença de Inês na casa deles devia-se ao relacionamento entre empregada e empregadora, com especial destaque para o fato de que esta adaptação critica o clichê de que empregadas(os) domésticas(os) geralmente são negras(os).

Além disso, Constança torna explícito seu preconceito por Inês, expondo para os dois que Pedro não pode se relacionar com uma mulher nas condições de Inês, por ser ele, provavelmente, branco, rico e solteiro, ou seja, deveria se relacionar com uma mulher branca, rica e solteira compatível com seu estilo de vida e lugar social, segundo sua perspectiva preconceituosa. No entanto, Pedro quebra com esses paradigmas e preconceitos, ao colocar seu amor por Inês à frente das diferenças de raça, classe social ou conjuntura familiar e, portanto, confrontar sua própria mãe com o poder decisivo de escolher ficar com Inês.

Esse enredo carrega nuances do patriarcalismo eurocêntrico, isto é, do homem branco que discrimina e estigmatiza o outro por ser negro. Neste caso o estigma está incorporado na personagem feminina, ou seja, Constança, pois ela é a antagonista que representa um entrave na relação interracial (e intercultural) de Pedro com Inês. Além disso, essa adaptação estabelece um conflito entre mulheres, pois Constança se sente ameaçada por Inês ao ver que seus encantos estavam conseguindo fazer com que ela perdesse o domínio sobre a vida do seu filho. Inês, desse modo, representa uma quebra no vínculo possessivo da mãe com o filho, pelo que só restou a Constança submeter-se à decisão do filho em ficar com Inês.

O preconceito de Constança relativo às diferentes conjunturas socioculturais de Pedro e Inês foi rompido pelo poder do amor que sentiam um pelo outro, capaz de remover toneladas de preconceitos e estigmas impregnados na consciência coletiva de uma sociedade elitista baseada em privilégios de classe e alianças sociopolíticas por meio de casamentos arranjados, bem como capitalista e racista representada na figura da dona de casa que humilha pessoas de condição social inferior à sua e dita condições de relacionamento amoroso a quem tem sob seu domínio.

**Figura 12** – *Já é tarde, querido*



**Fonte:** ALMEIDA (2021)

Assim como na adaptação anterior, *Já é tarde, querido* também faz um registro cênico de um momento de tristeza, sendo que agora de um provável encontro de Pedro com as freiras que cuidavam de Inês, estando ela a morar no Mosteiro de Santa Clara, principalmente estando sob os cuidados de sua dama de companhia, residente no convento supostamente como noviça, Teresa Lourenço.

Uma delas, provavelmente a referida, dá a trágica notícia a Pedro, o qual na condição de narrador dá voz às palavras da freira que foi testemunha ocular de momentos da morte. O relato da noviça evidencia os acontecimentos, tais como a ida dos conselheiros para matar Inês, estando ela diante dos filhos que, portanto, presenciam o assassinato da mãe, a qual agora se encontra no leito a dormir o sono da morte. Essa narrativa permanece fiel ao enredo da história original, mas acrescenta dados que não estão contidos na obra-semente *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015), o que denota que a obra está dialogando com outras narrativas suplementares da literatura inesiana.

A obra ainda deixa transparecer que Pedro também tem culpa na morte de Inês, pelo fato de ter se demorado em sua caçada, razão pela qual ela esteve desprotegida, sabendo ele que seu relacionamento não era aceito pelo rei D. Afonso IV, o qual já respirava ameaças contra “a Castro” – maneira como D. Afonso IV se referia a Inês, fazendo saber sua desconfiança em relação aos membros dessa família.

Por fim, a adaptação imprime um tom puramente trágico, de modo que Pedro já não pode fazer nada, isto é, “já é tarde, querido [...] Inês agora é morta”. Sendo assim, o provérbio popular inesiano que, nesta recriação do episódio, nasce nesse momento das palavras de uma freira, reforça que não há mais solução alguma para o caso, pois o querido Pedro escolheu caçar, e agora sem sua amada vai ficar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reinvenções de Inês de Castro produzidas no âmbito da referida aplicação Inês&Nós, além de terem revelado a eficiência do processo de formação das participantes como *leiautoras*, também ampliaram o repertório literário inspirado em Inês de Castro na contemporaneidade. Registramos, neste sentido, que as nove adaptações foram destinadas à publicação, passando a integrar a coletânea *Inês&Nós: Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro* (ANDRADE et al., 2022), publicada pela EDUEPB com apoio do PPGLI/UEPB. Essas histórias debutantes como obras literárias publicadas em coletânea, portanto, suplementam o mito no século XXI, dialogando com temas atuais relativos a grandes desafios culturais e sociais modernos.

Assim, como se observou na seção dedicada à exposição das obras-fruto inesianas, foram incorporadas questões problemáticas de extrema relevância a pensar a partir da leitura, tais como (des) igualdade de gênero, preconceito contra a mulher negra, condição de submissão involuntária e opressiva à figura feminina, deslegitimação das escolhas amorosas das mulheres, desrespeito e humilhação à mulher na condição de mãe solteira, estigma ao arranjo familiar em que a mulher é a única provedora da família, entre outros temas atuais que podem ser extraídos. São temas que problematizam a conjuntura sociocultural contemporânea relativa à condição humana das mulheres, frente a novas verdades culturalmente necessárias (HOSAKABE, 1998) imbricadas como estratégia de promover impacto social. Desse modo, as novas obras inesianas aqui apresentadas, para além do que representam intrinsecamente para suas autoras e para seu potencial público leitor, podem ser perspectivadas como histórias-pontes que possam viabilizar travessias necessárias – e mesmo urgentes – no sentido de sensibilização e conscientização voltadas a comunidades escolares, familiares e outras, relativamente a mulheres em seus papéis heroicos como protagonistas de jornadas de luta pela vida e pelo amor. É neste sentido que, com bell hooks (2021), defendemos a urgência de se

repactuar o amor, a fim de que este seja mais do que um sentimento e se torne uma ação capaz de transformar as relações interpessoais, através da construção de uma ética amorosa, capazes de edificar uma sociedade verdadeiramente igualitária, fundamentada na justiça e no compromisso com o bem-estar coletivo. A utopia realizável desta repactuação amorosa há de passar por estas histórias-pontes que, esperamos, contribuam para encurtar distâncias rumo ao prazer da leitura literária, em particular a inesiana, sobretudo nos espaços da escola, em que alunas/os, e também professoras/es, possam se descobrir como pessoas *leiautoras*, movidas – quem sabe, *até ao fim do mundo* – pelo exercício imaginativo de reescrever Inês de Castro, reconstruindo “o percurso inesiano por caminhos de si” (ANDRADE, 2021, p. 4).

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Leandro de Sousa; ANDRADE, Valéria; BARROS, Marcelo Alves de. A imaginação na constituição do mito dos amores de D. Pedro e D. Inês de Castro. In: CASTRO, Paula Almeida de. (Org.). **Educação como (re)Existência: mudanças, conscientização e conhecimentos**. E-Book VII CONEDU, Vol. 2. Campina Grande: Realize, 2021, p. 250-268. Disponível em: <https://bit.ly/3NgOprX>. Acessado em 04.06.2022.

ALMEIDA, Leandro de Sousa. **Inês&Nós: uma aplicação do Método LerAto na formação de Professores Leitores pela mediação do mito de Inês de Castro**. 2021. 220 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB, 2021. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3749>. Acessado em 05.06.2022.

ALMEIDA, Leandro de Sousa; ANDRADE, Valéria; BARROS, Marcelo Alves de. **Texto, imagem e projeto gráfico na obra Inês, de Roger Mello e Mariana Massarani**: por uma adaptação do mito português de Inês de Castro para crianças brasileiras. SOCIOPÓÉTICA, [S.

l.], v. 1, n. 22, p. 24-36, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3u2KmJb>. Acessado em 04.06.2021.

ANDRADE, Valéria. **Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil**: relatório final de pesquisa de pós-doutoramento (2018-2019) – 2019. Porto: Biblioteca Digital da Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3tCYiZW>. Acessado em 17.06.2022.

ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes; NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; ALMEIDA, Leandro; BARROS, Rafael (Orgs.). **Inês&Nós**: Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro. Campina Grande: EDUEPB, 2022. Disponível em: <https://abrir.link/47r3Z>. Acessado em 26/12/2022.

BARROS, Marcelo Alves de; ANDRADE, Valéria. **LerAtos**: Jogos Sérios de Leitura Performática em Realidade Alternada para engajar Populações e Escolas em Desafios Sociais. In: ALVES, Lourdes Kaminski; MIRANDA, Célia Arns de (Org.). **Teatro e Ensino (I) – Estratégias de Leitura do Texto Dramático**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. p.107- 127.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2003.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: EDUNESP, 1993.

GOMES, André Luís. REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **Quartas Dramáticas: uma experiência com a encenação da leitura**. In: ALVES, Lourdes Kaminski; MIRANDA, Célia Arns de (Orgs.). **Teatro e Ensino (I) – Estratégias de Leitura do Texto Dramático**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. p. 41 -55.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

HOSAKABE, Haqira. A pátria de Inês de Castro. In: IANNONE, Carlos A; GOBI, Márcia V. Z; JUNQUEIRA, Renata S (Orgs.). **Sobre as Naus da Iniciação**: estudos portugueses de Literatura e História. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 105-117.

MELLO, Roger. **Inês**. Ilustração de Mariana Massarani. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2015.

MURDOCK, MAUREEN. **A jornada da heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino, Prefácio de Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

MURMÚRIOS de Pedro e Inês. [s.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (01m22s). Publicado pelo canal **Dança em Diálogos**. Disponível em: <https://bit.ly/3OlzZbs>. Acessado em 19.08.2020.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Maria Roupa de palha. In: **\_. Maria Roupa de palha e outros textos para crianças**. Organização e Introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008.

VIVIR QUINTANA – Canción sin miedo ft. El Palomar. [s.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (03m48s). Publicado pelo canal **Vivir Quintana**. Disponível em: <https://bit.ly/3uohtHF>. Acessado em 19.08.2020.



# MARIA BONITA ENCONTRA GABRIELA NA BAHIA: OS VALORES EM PERSONAGENS NORDESTINAS

Fabielle Tavares de Souza  
Gilvan de Melo Santos

## INTRODUÇÃO

No tocante à abordagem de obras literárias é permitido fomentar diálogos hermenêuticos, como entre o romance escrito por Jorge Amado: *Gabriela, cravo e canela*; e um cordel composto por Jairo Mozart: *Maria Sempre Bonita*. Para tanto, delimitou-se como propulsor da presente pesquisa o pensar as duas personagens nordestinas (Gabriela e Maria Bonita), a partir da base teórico-prática denominada por Viktor Emil Frankl (1905-1997) de Logoterapia e Análise Existencial. Segundo Viktor Frankl (2014, p. 55-56), “A Logoterapia e a Análise Existencial são, respetivamente, aspectos de uma mesma teoria”. A Logoterapia é “um método de tratamento psicoterápico”; e a Análise Existencial “uma corrente antropológica de pesquisa”. O logos seria o próprio “sentido e elemento espiritual”, e na analítica explicativa, o existir tem significado de “modo de ser” único e intransferível.

Assim, os feitos narrativos de *Gabriela* e a trajetória - presente de forma biográfica e cordelística - de *Maria Bonita*, provocam o surgimento de um estudo de base logoterápica que pode destacar o fenômeno dos valores em ambas as protagonistas, haja vista que elas são construções do imaginário popular nordestino e, quiçá, inspirações de pessoas concretas.

O objetivo principal da pesquisa foi analisar com base na hermenêutica de Viktor Frankl o fenômeno dos valores nas protagonistas *Maria Bonita* e *Gabriela*. Ressalta-se, portanto, que o *corpus* exemplificador da análise contextualiza-se em meados de 1958 (quando houve a primeira publicação de *Gabriela*, cravo e canela), e respectivamente, ano 2015 (escrita e lançamento do cordel *Maria Sempre Bonita*).

Para tal, elucidam-se as categorias analíticas escolhidas como apoio ao uso hermenêutico da Análise de Conteúdo de Bardin (2011) que estão expostas nos excertos em modo de expressões valorativas existenciais de *Maria Bonita* e de *Gabriela*: o sofrimento, como valor atitudinal; o amor, como valor vivencial; e a arte, como valor criativo. Para melhor divisão, primeiramente analisar-se-á a personagem *Maria Bonita*, e em seguida, *Gabriela*; por último o encontro épico entre as protagonistas nordestinas.

O objeto estruturou-se nas seguintes unidades analíticas ramificadas dos valores: atitudinal (perante o sofrimento); vivencial (pelo amor); criativo (pela arte), conforme o quadro.

Quadro (Categorias de análise escolhidas como apoio ao uso hermenêutico da Análise de Conteúdo bardiniana)

Quadro Seção	<b>Expressões valorativas existenciais de Maria Bonita/de Gabriela</b>
1.1 / 2.1	O sofrimento: Valor atitudinal
1.2 / 2.2	O amor: Valor vivencial
1.3 / 2.3	A arte: Valor criativo

## REFLEXÕES ACERCA DOS VALORES EM MARIA BONITA

Frisa-se que o cordel *Maria Sempre Bonita* conta com 20 (vinte) estrofes; com 10 (dez) versos em cada uma delas. Aqui, destacaremos o estudo no que se refere a aspectos das categorias de valores.

### *O sofrimento: valor atitudinal*

É válido destacar que a tópica de encontro entre Lampião e Maria Bonita (aqui colocada) refere-se àquela pautada nos preceitos de Frankl, em que Maria é pessoa livre, tendo ela própria realizado a vida cangaceira, pois, saiu de sua casa, do lado de seus pais, familiares e do matrimônio – aos 15 anos de idade com o sapa-teiro José de Neném - para lançar-se ao cangaço juntamente com Virgolino (cujo amor, gestação de uma criança e morte foram vivenciadas ao seu lado).

Na primeira estrofe do cordel de Jairo Mozart, já se tem o destaque para as origens regionais da moça, de sua humildade e como mulher exemplar pela vida que levou mais à frente no cangaço mantendo raízes altruístas e de nobreza, até hoje lembrada e refletida: *Vou falar d'uma sertaneja baiana / Da Fazenda Malhada lá do Caiçara / De origem muito simples, joia rara / Um exemplo de mulher muito bacana / Pelo jeito que viveu foi soberana / E tinha um olhar altivo e nobre / Com sua pele morena cor de cobre / Que pela voz do povo foi comentada! [...]*.

Na segunda estrofe, vemos: *Filha de Dona déa e Zé Felipe / Maria Bonita casou muito cedo / Assim, ao sair de casa teve medo / Mas a vida lhe deu esse pontapé / Que sem maturidade foi um golpe / Com marido que era um sapateiro / E trabalhava o dia inteiro [...] / A vida do casal ficou difícil / Com uma relação de furdunceiro.*

Assim, a partir da iniciação do escritor pode-se retomar que *Maria Bonita* vivia com os pais até casar-se, mas que o matrimônio não seria pacífico, o que depois vem a culminar na separação do casal e no encontro com *Lampião*. Aqui, Maria vive então a

“atitude” como expressão valorativa diante da situação que julgara como desagradável, sofrível e lança-se à ida para o cangaço, mais na saída mesma de si, ao encontro também com Virgolino com possibilidades de sentido que se apresentavam enquanto cangaceira, apesar das condições que não podia alterar, como apregoa a Análise Existencial frankliana, no que tange à pessoa no curso de sua vida deparar-se com o inevitável, incontrolável e humano.

Continuando, na ida de Maria para o cangaço, nota-se que a mesma pode ter modificado os moldes femininos do nordeste, marcando a historicidade do Brasil e também vindo a ser conhecida culturalmente como patrimônio nordestino quando decidiu, pelo poder de escolha, ir para as vivências do cangaço - com a imagem da mulher tendo razão - diferente do modelo patriarcal. Com ela, na luta por amor marcado pela autotranscendente (abertura de si para um outro), alargou-se o campo para outras mulheres guerreiras, corajosas, deixarem aquele “papel social” de submissas, passivas, e ativarem um posicionamento altivo perante o destino ou àquelas situações que não podemos modificar, levando-nos a modificar-nos. Fala a oitava estrofe: *Foi mulher bandoleira livre e forte / Que rompeu paradigmas d'uma época Repressiva ditatorial e louca / Bem determinada e com muita sorte / Tendo apenas o bando de suporte / Pra viver um amor, uma aventura / N'uma vida de prazer e amargura / Resistiu digna e fielmente! / Sua história hoje bem presente / Sempre enfatiza sua formosura.*

Disto, leva-se em consideração a faculdade de sairmos de nós mesmos em direção às pessoas para amar ou a causas pelas quais lutar, que Frankl (1991) denominou de autranscendência. Daí, o sentido surge quando a pessoa se lança “finalmente” nele, posto que, o sofrer de *Maria bonita* acabara por tornar-se “triunfo”, ou seja, partindo de um valor atitudinal - seja por amor à Lampião e/ou à causa social que erguera o cangaço - pensando-o como um “movimento” que reconhecidamente deu vazão a tantas outras personagens do nordeste do Brasil, para além do sofrimento humano incurso, tal como pautada na estrofe quatorze seguintes de *Maria Sempre Bonita*: *Maria foi destacada na imprensa / Quando em*

*Pernambuco foi baleada / Tiro nas costas a deixou estragada / Muito ferida sofreu com dor intensa / A sua cura comentário dispensa / Foi luta cangaceiros e polícia / Ela sobreviveu, virou notícia / Que passou imagem de guerreira! / E destemida tal qual a curupira / D'um jornalismo feito com malícia.*

E foi então que a menina de Déa virou Maria de Déa, depois a Maria Bonita do Capitão (Lampião), para só então ser a Maria Bonita: *Mulher fêmea, sinsinhô! Que marcou-se no tempo para marcar o seu tempo, afinal, conforme versa a estrofe dezesseis: Ela entrou pra história do Brasil / E ficou eternamente Bonita / Quem pesquisou sua vida acredita / Que tinha arma, mas sempre foi gentil / Com todo povo do sertão azul anil / Nos oito anos que no Cangaço passou / Bem mulher foi amada e amou / Virou rainha, figura lendária! / Que apesar de ter vida precária Muito respeito ela conquistou.*

Nota-se que mesmo com os algozes do cangaço, Maria ficou registrada na memória, imaginário, cultura, e estudos: eternizada. E do lado do rei do cangaço, foi considerada “rainha”, lenda (viva), respeitada como símbolo feminino do Nordeste: lembrada. Acredita-se que será a Maria (sempre) Bonita, entretanto, lembra-se que, como Frankl (2016) afirma, não é que seja preciso sofrer para encontrar sentido, mas é que, magnificamente, mesmo no sofrimento, há a chance de preencher sentidos. Foi isso que esta categoria analítica quis destacar.

### *O amor: valor vivencial*

Partindo, ainda, dos versos acima, preludiando o “amor” da personagem nordestina *Maria Bonita* em alvo a *Lampião* (deixando o antigo marido e rompendo moldes socialmente estabelecidos entre homens e mulheres), também nos versos da sexta estrofe seguinte, perdura a evidência de quão grandiosa fora a inserção de Maria Bonita no cangaço nordestino, haja vista que, com essa, a forma de se pensar ante a dicotomia homem-mulher sofrera “mudanças” bruscas. Inclusive, chegando a situar “a mulher em um

novo espaço”, onde ela possa permitir viver, ser com sentido (como enaltecido por Viktor Frankl) e possibilitando, então, a “renovação” do cangaço dentro da “história” sobre as sertanejas: *Depois de sua entrada no cangaço / Quase quarenta mulheres a seguiram / Importantes mudanças aconteceram / Mágica transformação de nó em laço / Trazendo a mulher um novo espaço / Modificando muita coisa no sertão / No Cangaço: guerra e amor em comunhão / Foi quem mudou o rumo da história! / Que pras mulheres foi uma vitória / E para o Cangaço a renovação.*

Reforçando, percebe-se como o ingresso de Maria Bonita no Movimento Cangaceirista, conseguiu atrair e mover outras mulheres a também seguir a lida. Relevantes modificações foram notadas, pois com ela houve o protagonismo da mulher em um movimento também político-social, abrindo lugar para a voz, “o amor, em comunhão”, trazendo renovo e harmonia ao cangaço, graças à louvável presença feminina. No que tange ainda ao amor, os versos da estrofe dezessete abordam o tema ‘maternal’, pois: *Quatro vezes Maria engravidou / Três morreram e uma sobreviveu / Foi a parteira Rosa (quase Flor) quem resolveu / E a menina Expedita chegou / Ela foi a herdeira que restou / E se criou com pais adotivos / Lampião e Maria tinham motivos / Como todos os outros do seu bando! / Pois bebês nasciam de vez em quando / E só assim podiam mantê-los vivos.*

Aqui, sabe-se que nesse tempo, não havia métodos contraceptivos e que por isso também era comum as mulheres engravidarem e/ou sofrerem abortos. E para esta categoria, pautamo-nos no conteúdo antecedente de que a personagem *Maria* estava em sofrimento – já que não podia exercer o papel materno que teria vontade - uma vez que gerou e permitiu o nascimento da filha (*Expedita*) e sobremodo teve a ação “atitudinal” em colaborar para que ela tivesse uma vida nova. Mas frisa-se mesmo o valor vivencial através do amor, porque decerto, nos trechos posteriores, *Maria Bonita* alivia-se e enriquece a si com o ato de entregar a filha para ser cuidada já que não podia fazê-lo, conforme vemos na estrofe dezoito: *O bebê foi entregue a um casal / Amigos de confiança do Cangaço / Por eles Lampião dava seu braço / Dedicção com amigos*

*era normal / Lutando com os que queriam fazer mal / Pelos favores por eles concedidos / E por isso não seriam esquecidos / Tal qual moeda d'um miaeiro! / Com dona de casa e um Vaqueiro / Expedita teve pais merecidos.*

Assim, à frente, as estrofes abarcam então a figura de uma filha que *Maria Bonita* teve com *Lampião*, e os genitores da criança possibilitaram que a mesma tivesse uma vida livre, aberta ao mundo e aos outros, pois, através da vivência como amor mostra-se que o casal de cangaceiros escolheu doar a filha, no ato também afável de entregá-la para que não perecesse na vida do cangaço. Aqui, doaram-na “para quem confiavam” e tinham a certeza de que cuidariam bem da mesma, já que seriam seus amigos: “por eles *Lampião* dava seu braço”; certeza; aparecendo ainda a responsabilidade do ato humano e sua decisão - ao também sair de si mesmo em direção a um outro, que igualmente “saiu” de dentro de si, fez-se criação, gestou-se: *Expedita*, recentemente homenageada por duas Escolas de Samba: A Mancha Verde de São Paulo e a Imperatriz Leopoldinense do Rio de Janeiro, inclusive sendo esta a Campeã do Carnaval 2023.

#### *A arte: valor criativo*

Nessa categoria, observa-se que *Jairo Mozart* deteve-se a abordar várias manifestações artísticas que versam sobre a “rainha do cangaço”, isto é, nos trechos *Jairo* aborda *Maria Bonita* enquanto inspiração para pessoas, no cinema; costura (trazendo para nossas vestes a moda dos cangaceiros: como os chinelos feitos com couro, o jibão – roupa para a montaria protegida, as saias, fantasia); teatro (encenação); música (que trazem o assunto sobre o cangaço); a literatura de Cordel (como esta criada por *Jairo*); a dança (o xaxado popularizado pelos cangaceiros e até hoje representado e vivenciado); museus; livros; exposições com artefatos usados por *Maria* e bando; pinturas; Centros de Cultura; estudos (como este), assim como os infinitos referentes de sentido criativo que podem emanar desse valor, como visto na estrofe dez: *Ela recebeu muitas*

*homenagens / Em forma de filmes e literaturas / Peças teatrais e xilografuras / Que a nossa cultura trouxe vantagens / Feito chuva que no campo traz pastagens / Também dezenas de músicas surgiram / Moda, fotografia se expandiram / Enaltecendo a musa sertaneja! / Mostrando a sua vida de peleja / Com opção de escolha que preferam.*

Entretanto, há na estrofe cinco a referência à “Musa da Mulher Rendeira”, abrindo um parêntese para destacar a habilidade criativa de Maria Bonita para a costura/renda, incluindo um dos presentes que Maria deu a Virgolino: um lenço bordado por ela e que ele, ao ir buscar a encomenda, apaixonou-se pela moça; e também, a criatividade no xaxado, tal como marcado nas películas do cinema, nas quais aparecem os cangaceiros dançando, em exemplos de valores criativos.

## **REFLEXÕES ACERCA DOS VALORES DE GABRIELA**

Destaca-se que o romance em questão conta com 1<sup>a</sup> (primeira) e 2<sup>a</sup> (segunda) partes; subdivididos em 02 (dois) capítulos cada uma. Respectivamente o primeiro capítulo tem 14 (quatorze) subtópicos, o segundo capítulo, 12 (doze); o terceiro, por sua vez, 17 (dezessete) subpartes; e o último capítulo, 20 (vinte). Agora, perpassados por eles, tem-se o discurso das vivências como postas pelo escritor Jorge Amado em sua representatividade ante a nordestina Gabriela e, neste começo, tem-se a incansável procura de *Nacib Achcar Saad*, sírio e dono do Bar Vesúvio, por uma nova cozinheira.

Assim como em *Maria Bonita*, aqui destaca-se o que considerou-se como plausível à pesquisa, no que se refere a aspectos dos valores. Entretanto, do mesmo modo, há a necessidade de trazer excertos do romance para melhor contextualização do conteúdo presente, visando esmiuçá-lo nas categorias que serão apresentadas - a partir de então - sob um viés analítico.

## *O sofrimento: valor atitudinal*

Para esta primeira categoria, vê-se que o sírio *Nacib*, proprietário do bar *Vesúvio*, acordou com a notícia inesperada de que a sua cozinheira iria partir, o que ele achara um tanto “absurdo” (AMADO, 1977, 34-35), pois era um dia anterior àquela noite em que seria, então, oferecido um “jantar da Empresa de Ônibus Sul-Baiana” para mais de 30 (trinta) pessoas (p. 36), porém:

[...] Naquele tempo, no rastro do cacau dando dinheiro, chegavam à cidade de alastrada fama, diariamente, pelos caminhos do mar, do rio, e da terra, nos navios, nas barcaças e lanchas, nas canoas, no lombo dos burros, a pé abrindo picadas, centenas e centenas de nacionais e estrangeiros oriundos de toda parte [...] (AMADO, 1977, p. 39).

Aqui, vê-se de início, que o desenvolvimento da cidade (Ilhéus – BA) permite o êxodo de outros nordestinos - vindos de todas as partes e de todas as formas, em busca de melhores oportunidades à sobrevivência no cenário cuja seca definhara muitas fontes de subsistência e sofrer.

Nisto, em outro espaço surgia *Gabriela* “no caminho”, ansiosa por uma vida melhor, saindo da seca, do sertão, com atitude mesmo no sofrimento, a procurar motivo para continuar vivendo. Nota-se que no caminho de viagem de ida para Ilhéus as visões da seca vão mudando, quiçá, *Gabriela* também adentra em um movimento de autodescoberta existencial onde ia experienciando e já realizando “valor atitudinal”, posto que o fundo de cor na vida mudara e com ele todo um contexto diferente diante a realidade da seca que não podia mudar:

A paisagem mudara, a inóspita caatinga cedera lugar a terras férteis, verdes pastos, densos bosques a atravessar, rios e regatos, um

alambique, plantações de cana balançando ao vento. [...]: menos de um dia de marcha e estariam em Ilhéus, a viagem de pavores terminada, uma nova vida a começar. [...] (AMADO, 1977, p. 83).

A personagem começa a mudar a visão, nesse caso, a da seca para o verde de Ilhéus, e a de si, já que concomitantemente parecia sair de si, ou seja, autotranscender. *Gabriela* vinha conversando sobre trabalho ou ofício, razão pela qual justificava a sua partida para a cidade de Ilhéus, local de “esperança”, haja vista que a cidade estava à época acolhendo pessoas, pois uma vez que crescia os patrões necessitariam de “empregados”:

Num vai procurar trabalho? [...] É melhor esperar, não demora e logo aparece gente pra contratar. Tanto pra trabalhar nas roças de cacau ou na cidade[...], a fama de Ilhéus corria mundo, os cegos cantavam suas grandezas nas violas, [...] (AMADO, 1977, p. 83-85).

Assim, no sofrimento e na atitude diante desse sofrer, percebe-se que “*Gabriela* não sentia a caminhada”, já demonstrando sua capacidade resiliente para também valorar criativamente.

### *A arte: valor criativo*

A seguir, *Gabriela* expressa estar apta a quaisquer que sejam as tarefas laborais; aberta a lutar pela sua sobrevivência, a princípio, e a mais, pela sua existência. Ela até consegue ter uma recordação boa, e extraíndo algo positivo de um trabalho realizado outrora, ou seja, o aprendizado em cozinhar, vinculado a um ato criativo, e sentir-se bem com isso: “Vou me contratar de cozinheira, de lavadeira ou pra arrumar casa dos outros... Acrescentou numa lembrança

alegre: - Já andei de empregada em casa de gente rica, aprendi cozinhar” (AMADO, 1977, p. 84-85).

Em um outro espaço narrativo está *Nacib*, na continuação de sua jornada interminável, e eis que fica sabendo que uma nova leva de viajantes chegarão ao porto, comumente buscando por trabalho: “[...] Josué andara pela feira, assistira à chegada de um numeroso grupo de retirantes [...], conversando com Nacib: - Uma quantidade de retirantes. A seca está comendo no sertão. Nacib interessou-se: - As Mulheres também? [...] - Mais tarde vou lá, ver se encontro alguma... para criar novos pratos e cozinhar em meu bar” (AMADO, 1977, p. 115):

[...] Quanto a ele, buscava apenas uma mulher não muito moça, séria, capaz de assegurar-lhe a limpeza da pequena casa da ladeira de São Sebastião, a lavagem da roupa, a comida para ele, os tabuleiros para o bar. Nisso estivera o dia inteiro, andando de um lado para o outro [...]. Nacib buscava entre as sertanejas alguma parecida com Filomena, mais ou menos de sua idade, com seu jeito resmungão (AMADO, 1977, p. 115).

Assim, na alegria em existir e viver novas experiências, *Gabriela* parece reconhecer o seu lugar de serva – daquela que pode fazer algo por alguém. E, após a chegada no domicílio do sírio, mansamente ele vira-se afetado pelo amor quando adentrou no quarto onde ela passaria a viver – e tendo ele notado a luz ainda ligada: “[...] a viu dormida numa cadeira, os cabelos longos [...] tinham-se transformado em cabeleira solta, negra, encaracolada. [...] mostrava um pedaço de coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente” (AMADO, 1977, p. 132). Assim, por detrás da cozinheira, *Nacib* descobrira o amor.

## *O amor: Valor vivencial*

A partir daqui, e para esta categoria analítica, vê-se que os sentimentos amorosos entre ambos personagens começam a fluir no sentido de autotranscendência, tendo “um outro” como “alvo” possível à existência e momentos preenchidos por sentido. *Gabriela* recebia várias propostas para largar a vida que levava e tornar-se uma “dama”, todavia, a recusa da moça sempre se fazia presente, e ela foi ficando por vontade e por escolha diante de outras escolhas e valores emergentes, pois “[...] A vida era boa, bastava viver. Quentar-se ao sol, tomar banho frio. Mastigar as goiabas, comer manga espada, pimenta morder. Nas ruas andar, cantigas cantar, com um moço dormir” (AMADO, 1977, p. 184). E, outrossim confirmado:

Mas é pena um morenão como você metida na cozinha. - Por que, seu coronel? - Estraga as mãos. Depende só de você largar as panelas. Se quiser posso lhe dar de um tudo, casa decente, muitas empregadas, conta aberta na loja. Gosto da estampa da menina. Gabriela levantava-se, não deixava de sorrir, quase a agradecer. - Que me diz de minha proposta? - Quero não, o senhor me a [...] me desculpa. Não é por nada, não leve a mal. Tou bem aqui, não me falta nada. Me dê licença, seu coronel... (AMADO, 1977, p. 188).

Entretanto, apesar dos dissabores que a vida de casada trazia (o que não podia ser alterado apenas por ela), *Gabriela* reconhece a bondade exprimida por *Nacib*, seu marido, sendo esse descontentamento em recorrente diálogo interno ante a expressão livre de ser humano – uma vez inspirada no plano real – nas conversas, na amizade com o garoto Tuísca, no banho de mar, ou o olhar ante o horizonte e lá distante, à lua; lançando-se ao que “está à parte de

si”, transcendentemente ao misto valorativo (FRANKL, 2016; 2020; FABRY, 1984; SANTOS, BARBOSA E AQUINO, 2021).

Adiante, vê-se a continuidade no ser livre de *Gabriela*, como preconizado pela analítica existencial frankliana, quando: “[...] Gabriela ria e folgava, a cantar e a dançar. No terno de reis levaria o estandarte. Pularia fogueira [...] de São João. Folgava [...], viver era bom. Batia onze horas voltava [...] a esperar seu Nacib” (AMADO, 1977, p. 427). Assim, “afetando-se” e “entregando-se” aos valores de vivência.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

Num primeiro momento esmiuçamos as categorias analíticas presentes no cordel sobre a cangaceira Maria Bonita (Jairo Mozart); num segundo momento, analisamos as mesmas categorias no romance sobre Gabriela (Jorge Amado). Vimos que transitaram pela atitude perante o sofrimento (a vida de cangaceira e a vida de retirante); criação/arte (costura; xaxado/gastronomia; dança) e pela vivência/amor (Expedita; busca por trabalho, o amigo Tuísca).

Em ambas tem-se: duas retirantes em busca de sentido e de amor na seca do nordeste; belas: “Maria Bonita” fora apelidada assim pela imprensa, graças aos atributos do que a sociedade internalizou como belo, citada por Nascimento (2015, p. 17; 81) como de baixa estatura, com cabelos e olhos escuros, com cor da pele morena clara, atraente, o corpo “bem feito” e nariz afilado. Esta visão de belo parece se aproximar também da beleza de “Gabriela”: “morena cor de cobre” – estrofe I. Em comparação, uma é fiel ao companheiro (*Virgolino*); a outra trai (*Nacib*); uma vai contra os poderes estatais da sociedade e fiel a si é castigada, a outra inverte a noção de fidelidade; uma entrega a filha para que essa não padeça, a outra não fala em ser mãe; uma inconformada com Zé (ex- esposo de *Maria*), a outra com *Clemente* (um homem apaixonado por *Gabriela*, que a acompanha na estrada para Ilhéus); uma quer “voltar ao sertão”, a outra quer “ficar na cidade”.

Ambas transcendem: encontram sentido no amor – valor vivencial – aos personagens *Lampião* e *Nacib*; encontram sentido no sofrimento – valor atitudinal – e, desgarrando-se das amarras sociais, encontram sentido no trabalho – valor criativo – seja pelo “ofício” de cangaceira, seja pela ocupação de cozinheira. Aqui lembramos dos valores que elas vivenciaram e, ainda hoje, emanam por aí... seja através do memorial “Casa Jorge Amado” – Ilhéus-BA, seja pelo turismo à grota de Angico e tantas manifestações artísticas que fazem menção às suas atitudes. Uma renova-se na outra no tempo e no espaço literário, cultural e vivencial. Por fim, ao passo que Maria Bonita fenece em 1938 na posição de cangaceira, companheira e amante, Gabriela brota em 1958, na decisão em ser cozinheira, acompanhante e bem-amada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura permite encontros e desencontros. A cangaceira *Maria Bonita* parece continuar existindo entre nós através da arte, o seu legado perpetua na beleza de sua existência, apesar da tragicidade. No mesmo estado literário, logo se vê a sina de Gabriela, que não contente a firmar-se em livro, abre-se ao mundo egressa com pé descalço e peito firme, o coração alado. Neste ponto percebermos o “encontro” entre as duas personagens nordestinas.

As análises, ora cruzam-se, ora destoam-se, mas apresentam protagonistas representativas do Nordeste, pois, considera-se que partindo da análise (da) dupla enquanto expressões autotranscendentes pode-se também situá-las como mulheres (únicas) da nossa “Paraíba Feminina, Mulher Fêmea sinsinhora”. Sabe-se que as obras objetos de nosso estudo, cada qual em sua peculiaridade, há muito foram e ainda são usadas à compreensão literária e cultural, todavia, foi exatamente uma nova abordagem com base nos feitos de *Gabriela* e de *Maria Bonita* que nos conduziu ao fenômeno dos valores em seu viés analítico-existencial a partir de personagens.

E entre “luzes, câmeras e ação”, a literatura nos fez (re) agir a esta produção acadêmica, “filha parida”, como Expedita doada onde só a nós cabia o sacrifício de fazê-la. Pode até ter parecido, mas igual, igual não tem.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**: crônicas de uma cidade do interior. 53ª ed. Rio, São Paulo, Record, 1977.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

FABRY, Joseph B. **A busca do significado**. Logoterapia e vida. - São Paulo: Editora Cultura Espiritual - ECE, 1984.

FRANKL, Viktor E. **A psicoterapia na prática**. Trad. Cláudia M. Caon. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

FRANKL, Viktor E. **A Vontade de Sentido**: Fundamentos e Aplicações da Logoterapia. São Paulo: Paulus, 2011.

FRANKL, Viktor E. **Logoterapia e análise existencial**: textos de seis décadas. Tradução Marco Antônio Casanova. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FRANKL, Viktor E. **Psicoterapia e sentido da vida**: fundamentos da logoterapia análise existencial / Viktor Frankl; Tradução de Alípio Maia de Castro - 6ª ed. - São Paulo: Quadrante, 2016.

FRANKL, Viktor E **Psicoterapia e existencialismo**: Textos selecionados em logoterapia/ Viktor Frankl; tradução Ivo Studart Pereira; revisão técnica Heloísa Reis Marino. –1. Ed. – São Paulo: É Realizações, 2020.

NASCIMENTO, Geraldo M. **Amantes Guerreiras**: “A presença da mulher no Cangaço”. 2ª ed. Sebo Vermelho edições: Natal, 2015.

PEREIRA, Jairo Mozart. **Maria Sempre Bonita**/Cordel de Jairo Mozart – Brasília: Ed. do autor, 2015.

SANTOS, Gilvan de Melo; BARBOSA, Gutenberg Germano; AQUINO, Tiago A. Avellar de. **Logoterapia na prática**: intervenções clínicas sob a perspectiva da análise existencial de Viktor Emil Frankl./ Gilvan de Melo Santos, Gutemberg Germano Barbosa, Tiago A. Avellar de Aquino (Organizadores). – Campina Grande: EdUEPB, 2021.

# A AUTORIA (EM TEXTOS DRAMATÚRGICOS) NO LIMITE DA AUTOFICÇÃO

Nayara Macedo Barbosa de Brito  
Diógenes André Vieira Maciel

## 1.

“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala.”<sup>1</sup> Numa conferência proferida em 1969, intitulada “O que é um autor?”, Michel Foucault toma esta assertiva beckettiana como ponto de partida para discutir um princípio ético, pelo qual a escrita não estaria apenas amarrada ao gesto de escrever (de um indivíduo), supondo um desaparecimento do autor. Ou seja, por esta visada, a escrita começava a escapar do debate em vista de um *querer-dizer* do autor, até ali importantíssimo para toda uma tradição crítica que se dedicara à investigação das intenções autorais (do/no texto), ao passo em que aquela singularidade seria percebida, na verdade, como marca de sua ausência no texto. Esse debate fora precedido, um ano antes, quando Roland Barthes publicou

---

1 Trecho pinçado da narrativa fragmentada dos *Textos para nada* (Cosac Naify, 2015), de Samuel Beckett, precisamente, na terceira delas (de um conjunto de treze), publicadas em francês, em 1955.

um ensaio intitulado, precisamente, de “A morte do autor” (1968 [2004]), no qual defendera a tese explicitada no título, pela qual o debate sobre *quem fala* em um texto (a personagem erigida, o indivíduo empírico [que tem um nome “próprio”] ou o autor, a quem [re]conhecemos pelo nome e que classifica um texto ou um conjunto textual ao que chamamos “obra”) parecia se esmaecer na percepção de que a escritura extinguiria origem e identidade, incluída a do “corpo que escreve”<sup>2</sup>.

Uma das implicações dessa transformação no texto literário moderno, que Foucault observava, seria a indiferença expressa em “que importa quem fala”. Isso porque, para ambos os teóricos, o autor deixava de ser entendido como um indivíduo concreto, empírico. Isto porque, para Barthes (2004, p. 60), a linguagem não conhecia uma “pessoa”, mas um “sujeito, vazio fora da enunciação que o define, [mas suficiente] para ‘sustentar’ a linguagem”; já em Foucault (1969 [2009]), esse sujeito é interpretado segundo uma função, a “função autor”, a partir da qual seria possível assegurar certa unidade na escritura, identificável “tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos etc.” (KLINGER, 2012, p. 30)<sup>3</sup>. Tanto um quanto o outro se referiam à concepção moderna de autor: na esteira da secularização do mundo Ocidental,

---

2 É relevante assinalar que tal perspectiva crítica associa a noção moderna de autor à irrupção do “sujeito burguês”, tomado, nos termos de Antoine Compagnon (2001, p. 50), como “a encarnação da quintessência da ideologia capitalista”, emergida no seio dos movimentos sociais que marcaram o ano de 1968, na França, e acompanha a rebelião anti-autoritária daquele contexto; a morte do autor, entendido enquanto tal – e, com ele, a morte de todas as noções literárias tradicionais, a ele associadas –, marca a passagem do estruturalismo sistemático para o pós-estruturalismo desconstrutor. Entretanto, como bem pontuou Eurídice Figueiredo (2022, p. 26-7), seria redutor pensar estas proposições apenas pelo viés da contestação política, pois “Barthes se manteve distante dos acontecimentos, como atestam seus biógrafos”.

3 Posteriormente, voltaremos a este tópico, bastante caro à nossa discussão. Contudo, é importante frisar que isto diz de dinâmicas pertinentes à Modernidade, enquanto época da “consagração do lugar do indivíduo na sociedade, quer como uma unidade coerente que postula uma identidade para si, quer como uma multiplicidade que se fragmenta socialmente, exprimindo identidades parciais e nem sempre harmônicas. Essa tensão constitutiva do individualismo moderno tem

quando da passagem da Idade Média para o Humanismo renascentista, essa concepção constituiu, para Foucault (2009, p. 267), “o momento crucial de individualização”, pois as sociedades modernas tornaram-se “individualistas”, na medida em que se baseiam no contrato político-social “que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais, postulando sua autonomia e abrindo campo para um novo tipo de interesse sobre esse ‘eu moderno’” (GOMES, 2004, p. 12).

A questão é que Foucault e Barthes elaboraram suas reflexões a partir de uma transformação nas relações entre *autor* e *obra* que, àquela altura (fins dos anos de 1960), observavam. Em seu ensaio, Barthes cita três escritores seminais a essa perspectiva: Mallarmé, Valéry e Proust. Esses escritores teriam compreendido “a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário” (BARTHES, 2004, p. 59), ou seja, no lugar do autor; visto que “é a linguagem que fala, não o autor” (Ibidem.), diz o teórico. A literatura, dessa maneira, passava a ser compreendida como essencialmente verbal – daí que, na leitura de Compagnon (2001, p. 51), o autor seja visto como um “sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora”. Por estes vieses, nesta tópica, a da morte do autor, acabou por se confundir o *autor*, enquanto indivíduo biográfico com existência circunscrita a um dado contexto, com o *autor*, enquanto portador da chave que garantiria uma entrada válida à hermenêutica do texto, em que se perseguiria sua intenção/intencionalidade.

Assim, a primeira aceção diria de um indivíduo que passava a ser entendido como único, em vista dos demais, e múltiplo, pelas realizações que pode envidar, incluindo sua inserção no mundo restrito e canônico das Letras, quando houve o surgimento, no mercado de impressos, do *autor de literatura*, em contraposição ao anonimato ou à autoria coletiva (mesmo a apenas imaginada)

---

implicações fundamentais para o estabelecimento de modalidades de produção de si [autobiografias, diários, epistolografia etc.]” (GOMES, 2004, p. 12).

que, antes, não eram impedimento para a circulação e valorização dos textos ou para o seu engendramento em uma dada tradição, a que se passou a chamar de literária<sup>4</sup>. Obviamente, o *nome do autor*, assim, passa a ter uma razão de ser na posição, na garantia de um *status*, ou seja, enquanto uma função no discurso, muitas vezes tomada como critério para sua recepção e interpretação, em uma dada sociedade – a que, desde Foucault, vimos chamando de “função autor”.

Em conferência homônima à de Foucault, Roger Chartier, no ano 2000, destacou a maneira como os estudos avançaram, de modo a contemplar novas perspectivas em vista da cultura escrita, em suas relações com a presença do *nome do autor*, além de uma visada sobre a materialidade das obras, no que se refere às técnicas de reprodução e transmissão. Se, de um lado, este *nome* poderia atuar sobre as dinâmicas do valor e da valorização, notadamente, das “origens sociais, profissionais, culturais dos autores” (CHARTIER, 2000 [2014], p. 27) – portanto, na atribuição de certa autoridade; de outro lado, a “função autor” seria indicada pelo texto como uma exterioridade e uma anterioridade (argumento bem afinado ao de Barthes (2004, p. 61), aliás, para quem o *autor* seria “o passado de seu livro”).

Por isso, para Chartier, a genealogia da “função autor”, atualmente, deve ser pensada em vista de uma longa duração, à qual não poderíamos apenas associar a ordem discursiva, nos termos foucaultianos, mas, também, a ordem dos livros, onde se inscreve o texto e o debate sobre a autoria em uma sociologia dos textos,

---

4 Contudo, não podemos olvidar que, antes disso, houve toda uma história da autoria, que passa pela longa história dos *copyrights*, desde o século XVIII, “quando se instaurou um regime de propriedade dos textos: do lado negativo da questão, o autor se tornou responsável por seus livros, podendo ser punido por suas transgressões (basta pensar nas ameaças aos filósofos como Voltaire, Rousseau, Diderot), do outro lado positivo, ele adquiriu certa aura (até mesmo por suas transgressões)” (FIGUEIREDO, 2022, p. 24).

marcada por suas materialidades<sup>5</sup>. Nesta direção, somos conduzidos a um afastamento de qualquer busca por um *querer-dizer* passível de ser desvendado no texto, pela sua interpretação. Assim, o *autor* passaria a ser tomado como uma “função variável e complexa do discurso” e não apenas como “evidência imediata de sua existência individual ou social” (CHARTIER, 2014, p. 27) – e, assim, iria se estabelecendo não apenas como função, mas como *ficção*. Sobre estas questões trataremos adiante.

## 2.

Em relação ao suposto *querer-dizer*, enquanto sentido passível de ser desvendado no texto, a que nos referimos acima, ele é tomado como o centro de um procedimento de interpretação textual bastante caro à altura em que Foucault e Barthes levantam suas reflexões. Em razão da predominância da figura do autor na crítica e na história literárias, prevalecia um tipo de leitura sobre as obras que buscava explicá-las sob o ponto de vista de quem as produziu; noutros termos, a partir da “intenção” do autor. Na interpretação que Barthes dá ao texto literário moderno do “após-morte do autor”, “todo o recurso à interioridade do autor [é tomado como] pura superstição” (BARTHES, 2004, p. 59).

---

5 Chartier (2014) aponta esta última discussão como posterior aos escritos de Donald McKenzie, notadamente, no que tange à concepção de “texto” como extensiva às “práticas atuais de modo a incluir todas as formas de texto, não somente livros ou signos em pedaços de pergaminhos ou papel de Greg” (McKENZIE, 2018, p. 25), em meio “não apenas [a]os processos técnicos, mas também [a]os processos sociais de sua transmissão. Dessas maneiras tão específicas, considera textos que não estão em livros, suas formas físicas, versões textuais, transmissão técnica, controle institucional, a percepção de seus significados e seus efeitos sociais” (p. 25-6). Além dessa, McKenzie, ao referir a uma sociologia dos textos, nos “lembra da grande extensão de realidades sociais que foram servidas pela mídia impressa, de blocos de recibo à bíblias. Mas ela também nos direciona a considerar os motivos e interações humanas que os textos envolvem a cada estágio de sua produção, transmissão e consumo” (p. 28).

Assim, o viés pós-estruturalista dessa percepção crítica compreende a escrita como um ato performativo: na medida em que é a linguagem, e não “eu”, quem “fala”, escrever já não é um ato efetuado por um indivíduo que antecede sua obra; agora, o “escriptor” (nomenclatura que Barthes adota) se faz ao mesmo tempo que o seu texto, sendo esse tempo o da enunciação. Por isso é viável dizer que esta dinâmica vai implicar, em última instância, uma impessoalidade que – alerta Barthes (2004, p. 59) – não deve ser confundida com “a objetividade castradora do romancista realista”. Se a crítica tradicional supunha que “um homem se torna autor se possui o dom de ‘exprimir’ esteticamente seus sofrimentos e suas alegrias[, cabendo] à história literária tecer correspondências entre as fases da criação e os acontecimentos da vida” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46), nas obras balizadas pelas novas reflexões, “escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação [...]; a mão, dissociada de qualquer voz, [é] levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão)” (BARTHES, 2004, p. 61).

Todo esse processo histórico e teórico é bem sintetizado por Diana Klinger (2012). Ao retomar esse processo, a autora põe em questão a pertinência das relações autor-obra conforme descritas pelos teóricos que vimos citando, considerando a realidade contemporânea nossa. Para ela, por exemplo, já não é (ou já não seria) mais possível reduzir a categoria *autor* a uma *função*, como propusera Foucault, pois, como “produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático” (KLINGER, 2012, p. 30) – nesses termos, ao contrário da posição de indiferença marcada no texto beckettiano, importa, sim, quem fala.

Mirando a análise de narrativas latino-americanas dos anos 1990/2000, Klinger teria, hoje, os argumentos que embasam sua tese ainda mais fortalecidos no campo teórico – a questão do “lugar de fala”, enquanto termo popularizado no Brasil a partir do pensamento de Djamila Ribeiro (2017), é um exemplo disso. Se Barthes preconizava uma “mão dissociada de qualquer voz” (2004, p. 61), um “desligamento” produzido entre a voz e sua origem (op. cit., p.

58) e a escrita como um “neutro [...] em que [o sujeito] vem perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (op. cit., p. 57), hoje a demanda (do mercado? da crítica?) é por uma democratização do acesso ao campo literário (cf. MANGUENEAU, 2001) por parte de corpos atravessados por identidades múltiplas, assumidas especialmente em seus recortes de classe, gênero e raça. E isso não apenas no âmbito da linguagem (ou de seu conteúdo), mas de quem estampa as capas e orelhas das publicações. Antes de ler uma obra, a pergunta que volta é: “quem fala?” (ou: “em nome de quem fala?”).

Se arriscarmos uma analogia com outro campo de produção simbólica, ao qual nos deteremos em análises mais adiante, o campo das Artes Cênicas, pelo menos desde o início do século XXI é possível observar, como o faz o professor José da Costa (2008, p. 1), até mesmo uma “relativização do valor puramente estrutural (sintático) ou estético (no sentido do que é aceito como belo ou sublime)” de algumas obras em benefício da produção de subjetividades e modos de existência não hegemônicas. Nesse sentido, e conforme também observam Francini Pontes e Elton Siqueira (2019, p. 19), o trabalho se desloca do que artisticamente se diz ou faz – noutros termos, da linguagem – para o modo de existência que tais ações implicam – ou seja, para as identidades e subjetividades produtoras e produzidas nessas ações.

É nessa direção que, ecoando Hal Foster (2001), Klinger aponta para um movimento em que se verifica um retorno do autor. Ainda mais implicado na obra, esse autor não aparece mais, no entanto, como aquela “figura sacrossanta [...] sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional” (KLINGER, 2012, p. 33). Nesse projeto, tão moderno quanto a figura do autor cuja morte Barthes e Foucault anunciaram, e que, como já é consenso demarcar, se inaugurara com as *Confissões* de Rousseau, as experiências de uma vida constituem a matéria da escrita, mas não qualquer vida: aqui, as experiências do autor, indivíduo empírico, vêm coincidir com as do autor, aquele que assina a obra, e com as do narrador, que as relata, conforme o “pacto de identidade” descrito por Philippe Lejeune (2014, p. 27) – projeto muito circunscrito, pois, ao domínio

do “nome próprio” do autor (na capa, na folha de rosto do impresso) e também à instância enunciativa, para além dos compromissos cartoriais implicados. A questão é que, nesta dimensão, estaríamos no terreno em que um “autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica”. Não obstante, essas experiências seriam comprováveis segundo o “pacto de referencialidade” também descrito por aquele teórico francês e expostas de maneira linear-cronológica, pressupondo, assim, a existência da unidade “eu” a quem ocorre um processo de transformação, fazendo de uma obra (auto)biográfica uma narrativa que flerta com uma imagem do real.

Por sua vez, o autor que *retorna* contemporaneamente se identifica a outra noção de subjetividade, que compreende o sujeito como um ser não essencial, necessariamente incompleto e – o que mais nos interessa aqui – “suscetível de autocriação” (KLINGER, 2012, p. 39). A (re)leitura genealógica, tal qual proposta por Chartier (2014), sugere uma ampliação da compreensão do que seria o “autor”, abrigando tanto seu lugar como função variável e complexa do discurso, quanto como indivíduo empírico, apontando, então, para a atividade de ficcionalização aí implicada, que se revela nas obras a partir de uma nova convenção: se a autobiografia é pensada em correlação com uma noção moderna de indivíduo, a subjetividade contemporânea e “o narcisismo exacerbado pela sociedade midiática” (KLINGER, 2012, p. 40) abrem o palco para a *autoficção*.

### 3.

Enquanto termo operativo, *autoficção* aparece pela primeira vez na quarta capa de *Fils*, primeiro romance de Serge Dubrowski, datado de 1977, como resposta a uma indagação feita por Lejeune (2014, p. 37): “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?”. Se em Lejeune se estabelece, como regra, o “pacto autobiográfico” – que contraria a autonomia precognizada pós-Barthes –, mediante a compreensão dos princípios de

veracidade e identidade (autor-narrador-personagem), a partir de Dubrowski pudemos tomar como possível e viável o *retorno* do autor mediante nova guinada.

Como sabemos, para esse teórico, inicialmente, a *autoficção* ainda estaria vinculada à ideia de “veracidade”. Contudo, em seus estudos, Anna Faedrich (2015, p. 49) afirma que compreender a autoficção enquanto “exercício literário em que o autor se transforma em personagem do seu romance, misturando realidade e ficção, [é] apenas um passo; condição necessária, mas não suficiente”. Daí um primeiro aspecto que a pesquisadora levanta dizer respeito, novamente, ao pacto estabelecido com o leitor, o qual, diferindo do “pacto autobiográfico”, se apresentaria tal qual um “pacto oximórico”, ou seja, um acordo de contradições, marcado pela ambiguidade que se constrói num espaço intersticial, ao romper “com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46) – e, assim, por tal princípio, a autoficção começaria a ser aproximar das formas em que atua a *ficcionalidade*.

Nesta seara, das obras assumidas como autoficcionais, haveria uma *intenção* de jogar com e, mesmo, de abolir os limites entre o real e o ficcional, provocando uma recepção contraditória da obra – na medida em que os referentes são postos em posição de instabilidade (quem fala aqui? quem escreveu?) e o leitor pode, também, se posicionar diante dos “fatos” representados (isso realmente aconteceu assim?). Nestes termos, há um questionamento da linearidade do “fato” e também um afastamento da identidade, antes requerida, entre autor e personagem, instaurando aquela hipótese lançada por Klinger (2012, p. 22): o paradoxo em que se inscreve a autoficção estaria, assim, entre “o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”.

De outro lado, a questão da *intenção* acaba se tornando, também, cara a Faedrich (2015, p. 48) em seu exercício de elaborar uma formulação para a autoficção, na medida em que critica uma compreensão corrente, segundo a qual “toda escrita do eu é uma

prática autoficcional”, já que seria “impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção”. Para a pesquisadora, essa compreensão nega “à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção” – e, assim, caberia ao leitor, também, decidir por ele mesmo os “limites” a partir das estratégias de “simulação” adotadas, bem como de uma espécie de “aparência de transparência”.

Longe de esgotar os aspectos levantados por Faedrich, interessa-nos pensar o conceito de autoficção também a partir de uma perspectiva não abordada em seu artigo, mas trazida por Klinger, segundo quem o neologismo proposto por Dubrowski seria derivado da concepção psicanalítica de subjetividade como “produção”, na medida em que, para essa área de conhecimento, “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se constrói na própria narração” (KLINGER, 2012, p. 47 – grifo da autora). Como Faedrich, Klinger (2012) atenta para a ambiguidade presente na autoficção, a qual concebe como “um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele” (KLINGER, 2006, p. 53). Essa outra ambiguidade, assim, formaria a base sobre a qual o relato como criação da subjetividade se desenvolveria, o que, em última instância, faria da autoficção uma “performance do autor”<sup>6</sup>.

Retomemos por um momento a conferência de Roger Chartier. Ao desenvolver sua compreensão da “função autor” a partir de uma visada genealógica, o teórico atenta para o fato de que ela é produzida, entre outras operações complexas, pelo “afastamento radical

---

6 No dizer de Faedrich (2022, p. 69), a “a autoficção não surge para questionar a (im)possibilidade de uma escrita autobiográfica, verificável e totalizante, e, com isso, substituí-la, até mesmo porque a autobiografia já tem seu espaço garantido”; ela surge para “preencher a lacuna desse quadro, o elemento faltante”, pois “autobiografia e autoficção, narrativas referenciais e narrativas ficcionais, são práticas literárias diferentes. Se por um lado, a autoficção mostra uma escrita do *eu* em que o autor não controla o texto, não controla a instabilidade da linguagem que é feita de jogos, que é insegura, abundante e demasiada; por outro lado, o autor deve ser considerado. Uma vez resuscitado, o autor pode não ter controle absoluto do texto, porém ele tem um projeto deliberado”.

entre o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo” (CHARTIER, 2014, p. 29). Em si mesmo, esse afastamento implica uma atividade de ficcionalização do autor enquanto função<sup>7</sup>. Desse modo, vemos que a “função autor”, pensada como uma sua (auto)ficção, se aproxima de outra ideia cara à discussão que buscamos empreender aqui, a saber: a do texto como forma de criação de um “mito do escritor”. Em *Mitologias* (1957 [2009]), Barthes compreende o mito como situado no interstício entre uma referencialidade externa e um gesto criador ou “ficcionalizador”, definindo-o “não [como] uma mentira, nem [como] uma confissão: [mas como] uma inflexão” (2009, p. 221). Na leitura de Klinger (2012), o mito do escritor seria, mais propriamente que a biografia, a matéria mesma da autoficção, tomada como a “performance do autor” indicada antes.

Essa performance, ela é concretizada de maneira bastante singular e explícita nos casos em que se realiza em cena. Se, nas obras de tradição dramática, o autor “fala” (ou a função autor opera) através das personagens que cria, devendo permanecer ausente da cena/cosmos ficcional, na autoficção teatral, diz Patrice Pavis (2017, p. 44), “um performer, ou seja, um ator [que, nos casos que analisaremos adiante, é também o autor(a)] [...] desempenha seu próprio papel, se apresenta ele próprio em lugar de representar uma personagem, [embora mantendo] a possibilidade de desempenhar as outras personagens, como faria um contador de histórias”. É em

---

7 Para exemplificar tal atividade, o teórico cita o caso do escritor argentino Jorge Luís Borges, que, num de seus contos, intitulado, a propósito, “Borges e eu”, constrói uma narrativa marcada pela “absorção, a dissolução, a vampirização [...] do Eu singular [o Borges enquanto sujeito empírico] por uma identidade construída do autor [a tal ‘função’]: Borges, o outro, o nome próprio.” (2014, p. 30). O teórico reproduz o início do conto, no qual essa outridade construída, esse Borges autor afastado do (e ficcionalizado em relação ao) “Eu”, o Borges indivíduo, a quem oblitera na esfera pública, fica explicitado: “É com o outro, com o Borges, que as coisas acontecem. Eu, eu ando em Buenos Aires, eu demoro-me, talvez já mecanicamente, a olhar a arcada de um *hall* de entrada ou a grade de um jardim. Tenho notícias do Borges pelo correio e vejo seu nome indicado para uma cadeira ou em um dicionário biográfico.” (CHARTIER, 2014, p. 30-1)

desempenhando seu próprio papel que esse ator-autor se “outrifica”, que cria uma ficção de si através da qual constrói os sentidos de sua existência, *inflexionada* (para retomar o termo barthesiano) em cena.

#### 4.

Em *Violetas*, peça de autoria da atriz e dramaturga paraibana Mayra Montenegro (1981-) estreada em 2016, a dramaturgia se organiza alternando relatos biográficos em torno de “personagens reais”, ou seja, pessoas que fizeram ou fazem parte de sua história de vida, incluindo ela própria quando criança; com quadros de um programa de rádio fictício. Essas “personagens reais”, a atriz as representa ora em primeira pessoa, quando “se apresenta” (nos termos de Pavis (2017)), performando uma autoescritura (nos termos de Leite (2017)), ou quando performa uma escritura do Outro/das Outras, ao representar as demais personagens (“como faria um contador de histórias” (PAVIS, 2017, p. 44)); ora em terceira pessoa, nos relatos que remetem à imagem de sua avó materna, Wilma.

É em torno dessa personagem, de sua história de vida, que a atriz e neta constrói os sentidos de sua própria existência em cena. Ao representar Tia Santinha, cunhada de Wilma, numa das primeiras cenas da peça, Montenegro toca no ponto nevrálgico que a une à avó. Pela fala daquela personagem, a respeito da educação que receberam nas chamadas Escolas Domésticas, tomamos conhecimento de que, embora Wilma tivesse um bom desempenho e fosse bem quista pelas professoras, “no fundo, no fundo, não era aquilo que ela queria. [...] [Havia] uma proteção sobre ela e que podava ela daquilo que ela queria fazer, daquilo que ela queria ser” (SOUZA, 2016, p. 3), a saber: cantar, ser cantora. Noutra cena, mais adiante, a atriz e dramaturga, assumindo-se em primeira pessoa, conta um episódio em que sofrera uma tentativa de censura por parte de um ex-marido em função de seu trabalho como cantora em uma banda “dessas que tocam em casamento, formatura...” (SOUZA, 2016, p.

12). Após ter se recusado a sair da banda, ou seja, negado-se a acatar o “pedido” do marido, escuta-o xingar a ela “com esse seu sonho cu!”. Ambas essas cenas trazem  *fatos* da biografia de duas mulheres, avó e neta, passíveis de verificação e, logo, de alinhamento ao “pacto de referencialidade”/princípio de veracidade descrito por Lejeune (2014).

Nesse sentido, interessa-nos pensar, aqui, em que medida ou sob que estratégias *Violetas* se afasta da convenção da *autobiografia* para se aproximar de um exercício de *autoficção*. Na primeira cena do espetáculo, ao se referir pela primeira vez à protagonista, a atriz se vale de um recurso típico dos contos de fadas – portanto, caracteristicamente ficcional –, ao apresentar a personagem iniciando a fala com um “Era uma vez”:

Era uma vez uma jovem senhora. Porte de rainha, cabeça erguida, nariz empinado, cheia de ânimo e de vida. De olhar firme, porém, sereno. Olhar de quem conhece todos os segredos da vida. Da importância da rota incansável das formigas, mas também do delírio das cigarras. Da batalha pela sobrevivência diária e da alegria de quem investiu na ilusão plena do amor. (SOUZA, 2016, p. 1)

Mas não tarda para a ambiguidade característica da autoficção se instalar. Logo na sequência, a atriz situa a personagem a partir de uma referencialidade externa: “Era uma vez dona Wilma. Nascida em 10 de março de 1933, no Rio Grande do Norte!” (Op. cit., p. 1). Ao longo do espetáculo, a biografia de Wilma é *interpretada* sob um duplo aspecto: de um lado, aquilo o que a limitou e, de outro, o que se apresentava como uma sua potência. Assim, vejamos: os quadros do programa de rádio fictício “Housekeeping” (“Cuidado do lar”, em tradução livre), como o “O Guia da Boa Esposa” e o “Etiqueta social e boas maneiras”, constroem, em chave de ironia, a imagem de controle (cf. COLLINS, 2019) de acordo com a qual a personagem

deveria agir e reger sua vida: a dona de casa ou, como se diria mais recentemente, a “bela, recatada e do lar”. Por sua vez, as inúmeras referências a cantoras e artistas de cinema, as quais Montenegro representa *como se fosse* Wilma mimetizando-as, apontam para “aquilo que ela queria fazer e ser”, como revelado na fala de Tia Santinha, e que a imagem de controle atuante sobre ela não permitiu. Esse desejo/potência é sublinhado, ainda, noutra cena, em que a atriz, assumindo-se em primeira pessoa, relata um episódio de sua infância:

Mayra – Eu sou Mayra, neta da dona Wilma. [...] Eu tinha nove anos quando fomos ao show de Bibi Ferreira no teatro Paulo Pontes, em João Pessoa, Paraíba. Ao final do show, todos aplaudiam de pé, menos a minha avó, que permanecia sentada. Olhei pra ela e perguntei:

– Vó, você não vai levantar e bater palmas? – Ela respondeu:

– Sou eu... Sou eu... Como posso me aplaudir?

(SOUZA, 2016, p. 5)

As cenas aqui comentadas, nós as tomamos como síntese daquilo a que, em nossa leitura, a peça se propõe a ser: uma homenagem a Wilma e uma espécie de ode ao sonho de ser cantora. Se não pode se concretizar no contexto sociohistórico em que Wilma viveu sua juventude e fase adulta – como uma mulher branca de classe média na Natal de meados do século XX –, esse sonho se realiza, duas gerações depois, e a despeito das dificuldades ainda enfrentadas (o episódio de censura do ex-marido as ilustra), na neta em cena, na medida em que o espetáculo é, também, permeado por canções de diversas origens e épocas, as quais a atriz (formada em Educação Artística, com habilitação em Música) canta, muitas vezes, justamente, enquanto representa Wilma.

Seria esse, então, o *mito* que Montenegro constrói, não (apenas) sobre a sua avó, mas sobre si mesma, enquanto artista. Contudo, embora *inflexione* sua própria biografia a partir daquela remetida à avó materna, ao contrário do que aponta Klinger a respeito das narrativas contemporâneas, em *Violetas* não parece haver espaço para questionamentos a respeito das identidades das personagens representadas, incluindo a própria atriz em suas autor-representações. A dúvida, quando aparece, é anterior ao presente performativo e já está resolvida, como indica o final do relato sobre a tentativa de censura do ex-marido de Montenegro, na penúltima cena do espetáculo:

Eu não disse nada. Naquela época eu não reagia a nada.

Eu pensei nessa resposta durante muito tempo. Até que um dia, uma música de Caetano me serviu de inspiração. Aquela que diz que “gente é pra brilhar”. Se fosse hoje, eu respondia: Eu não sou sombra de ninguém, eu sou uma estrela de luz própria!

(SOUZA, 2016, p. 12)

Aqui, vemos que a autorreferencialidade, quando assumida pelo uso explícito de relatos biográficos e/ou de documentos de arquivo pessoal (como as fotografias que a atriz projeta na última cena da peça), longe de alcançar a potência de reinvenção pressuposta na atividade autoficcional, pode deslizar no estabelecimento de identidades pré-definidas, em que “o sentido de uma vida”, a contrapelo da ideia de autoficção derivada da psicanálise, “se descobre e depois se narra” (KLINGER, 2012, p. 47). Vemos, nesse caso, reduzida a margem de inventividade sobre o vivido, onde a artista, flertando com a ficção, poderia jogar “os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os topoi já clássicos da literatura” (Ibidem, p. 39); noutros termos, a inflexão barthesiana,

fica reduzida, assim como fica reduzida a abertura, à recepção, para construir os sentidos da narrativa.

Noutra direção, se tomarmos por analogia o que apontou Klinger (2012, p. 93) sobre os narradores por ela estudados, poderíamos afirmar que, em dados textos da dramaturgia moderna/contemporânea, também verificamos um modo de dizer pelo qual os dramaturgos, ancorados no “presente” (absoluto) da ação dramática representada, simulam um enredo que se desenvolve em uma concomitância ao tempo da vivência (em si). Ou seja, o autor-dramaturgo engendra uma *vivência* – não apenas a sua, mas a que conheceu, observou (não pretendendo falar “em nome de”, mas dar protagonismo a esta voz). Todavia, por ter conhecido, observado ou vicenciado conjuntamente, acaba por assumir um lócus de autoridade, assim mesmo ele pode, em alguns procedimentos de escrita de dramaturgia, se afastar, não participando desse jogo (como vemos na narrativa romanesca), pois empresta, pelos princípios formais do drama, autonomia discursiva às personagens. De outro lado, há casos em que este autor, através, por exemplo, dos paratextos, acaba por estabelecer outros pactos, não menos oximóricos.

Pensemos, aqui, em um outro texto e em uma outra autora: a peça intitulada *Um não sei quê que nasce não sei onde*, da dramaturga Maria Jacintha (1906-1994), escrita e publicada em 1968. Os ecos camonianos de seu título ajudam a apontar para a atmosfera do oxímoro que, afinal, será o condutor de nosso comentário, tendo em vista o posicionamento da crítica que toma este texto como “memorialista”, já que representa “de maneira ficcional a prisão da própria autora e outras companheiras”<sup>8</sup> (RODRIGUES, 2008, p.

---

8 Conforme Rodrigues (2010, p. 199), logo após o golpe de 1964, “foram presas, de forma arbitrária, Maria Jacintha Trovão da Costa Campos, professora de francês do Liceu Nilo Peçanha de Niterói, escritora e dramaturga premiada, ligada aos movimentos culturais niteroienses; Maria Jacintha Sauerbroon de Mello, professora de filosofia do Liceu Nilo Peçanha e prima-afilhada da escritora citada; Maria do Carmo Gomes Maciel, professora municipal; Eulina Jorge de Oliveira, funcionária do Instituto dos Marítimos, cujo marido era líder dos operários navais; Adelina Fernandes de Oliveira, aluna do Curso de Educação para Adultos; Maria de Lourdes

304), no contexto pós-Golpe de 1964. Em uma nota introdutória à publicação de seu texto, a dramaturga já ali registra os questionamentos que a escrita de sua peça vinham suscitando, notadamente no que se referia “à verdade dos fatos e à realidade dos seus personagens” (JACINTHA, 1968, p. 14).

Naqueles termos, a ação representada, se tomada à luz da imagem pública da autora, reconhecida intelectual e artista naquele círculo niteroiense, e aos fatos que a cercaram, tornados públicos também àquela altura, quase imediatamente remeteria a uma representação *pactuada* da sua vida (ou, ao menos, do episódio de sua prisão). Contudo, a autora rechaça esta relação, na medida em que se adianta em afirmar que “o documentário porventura existente em sua ação não se apoia em fatos acontecidos, não os relata” (Ibidem). Se há a esfera do verossímil, todavia, a autora propõe um afastamento de qualquer sentimento de “verdade”, de qualquer representação que tome os “fatos” como mote em que se pactuam identidades entre ela e o universo ali representado.

Esta estratégia, assim, comparece como modo de, ao contrário do que pediria a regra do pacto autobiográfico, rasurar as identidades (autor-personagem), justamente ao declarar a entrada no campo da ficção de si, em que o sujeito, paradoxalmente, ao aproximar-se de si mesmo, pelo relato de sua vivência, via representação estética em que se viabiliza a comunicação de sua autoridade, garantindo-lhe inteligibilidade e coerência quando se propôs a dizer algo, a legar a outrem, esta memória, que pode virar uma

---

Freitas Pacheco, jornalista do Última Hora e Eva Borba de Oliveira, que, inicialmente, parecia funcionar como ‘uma espécie de dedo-duro do grupo’ [...]”. Esta prisão só se tornou fato público já decorridos trinta dias do encarceramento, quando as detentas escrevem uma carta ao governador Paulo Torres, reivindicando a soltura, o que repercute na imprensa periódica. Eram mulheres que, por atuarem na esfera pública, tiveram a vida devassada e invadidas pelo desmando daquele regime de exceção, daí a autora ter escrito a peça após a libertação, ocorrida aos 19 de maio de 1964, havendo evidências de sua escrita haver sido produzida entre 1965-6. É digno de nota que, na peça, temos sete mulheres presas, contudo, sem travarem identidade, pela homonímia, com as mulheres “reais”, a saber, Fernanda, Maria, Glória, Marcela, Elena, Valéria e Marilda.

experiência, assim, intercambiável, da segregação, do arbítrio, do cerceamento de liberdade – afinal, tão pertinente àquele contexto. Mesmo assim, a autora se esforça (será?) em dizer que as personagens ali presentes “são pura ficção” e que o único personagem “real, onipresente na peça, é a burrice universal, intemporal e sem limitação espacial” (op. cit., p. 14).

Portanto, ao romper com a referencialidade imediata, quase linear, entre o fato e a ficção, a autora assume-se em meio ao pacto vazado nas contradições, já que nem rompe integralmente com a veracidade nem mergulha, sem restrições, na ficcionalização. Assim, seria confortável apontar esta peça como circunscrita ao terreno da autoficção, pois nela há, no universo engendrado na obra, via a discursividade da autora em sua função-dramaturga, a manipulação de “aporias, [abrindo ao receptor o questionamento sobre] o que é mentira e o que é verdade, o que é falso e o que é verdadeiro, e, ainda, o que é mentira e o que é falsidade, o que é representação e cópia em se tratando de ficção” (FAEDRICH, 2022, p. 42). Neste jogo, bastante instável em relação à autobiografia e suas referencialidades, o texto de teatro parece, por sua natureza, antes de qualquer coisa, simulada, adequar-se, justamente, ao propor um jogo no jogo: ao dispor-se a usar a matéria do trauma como matéria autoficcional, a dramaturga joga os sentidos que passam da obra para a vida, ao contrário do que se verificaria na escrita autobiográfica, em que as passagens se dão da vida para a obra.

## 5.

O debate suscitado por Foucault (2009) e Barthes (2004) em torno das relações autor-obra veio colocar em perspectiva o lugar da “figura sacrossanta” (KLINGER, 2012, p. 33) do autor na economia (real e simbólica) do campo literário, num momento em que as interpretações (melhor dizendo, as explicações) dos textos se pautavam pela busca da intenção daquele que fosse o detentor dos sentidos da obra. Posteriormente, a visada genealógica proposta por

Chartier (2014) foi além e, aprofundando a análise dessas relações, demonstrou a variabilidade e complexidade da “função autor”, tal como requerida por Foucault, pelo menos desde o século XVI.

Ao longo da discussão aqui exposta, buscamos observar como a distância operada entre o autor-indivíduo empírico e o autor-“função”, que atua na ordem discursiva, vem ao encontro, contemporaneamente, dos exercícios de *autoficção* realizados em uma série de obras; mais especificamente, em dois textos dramáticos. Isso na medida em que o afastamento desses dois sujeitos – que, em princípio, seriam um só – implica, necessariamente, uma atividade de ficcionalização de si, na qual o indivíduo empírico se “outrifica” no autor que ele mesmo cria e que desempenhará uma função na economia literária.

Esse processo, Barthes o descrevera, sob outro enfoque, antes mesmo de publicar “A morte do autor”, no seu *Mitologias*, quando buscou apresentar a ideia do “mito do escritor”. Tal qual a convenção da autoficção, o mito barthesiano se situa no interstício entre uma referencialidade externa e um gesto criador ou “ficcionalizador”, que resulta numa *inflexão* do sujeito objeto do mito. Foi nesse sentido que apontamos o mito do escritor como a matéria própria da autoficção e apresentamos a peça *Violetas* (2016), de Mayra Montenegro, como um caso exemplar.

Em nossa análise, propomos que a abordagem dada, em cena, à biografia da avó materna da atriz e dramaturga vem a propósito da construção do seu *mito* enquanto artista. Mas que, tal como construído, cerrado à possibilidade de questionamento das identidades representadas, seu mito se afastou da potência de reinvenção presuposta na atividade autoficcional, evitando “os jogos do equívoco, as armadilhas, as máscaras” etc. (KLINGER, 2012, p. 39).

Já no que diz respeito a *Um não sei quê que nasce não sei onde* (1968), de Maria Jacintha, vimos que há, através da discursividade da autora em sua função-dramaturga, a manipulação de aporias quem abrem ao receptor o questionamento sobre o que é “mentira” e o que é “verdade” em relação à experiência pessoal/vivência

coletiva, que buscou representar dramaticamente sob o registro autoficcional, tornando possível uma trajetória inversa à da autobiografia, construindo sentidos na passagem da obra para a vida.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_. **O rumor da língua**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BECKETT, Samuel. **Textos para nada**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdUSCar, 2014.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, José da. Política e subjetividade na cena contemporânea. In: Congresso da ABRACE, V., 2008, Belo Horizonte (MG). **Anais do...** [recurso online]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018. p. 01-05. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1619>>. Acesso em 17 de abril de 2023.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: **Escrita de si, escrita da história**. Org. Angela de Castro Gomes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 07-22.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 47-96.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. Da “morte do autor” ao nascimento do leitor e à volta do autor. In: \_\_\_\_. **A nebulosa do (auto)biográfico**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2022. p.15-43.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

JACINTHA, Maria. **Um não sei quê que nasce não sei onde**. Rio de Janeiro: Fon-Fon e Seleta, 1968.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese (Doutorado). 209fls. Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Organização de Jovita Maria Gernhein Noronha; tradução de Maria Gerhein Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MANGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

McKENZIE, Donald F. **Bibliografia e Sociologia dos Textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

PAVIS, Patrice. Autoficção (verbete). In: \_\_\_\_\_. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 44-47.

PONTES, Francini; SIQUEIRA, Elton. *Zoe: vida comum ameaçada*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 1-22, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Ed. Jandaíra, 2017.

RODRIGUES, Marise. Maria Jacintha – dramaturgia brasileira do século XX. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho (Orgs.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Brasília, DF: CAPES, 2008. p. 287-307.

RODRIGUES, Marise. **Maria Jacintha: ressonâncias & memórias** – dramaturgia de autoria feminina do século XX. Niterói: EdUFF, 2010.

SOUZA, Mayra Montenegro. 2016. **Violetas**. Manuscrito não publicado.

# MEMÓRIA E IMAGINÁRIO POPULAR EM A BOTIJA: ECO DE VOZES, IMAGENS E SÍMBOLOS

Rodrigo Nunes da Silva  
Linduarte Pereira Rodrigues

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Não desças os degraus do sonho, para não despertar os monstros. Não subas aos sótãos – onde os deuses, por trás das suas máscaras, ocultam o próprio enigma. Não desças, não subas, fica. O mistério está é na tua vida! E é um sonho louco este nosso mundo...*

Mário Quintana

As imagens e símbolos provenientes do universo imaginário popular nordestino são relevantes para as pesquisas interculturais contemporâneas. O diálogo entre a literatura, o fazer poético e o mundo dos sonhos é uma das dimensões singulares constatadas nas construções do imaginário dos literatos e poetas populares. A magia dos sonhos e dos símbolos constitui matéria-prima para produções artísticas em todas suas manifestações. Por meio de suas obras, escritores contemporâneos, como a paraibana Clotilde

Tavares, fazem renascer símbolos arquetípicos (JUNG, 2014), peculiares da produção mítica. A linguagem dos símbolos nos seduz na medida em que prescruta nossas mais íntimas experiências enquanto humanos, nos ligando ao universo como um todo.

As pessoas sonham, (re)contam e se fascinam com as narrativas. Histórias são guardadas na memória da vida; revisitadas e (res)significadas no transcorrer do tempo. *A botija* de Clotilde fala da magia de cativar e mudar destinos pelo cristalino fato de se contar e ouvir uma narrativa. Nossos ancestrais se confraternizavam, trocavam experiências, saberes, absorviam valores e transmitiam condutas comunitárias pelo poder da voz. Compreendemos que as palavras criam universos fantásticos a partir da experiência desafiadora e singular que temos como leitores ao trilhar pelos caminhos da linguagem literária mediante narrativas populares. Assim, elas tornam-se memórias das vozes que trazem para nosso tempo resquícios de um outrora, na incumbência de ressignificar o momento presente (ZUMTHOR, 1993).

É fato que os sonhos fazem parte da experiência humana. Mas por que sonhamos? É possível decifrar os enigmas oníricos? O que os sonhos querem nos dizer? Muitos são aqueles que mergulham com solidez nos recônditos da sabedoria na ânsia de obter respostas para tais indagações. Grandes pensadores, cientistas e poetas já teceram considerações sobre os sonhos. Freud, Jung e Frankl nos dizem que os sonhos revelam muito mais sobre a humanidade do que podemos imaginar. São desejos do nosso inconsciente que se expressam através de símbolos, arquetípos, como um sentido, uma missão a ser descortinada/descoberta. De fato, os sonhos sempre foram alimentos para as narrativas literárias. E um em especial, colhido nas entranhas do acervo popular, alimentou Clotilde em seu fazer literário. A narrativa arquitetada por ela trata de um desses sonhos. Não um sonho entregue diretamente por uma “alma penada”, como rege a tradição. Todavia, um sonho do inconsciente, que se repete noite após noite revelando detalhes da localização de um tesouro a um seleiro chamado Pedro Firmo.

A obra discorre ainda sobre temas que aguçam o imaginário de quem a lê. Nos convida a caminhar por uma aventura intrigante e descobertas surpreendentes, assim como se encantar com a magia da arte de contar e cantar, *performada* por uma cigana de nome Gipsy; por feitiços e feiticeiros, como na história de *Eulália e seu Pai*, e ainda, por histórias de amor verdadeiras e apaixonantes, como a encontrada no clássico da literatura de cordel, *O Romance do Pavão Misterioso*, de João Camelo de Melo Resende. Nesta jornada, é possível transitar por tradições e costumes que atravessam o universo popular nordestino, a partir de uma relação sociocultural e sociosemiótica.

Uma vez que as narrativas míticas/populares são histórias que agregam fundamento a vida humana, revelando o inconsciente coletivo de um povo (JUNG, 2014; DURAND, 2002), de acordo com Rodrigues (2014, p. 192), entendemos que os signos/símbolos, evidenciados com expressividade em *A botija*, permitem a “materialização/incorporação” do sentido na tecitura desse texto da cultura popular e a reprodução/atualização do imaginário coletivo da região. Neste sentido, faremos uma apreciação crítica do texto em análise com o objetivo de destacar a fortuna temática e o universo intertextual suscitado pela autora, investigando ainda como a obra atua e se faz instrumento de uma memória social que alimenta o imaginário popular nordestino, a partir do entrecruzamento de histórias místicas/míticas e lendárias, que entrelaçam realidade e ficção.

Para tanto, mediante uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, buscamos dialogar com os pressupostos teóricos dos estudos culturais e da memória coletiva, a partir de um olhar simbólico-antropológico para o texto de tradição oral, com destaque para a influência da literatura de cordel no fiar da obra. Deste modo, visitamos teóricos como Bakhtin (1999; 2016), Durand (2002), Halbwachs (2006), Jung (2014; 2016), Rodrigues (2011; 2014; 2018), Zumthor (1993), entre outros. A partir de uma concepção simbólica da imaginação, partimos das palavras de Durand (2002) para evidenciar que o imaginário é “uma rede de todas as imagens

que estruturam os modos de viver (e de sonhar) do homem em sociedade”. Para o autor, “o imaginário é o conjunto das imagens e das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2002, p. 25). Portanto, ao enveredarmos pela dimensão simbólica do imaginário na obra de Clotilde, observamos como tais fenômenos e suas significações, a partir do contexto cultural e histórico, atualizados pela obra, permeiam as crenças do povo, suas manifestações e a forma de viver em sociedade.

Neste capítulo e nas palavras que se seguem, buscamos edificar essa ideia, de que *A botija* figura no universo da leitura literária popular como monumento (RODRIGUES, 2018) multicultural de valor expressivo e singular; e evidencia em sua trama aspectos que aludem de uma tradição patriarcalista à tecitura de histórias ficcionais, imagéticas e simbólicas que compõem o universo imaginário nordestino. A obra se faz entrelugar (BHABHA, 2001), onde Tavares alia e mescla sua produção escrita a outros elementos que pertencem ao plano e domínio do imaginário coletivo. Logo, torna-se um arquivo da memória (RODRIGUES, 2018), uma vez que representa/ressignifica a cultura popular nordestina.

## **A BOTIJA DE CLOTILDE: MEMÓRIA E IMAGINÁRIO POPULAR**

*A cultura popular faz parte de mim. Eu escrevo e pesquiso o popular não na intenção de representá-lo, mas porque é inerente a mim. Eu gosto de escrever! [...] Fui criada ouvindo poesia, ouvindo cantador de viola, ouvindo minha mãe ler cordel à noite.*

Clotilde Tavares

Clotilde Tavares é professora, escritora, dramaturga, atriz, cronista e dedicada pesquisadora da cultura popular. Nasceu em Campina Grande, na Paraíba, em 1947, mudando-se para Natal,

Rio Grande do Norte, em 1970. É filha da advogada e contadora de histórias Cleuza Santa Cruz Quirino e do poeta e jornalista Nilo Tavares, irmã do poeta e compositor Bráulio Tavares. Graduada em Medicina e Mestre em Nutrição em Saúde Pública, sempre foi encantada pela literatura, teatro e os estudos culturais, dedicando-se com apreço a esta área a partir do ano de 1993, quando assumiu a disciplina de Folclore Brasileiro no Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

A autora já publicou peças de teatro, folhetos de cordel e mais de 15 livros, entre eles *A botija* (2003) e *O monstro das sete bocas* (2015). Inicia sua carreira com a publicação do cordel *A tragédia humana* (1974). Recentemente publicou o romance *De repente a vida acaba* (2019). Além disto, como mulher intercultural à frente de seu tempo, atualmente ela exerce intensa atividade literária nos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, promovendo diversos eventos culturais. Articula ainda revistas digitais e blogs<sup>1</sup>. Sua escrita alcança um público variado, conquistando o gosto de crianças, adolescentes e adultos.

*A botija* venceu o prêmio literário “Câmara Cascudo”, promovido pela Prefeitura de Natal, no ano de 2000, sendo publicada posteriormente em 2003, pela editora A.S. Editores para compor o Box da Coleção Letras Potigüares. Sua primeira edição não teve um alcance considerável. Contudo, a segunda edição, lançada pela Editora 34, em 2006, alcançou todo o país, e em 2011 foi distribuída para todas as escolas públicas pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE.

Diante disto, compreendemos que a produção e recepção de um texto, como *A botija*, perpassa pelas vozes sociais de autoria e seu contexto cultural, articulando traços biográficos e fragmentações impregnadas/advindas da memória coletiva (HALBWACHS,

---

1 Suas produções versam sobre humor, comportamento, arte e cultura. Disponível em: [umaseoutras.com.br](http://umaseoutras.com.br). Acesso em: 05 jul. 2022.

2006). Em sua dissertação de mestrado, Silva (2014, p. 72) aponta como se deu a *gênese* da obra:

Inspirada em uma das histórias narradas por seu pai, aliada a outras duas narrativas populares, Clotilde Tavares pretendia, em sua concepção inicial, escrever o texto de *O tesouro enterrado* para o teatro, peça que começou a ser montada e ensaiada. Porém, devido a dissolução do grupo teatral e a impossibilidade de realização do espetáculo a autora adaptou à prosa o texto dramático que havia sido escrito.

A trama tem como característica o hibridismo de textos, três histórias que se cruzam, se entrelaçam. Narrativas ouvidas pela escritora na infância e guardadas na memória, afloradas na experiência de ouvir, de contar e de cativar seu público através de sua escrita. Eis as narrativas de inspiração: i) a busca do sonho de *Pedro Fermo* e sua contundente viagem a Recife. Esta história a autora ouvia do pai, Nilo Tavares, que viveu parte de sua juventude na capital pernambucana; ii) *Eulália e seu Pai Feiticeiro*, Clotilde ouvia de Severina de João de Congo, uma empregada e amiga da mãe, natural da cidade do Congo, localizada no Cariri paraibano; iii) e o clássico da literatura de cordel, *O Romance do Pavão Misterioso*, arquitetado pelo artista popular do Brejo paraibano, José Camelo de Melo Rezende (1885-1964), história que a mãe de Clotilde, Dona Cleuza, recitava para ela nos serões de sua infância e juventude.

*A botija* é uma obra requintada em artifícios imagéticos, com destaque para as xilogravuras de Fabrício Lopez e Flávio Castellan (presentes na 2ª edição), da capa aos arranjos textuais. Sua leitura é prazerosa e espontânea. Sua tecitura, composta de memórias e imaginários populares, a torna um documento/monumento das vozes e escrituras da cultura popular nordestina (RODRIGUES, 2018), uma vez que evoca vozes, símbolos e imagens de mundo

(imaginários) provenientes de uma tradição oral, tipificando uma memória de grupo.

Rodrigues (2011, p. 110) já nos alertava para a ideia de que certos textos se constituem monumentos linguísticos/literários, sendo esse fenômeno uma alegoria da memória. “Preso em teias discursivas de ideologias de memória, o documento também pode ser um monumento e figura como testemunho de um momento, de um contexto, de uma prática social”. Para ele, “há textos/documentos/escrituras que se tornam significativamente monumentos linguísticos”, um arquivo da memória coletiva que nos permite observar as *performances* e costumes do povo de uma determinada região.

No destrinchar dos tempos, ao refletirmos sobre a riqueza cultural e literária que temos em nosso país, é comum observar que as escrituras tecem peculiaridades das tradições da região, aludindo frequentemente ao espaço, às comidas típicas – “Onde um velho muito magro preparava uma panela de rubação” (TAVARES, 2006, p. 23) –, ou ainda a momentos históricos que demarcam uma realidade social. Ao falar sobre a tradição regionalista na literatura brasileira, Ligia Chiappini (1995, p. 153) deixa claro que

[...] o regionalismo, que setores da crítica literária brasileira consideravam uma categoria ultrapassada, continua presente e, até mesmo [...] tomado tema de pesquisas muito atuais, ganhando uma amplitude maior na intersecção dos estudos literários e artísticos, históricos e etnológicos.

De fato, em *A botija* encontramos resquícios de uma tradição regionalista que podem ser observados nas entrelinhas da obra a partir da referência, por exemplo, a submissão das mulheres ao patriarcado, seja na figura do pai de Eulália, que resolve que a filha jamais se casaria, ou ainda a partir do pai de Creuza, o Conde orgulhoso da Grécia, que exibia, uma vez a cada ano, a filha como um

objeto de contemplação para o povo. Estas personagens também remontam a imagem dos coronéis, muito comuns nas práticas políticas, desde os tempos imperiais, na região Nordeste brasileira.

Há na obra uma reconstrução de objetos de memória (RODRIGUES, 2018), de uma tradição popular disseminada através de narrativas fantásticas que são (res)significadas na medida em que são revisitadas. Diante disto, a obra dá sentido à vida de seus leitores ao se tornar suporte da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) e permitir o acesso a experiências simbólicas necessárias a organização da história de vida das pessoas. Revela-nos ainda que “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa” (LE GOFF, 2006, p. 525).

O imaginário popular de um povo, como o encontrado no Nordeste brasileiro, envereda pelas vias transitórias de um mundo já arquitetado, um Nordeste que foi se construindo, inventando-se (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Seu espaço nos faz lembrar um modo de vida, uma maneira de ser comum aos habitantes que pertencem a região, tradicionalizada na literatura da época e (res)significada em obras contemporâneas. Nóbrega (2011, p. 30) nos lembra que “O fenômeno literário reflete um imaginário que transita por paisagens já conhecidas. Mas a realidade, ressignificada, está na dependência da percepção dos autores e dos leitores, e as diferenças, partindo de um princípio de qualidade, passam por fatos de consciência singularizados”.

Desse imaginário coletivo, surgem as chamadas imagens arquetípicas, “formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano” (JUNG, 2016, p. 82). Compartilhadas por toda a humanidade, as imagens dos arquétipos podem ser identificadas de diferentes formas, através de heróis, de deuses e dos mitos. O arquétipo é um conceito complexo da psicologia analítica de Jung, que nos serve

como protótipos, matrizes, ou ainda modelos ou impressões remotas sobre algo, podendo representar padrões de comportamento dos indivíduos na sociedade. Este conceito faz parte do arcabouço teórico da Semiótica Antropológica (RODRIGUES, 2011), assim como da teoria do imaginário de Gilbert Durand (2002), que também nos empresta fundamentos ao estudo do texto fruto das culturas populares.

Em *Estruturas antropológicas do Imaginário*, Durand (2002) nos apresenta a investigação dos arquétipos fundamentais da imaginação humana. O autor evidencia duas dimensões de estudo: i) o princípio do *regime diurno* da imagem, que abrange uma *estrutura heroica* ou *esquizomorfa*, evidenciada pela verticalização humana e o estado permanente de vigilância do homem em relação ao medo da morte. Faz parte deste esquema imagético os símbolos de ascensão, a prontidão para a luta, as armas, o desejo de subir, voar, a luz etc., imagens constantemente ressignificadas pela tradição literária através das inspirações de combate das novelas de cavalaria, por exemplo; e o princípio do *regime noturno* da imagem, que se apresenta subdividido em: a) *estrutura mística* – também conhecida como *antifrásica*, construída num tom de assimilação de elementos tenebrosos e aceitação do tempo e da morte. Seus símbolos evidentes são o descer, o penetrar, o acoplamento, a fecundidade feminina, o descanso, a digestão, as trevas etc.; e b) *estrutura sintética* ou *dramática*, apresentada com duas faces do tempo, uma trágica e outra triunfante, a decida e/ou a subida, o equilíbrio entre ambas. Pertencem a esta esfera os símbolos cíclicos e messiânicos, bem como os mitos de progresso, a cruz, a árvore e o ato sexual.

A *botija* inicia-se com um tom típico dos contos maravilhosos, o rito de entrada que enuncia o chamado para adentrar o universo fantástico da obra: “Era uma vez um homem por nome Pedro Firmo”. Ele é o protagonista da obra, com estirpe de herói; àquele encarregado de uma missão: desvendar seus mistérios oníricos que se repetem há anos. O seleiro de 50 anos não é casado nem tem filhos. Mora na Fazenda Porteira Roxa, no interior de Minas Gerais. “Era uma grande fazenda, muito vasta, muito bonita, com milhares

de cabeças de gado” (TAVARES, 2006, p. 11). A autora é bastante descritiva no fiar do enredo, tanto na representação das personagens como dos lugares e cenários, permitindo ao leitor uma melhor percepção da trama.

O protagonista chegou por lá ainda menino, junto com uns comboieiros, “sem eira nem beira”. Não se tinha muitas informações de suas origens. “Dele só se sabia o nome”. Carrega consigo a marca da solidão. No entanto, noite após noite, Pedro Firmo sonha com uma botija enterrada distante do lugar em que vive: na capital pernambucana, bem no centro da grande Recife, especificamente numa loja, a “Tabacaria Flor de Maio”. Seria um sonho real ou apenas desvanecios oníricos de um solitário homem? Não é de hoje que se ouve casos de pessoas que sonharam com botijas. Várias narrativas, relatos e reportagens trazem casos reais de pessoas a procura de tais tesouros. Roberto Beltrão (2017) escreveu o seguinte para o site *O Recife Assombrado*<sup>2</sup>:

Reza a lenda que a ‘botija’ é um tesouro que pode ser em dinheiro (notas ou moedas), ou ainda formado por joias com ouro, prata e brilhantes. Esse tesouro foi escondido numa residência por alguém que queria preservar sua fortuna dos ladrões, talvez apenas dos curiosos, mas morreu antes desfrutar da riqueza. A dinheirama pode estar disfarçada nas paredes, no assoalho, no forro, no quintal da propriedade, próximo a uma árvore, embaixo de uma pedra antiga.

O fato é que para “arrancar” uma botija é preciso ter muita coragem e enfrentar ações inclusive do mundo sobrenatural. De acordo com a tradição popular, almas penadas ficam ligadas ao tesouro até que sejam libertadas pela intervenção de alguém. Os

---

2 Disponível em: <https://www.orecifeassombrado.com>. Acesso em: 07 jul. 2022

sonhos de Pedro Firmo não se evidenciam como um aviso de uma alma penada, mas partem do seu inconsciente. Ele foi o escolhido e aceita trilhar esse feito de bravura. Evidencia-se nele o que Durand (2002) chama de *regime diurno/solar* do imaginário, através da atitude heroica do protagonista, que se reveste dessa figura arquetípica, ao trazer em si a vontade e os atributos necessários para o cumprimento de uma missão revelada em sonhos.

Na obra, Pedro Firmo tem como ofício o trabalho de seleiro. “Era ele quem fabricava todas as selas, arreios, e tudo que era feito de couro e que era usado na fazenda... [...] Além de gibões, perneiras, guarda-peitos, chapéus, mantas, botas, bandalheiras, luvas, sandálias, coletes... e tudo o mais que era usado pelo vaqueiro...” (TAVARES, 2006, p. 12). Vemos a representação do vaqueiro nordestino através de suas indumentárias. Os vaqueiros, figuras emblemáticas que remontam ao Brasil Colônia, necessitam de roupas produzidas de material resistente que lhes garantam proteção na batalha contra a morte, no cuidado com o gado na *caatinga*, vegetação típica do Nordeste brasileiro:

Um vaqueiro que se preze tem que ter uma indumentária, a vestimenta completa, composta de diversas roupas e acessórios: chapéu, gibão, colete, guarda-peito, perneiras, luvas, botas e chicote. É necessário que o vaqueiro tenha um bom cavalo, que também precisa de suas roupas, acessórios, como a sela, o arreio, caretas, estribos e os peitorais, tudo feito de couro. Sempre que precisavam de algum desses itens os vaqueiros procuravam os seleiros. Nesse ponto é que acontecia a parceria necessária para o sustento de ambas as profissões (VALDEVINO; BRANDÃO; SANTOS; CARNEIRO, 2019, p. 394).

Ficção e realidade vão se cruzando ao longo da obra. Vai-se retomando imagens simbólicas da cultura popular sertaneja que

são entrelaçadas as personagens e ao espaço da trama. Nessa tecitura, observamos piamente referências a vegetação da terra seca/árida do sertão: “A paisagem das gerais começava a dar lugar à caatinga e já se viam os juazeiros, aroeiras, quixabeiras, xique-xiques, facheiros, mandacarus... haviam cruzado o São Francisco e penetrado no estado de Alagoas...” (TAVARES, 2006, p. 17), bem como a representação de um espaço interiorano, representado pelas pequenas cidades e o ambiente das feiras livres: “[...] logo penetraram na praça onde se armava a feira, que não era nada de mais: uma feira simples, despreziosa, pobre, até. As pessoas estavam por ali, uns olhando, outros comprando, contando as novidades” (TAVARES, 2006, p. 57).

Para tirar o impasse de seu sonho a limpo, Pedro resolve viajar para Pernambuco. Até seu destino, segue a pé, a cavalo e de trem; referência aos meios de transporte de um tempo passado, à tradição. A caminho, encontra a cigana Gipsy, personagem que auxiliará o herói a solucionar uma história de amor fascinante: a de *Eulália* e seu noivo, chamado Flaviano, rapaz de cabelos vermelhos que perdeu a memória por conta de um feitiço lançado pelo pai da jovem. A filha com fúria, por sua vez, joga uma outra maldição sobre o tirano pai:

Velho egoísta, feiticeiro maldito! Desde menina que sofro sob teu poder, sob tua dominação. Tu me criaste para ser tua escrava, para acumular para ti riquezas e poder. Nunca te conformaste com minha liberdade [...] eu também te condeno, velho desgraçado, a ficares preso no lugar em que estiveres, sem poderes sair daí e sem ver o tempo passar, até que meu amado se lembre de novo da minha existência! (TAVARES, 2006, p. 55).

Pedro Firmo ajudará o feiticeiro em troca de comida, água e uma montaria para que siga sua viagem rumo a Recife. Para tanto,

seu objetivo será fazer com que o noivo de Eulália se lembre de sua amada, pois só assim a maldição seria desfeita. Cenas que contemplaremos com mais afinco nos próximos tópicos. A seguir, percorremos o nomadismo das vozes e escrituras a caminho do tesouro de Pedro Firmo, trazendo consideração sobre a influência de textos da tradição oral, como a literatura de cordel, os cantos e contos na contextura do enredo, bem como discorrer sobre as relações dialógicas que o livro suscita.

## **DA TRADIÇÃO ORAL À LITERATURA DE CORDEL: A DIVERSIDADE TEMÁTICA E O CARÁTER INTERTEXTUAL NO FIAR DE A BOTIJA**

*Pelo que concerne à poesia, a escritura parece moderna; a voz, antiga. Mas a voz 'moderniza-se' pouco a pouco: ela atestará um dia, em 'plena sociedade do ter', a permanência de uma 'sociedade do ser'.*

Paul Zumthor

Em *Introdução a poesia oral*, Zumthor (1997, p. 28) tece considerações sobre o reino encantado da oralidade. Para ele, a partir do século XIX, a voz, que estava fadada ao desuso, é “restituída em sua autoridade”. Surgem, assim, novas maneiras de “dizer/falar”, novos paradigmas e conceitos da *performance* oral. Por séculos, vozes foram silenciadas, confinadas a reducionismos por um sistema escriturístico dominante. Neste íterim, algumas formas de escrituras, como a escrita ocidental abstrata, sempre batalharam por seu *status*, abafando a *performance* vocal de comunidades tradicionais, assim como suas palavras mágicas enunciadas em narrativas míticas (SANTOS, 2017).

Segundo Zumthor (2000, p. 56), a *performance* é um “termo antropológico”, e nos empresta a ideia de ação/atualização, ou seja,

“refere-se a um momento tomado como presente”. A voz, entendida para além de ser sinônimo de oralidade, é um lugar simbólico, “nômade”, de movência, mais fluída que a letra. Atualiza-se de diferentes formas, a partir de diferentes *performances*, deslocamentos e transformações. Podemos dizer que as palavras, as imagens, os textos e os fenômenos da linguagem são dinâmicos, nômades, fazendo-se/refazendo-se.

Compreendemos que a voz é o próprio fio condutor que tece as narrativas populares. “Independente daquilo que ela diz, propicia um gozo, [...] se torna corpo e comunica” (ZUMTHOR, 2005, p. 63). “É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser [...]. A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo” (ZUMTHOR, 1997, p. 157). Em sua movência, entre o popular e o erudito, a tradição e a modernidade, a escrita a saúda; caminham juntas, numa relação de amor e ódio. Em *A botija*, percebemos um retorno às marcas da tradição. A tradição oral enamora as imagens “recobrando e apagando os símbolos recebidos das profundezas do passado” (BALANDIER, 1997, p. 257).

De acordo com Santos (2017), esse reencantamento da voz pode ser visto, sobretudo, com a presença dos folhetos de cordel, no final do século XIX. Ao falar sobre este tipo de literatura popular, o autor evidencia que “[...] antes mesmo de o texto, em forma de narrativa mítica e poética, ser lido, fora ele, possivelmente, estruturado sobre a *performance* da voz” (SANTOS, 2017, p. 55). A poesia de cordel é o entrelugar de tramas onde símbolos culturais se amalgamam com símbolos de experiências, promovendo compartilhamentos de conhecimentos e saberes comunitários.

Rodrigues (2011, p. 119) explica que “no cordel há um equilíbrio entre uma memória escrita e uma memória oral, entretanto a memória oral se sobressai, sendo a escrita um artifício em prol da manutenção da voz como texto. A escrita é um suporte para a voz e no cordel isso é notório”. Boa parte da escrita de *A botija* se faz pela transcrição dos versos do folheto *O Romance do Pavão Misterioso*

para a prosa. Como vimos, Clotilde faz uma espécie de adaptação, criada inicialmente para o teatro. Segundo a autora,

Adaptar é a maneira de dizer, porque o folheto é tão perfeito, tão bem escrito e arquitetado do ponto de vista dramaturgício, que não mudei nada; apenas criei a personagem da cigana Gipsy para contar a história, que era representada por atores. Neste livro, transformo toda a história em prosa, incluindo as descrições de pessoas e lugares que não existem no folheto. Mantive rigorosamente a estrutura original e, se o leitor conhecer os versos, vai identificá-los misturados ao texto em prosa (TAVARES, 2006, p. 175).

As cativantes canções ecoadas por Eulália, em seu “Camumbiarê, Camumbiraá”, e por Gipsy que “começou a cantar e sua voz encheu a pequena praça de um canto dolente, com notas de uma melodia muito antiga” (TAVARES, 2006, p. 59), remetem ao cancionário popular nordestino que, por sua vez, bebe das canções clássicas renascentistas, herança do canto dos poetas medievais europeus; trazem, assim, a representação dos cantadores repentistas, emboladores, coquistas de coco e poetas cordelistas em suas *performances* nas praças, feiras, fazendas e eventos religiosos.

Entre 1920 e 1950, a literatura de cordel teve seu auge no Brasil, difundindo-se principalmente na capital pernambucana. Como a maioria da população não sabia ler, geralmente a maior parte das histórias narradas em cordel eram decoradas pelos poetas populares e declamadas nestes locais, juntamente com muita alegria ao som de uma viola. Nestes espaços, os poetas/repentistas/vendedores recitavam versos com fim de conquistar o público que logo se interessava em ouvir suas histórias.

Para além de uma “contadeira de histórias”, a cigana Gipsy, como narradora-personagem, possui papel de essência na trama. Uma espécie de “velho sábio”, um arquétipo, de acordo com Carl

Jung, e mentora de Pedro Firmo; figura que remonta ao “Mestre dos magos” do lendário desenho infanto-juvenil “Caverna dos dragões”. Ela Carrega consigo o dom de encantar pela voz, domina elementos mágicos, místicos e oferece sua ajuda para a orientação do herói nos desafios ao longo de sua jornada.

Clotilde Tavares nunca se considerou uma cordelista. Para ela, escrever cordel era uma distração, um entretenimento (TAVARES, 2009). No Nordeste, por volta da década de 70 e 80, eram poucos os nomes de mulheres que escreviam este tipo de expressão artístico-literária. Sua maior inspiração veio da família e de visitas permanentes de poetas e escritores em sua casa. Em *A botija*, observamos com expressividade marcas da oralidade, comum na poesia de cordel, bem como uma diversidade temática que permite uma abordagem multicultural da obra.

Tendo em vista que “as relações dialógicas são relações (de sentidos) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p. 92), e ainda, que um texto é pleno do eco de outros textos, trazemos à tona a ideia de dialogismo para afirmar que a linguagem presente na obra se faz forte instrumento de interação social, na medida em que sua tecitura, enquanto palavra,

[...] penetra literalmente em todas relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 1999, p. 39).

Dessa maneira, em essência, todos os textos são intertextos, mosaicos que absorvem e transformam-se, abrem-se para outros textos, outros símbolos e códigos. “Uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói

com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 146). Barthes (2004) evidencia a relevância da participação do leitor na compreensão e tecitura de um texto. Para ele,

[...] um texto é feito de múltiplas escritas, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar no qual esta multiplicidade se agrupa, e este lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escrita são inscritas sem que nenhuma delas se perca; a unidade do texto não reside na sua origem, mas em seu destino (BARTHES, 2004, p. 64).

A *botija* dialoga ainda com um amplo universo textual que transita de contos infantis a textos bíblicos, da poesia popular a textos canônicos. Este caráter intertextual e a diversidade temática que a obra desenvolve podem ser vistos na retomada: i) de contos maravilhosos, a partir da referência a elementos fantásticos, palácios, príncipes e princesas, a exemplo da *Branca de Neve* e *Rapunzel*, representadas na personagem Creuza, a mais bela de todas as mulheres que vive seus dias presa pelo pai na torre de um palácio (nela se encontra o arquétipo da donzela, associada a inocência, pureza e sensibilidade, bastante replicada desde a literatura medieval); ii) do tema da busca de um sonho, comum em narrativas populares, observada por exemplo, na obra *O Alquimista* (1990), de Paulo Coelho; iii) do protagonismo de personagens femininas, com relevância para Gipsy e Eulália, mulheres destemidas/corajosas, que enfrentam as adversidades como verdadeiras heroínas, e ainda a figura indefesa da princesa Creuza. Retoma ainda: iv) Contos, como *O príncipe pequeno*, presente na obra *Histórias da velha Totônia* (2010), de José Lins do Rêgo e *A filha do diabo*, contida na obra *Armadilhas da memória: conto e poesia popular*, de

Jerusa Pires Ferreira (1991). Estes contos são observados a partir da história de *Eulália e o Pai feiticeiro*, expondo a ideia das tarefas impossíveis, da magia das palavras, o encanto da beleza e da sabedoria de mulheres; v) A história bíblica de *Elias e o carro de fogo*, presente no livro de 2º Reis, evidenciada na narrativa logo após a quebra do feitiço, quando um carro de fogo aparece e arrebatou o feiticeiro, pai de Eulália.

Encontramos inúmeros outros textos e temas, que configuram *A botija* como uma obra atual e singular, que reúne um acervo multicultural valioso. A seguir, enfatizaremos a fantástica história de *O Romance do Pavão Misterioso* no processo de desenvolvimento e desfecho da viagem de Pedro Firmo em busca do tesouro.

## **A QUEBRA DO FEITIÇO: O VOO ENCANTADO DO PAVÃO MISTERIOSO E O DESFECHO DE A BOTIJA**

*Para quem está preso a uma maldição, sob a força e o poder de um sortilégio, o tempo fica parado, como se tivesse virado pedra. E quem sabe se tu, Pedro Firmo, talvez por desejares tanto algo que parece impossível, não tenhas sido o escolhido pelo Destino para quebrar o encantamento?*

Clotilde Tavares

Entorno da figura de uma cigana se constrói muitos estereótipos. Ciganas, bruxas, duendes, magos e feiticeiros. Personagens marcadas por horrores e tragédias, histórias cheias de magias e maldições, permeadas por um imaginário sombrio, nefasto; criaturas consideradas malignas, terrivelmente malignas. Algumas, nem tanto! Tem até aquelas que figuram de heróis e heroínas em alguns momentos, como a personagem Gipsy. Essas narrativas, que remontam outras épocas, sempre tiveram espaço de tradição garantido nas reedições/atualizações de obras contemporâneas.

Com maestria, Clotilde transforma/adapta, dos versos para a prosa, um clássico da literatura de cordel, *O Romance do Pavão Misterioso* (2011), narrativa idealizada originalmente por José Camelo de Melo Rezende (1885-1964), poeta popular, xilógrafo, carpinteiro e cantador do Brejo paraibano. De uma mente prodigiosa, Rezende retirava suas histórias e as contava por onde ia. Sabemos que seu parceiro de cantoria, Romano Elias, cantou uma versão da narrativa do *Romance do Pavão Misterioso* para João Melquíades, poeta popular de Bananeiras, Paraíba, conhecido como “o Cantador da Borborema”.

Melquíades era um homem de posses, ligado ao exército e prontamente se “apossou” dos originais da história, registrando-a pela primeira vez numa versão mais resumida (com 32 páginas) e publicando-a como de sua autoria, algo comum na época. Não houve de fato uma “briga” por direitos autorais entre os poetas, pois o importante na época era que as histórias fossem bastante difundidas e conhecidas pelo público. Esta disputa se travou mesmo foi nas editoras. Posteriormente, Rezende publicou uma versão do clássico com mais detalhes (42 páginas), vindo a se tornar um dos maiores sucessos da literatura de cordel.

Pelo estilo romancista, a obra toma como referência os contos de fadas tradicionais, uma vez que apresenta elementos fantásticos, com cenários maravilhosos, princesa indefesa e um pavão misterioso que se transforma em mala, num simples apertar de botão, provavelmente inspirado na ideia de um tapete voador, presente na história de *Aladim e a lâmpada mágica*, dos contos das *Mil e umas noites*, da lendária rainha Persa, *Sherazade*. De acordo com Maxado (1980, p. 32), “O Pavão Misterioso, [...] quiçá, seja a atualização do tapete, quando Santos Dumont experimentava o balão na Europa”. A trama entrecruza a cultura oriental com a ocidental, ao se passar em outras terras, como a Grécia e a Turquia, mas ao mesmo tempo permite uma aproximação com a simplicidade e a religiosidade, típicas do povo sertanejo, além de evidenciar nuances do modelo patriarcal e do uso da inteligência e da esperteza, que são utilizadas para vencer o antagonista (Conde arrogante) e salvar a princesa.

Em sua tecitura prosaica, Clotilde segue descrevendo os detalhes da jornada do herói. Em troca de água, comida e uma montaria, Pedro Firmo resolve ajudar o feiticeiro, Pai de Eulália. Para tanto, era preciso que ele encontrasse o noivo esquecido e lhe contasse uma história de amor verdadeira. Só assim o feitiço seria quebrado. Mas como fazer isto? Pensativo, já ia avistando ao longe a torre da igreja da pequena cidade. Neste momento, Gipsy aparece. Detentora de sabedoria e inteligência, ela sempre aparece na hora certa oferecendo uma solução criativa para o herói, que se encontrava numa situação difícil e embaraçosa. “- Ora, Pedro Firmo. Então não estamos metidos, eu e tu, no meio de um romance de prodígios? Numa comédia amorosa de engenho e aventuras? Pois eu estou aqui para te ajudar” (TAVARES, 2006, p. 31).

Com a presença mística da cigana, o povo logo avista-os, pedindo-lhe e até gritando “- Cigana, cigana, ciganinha do Egito! Conte uma história para a gente” (TAVARES, 2006, p. 57). No meio do público, Pedro Firmo logo avistou o rapaz de cabelo vermelho, noivo esquecido de Eulália. Tudo cooperava. A quebra do feitiço estava prestes a acontecer. Na promessa de que todos ouviriam sua história até o fim, Gipsy começou a cantar com uma voz sublime, enchendo toda praça com seu canto,

Hoje eu vou contar a história  
De um pavão misterioso  
Que levantou vôo na Grécia  
Com um rapaz corajoso  
Raptando uma Condessa  
Filha de um conde orgulhoso...

Logo após, a sábia seguiu encantando, agora sem mais cantar. Sua voz seduziu num instante a todos que a ouvia. “A voz tem o poder de seduzir, envolver aqueles que se encontram ao alcance de seu timbre, fazendo-os viajar nas palavras emitidas pela boca de um contador de histórias” (SANTOS, 2010, p.120). Gipsy discorre

então sobre a história do Jovem Evangelista, que se apaixona alucinadamente pela filha de um Conde orgulhoso. O rapaz decide a todo custo resgatá-la de sua morada, no alto de uma torre de um palácio. Para isto, utiliza uma invenção nada convencional: um engenhoso pavão misterioso.

Não há uma preocupação em que época se passa a história. Sabe-se que é num tempo distante e em terras longínquas. A trama é repleta de heroísmo e suspense. A cigana seguia contando: na Turquia, existia um homem muito rico, um viúvo capitalista, dono de uma fábrica de tecidos. Era pai de dois filhos: João Batista e Evangelista. Após a morte do pai, João Batista resolve viajar e conhecer o estrangeiro. Evangelista concorda e lhe faz um pedido para que quando retornasse lhe trouxesse “um objeto bonito”. Indo parar na Grécia, João Batista fica sabendo que por lá mora esse conde orgulhoso que mantém sua filha presa no alto de um sobrado. Creuza, como era chamada a donzela, era dona de uma beleza esplêndida:

Era a Beleza, a Formosura, o Alumbramento. Possuía todos os dezoito sinais de beleza que a mulher deve ter, segundo a tradição antiga, para ser considerada formosa [...], tudo isso tinha Creuza e muito mais, pois não era somente a beleza física. Dela emanava uma graça sem par, inefável, angélica. Ao mesmo tempo, exalava uma feminilidade tão poderosa, que todos os homens que a olhavam desejavam ter não uma, mas cem vidas, para consagrá-las todas à sua admiração, à sua contemplação (TAVARES, 2006, p. 78-79).

João Batista decide que o presente que levaria para seu irmão seria uma fotografia da moça. Creuza era admirada pelas pessoas apenas uma vez por ano, exposta pelo pai como um troféu. Ao voltar de viagem, João entrega o retrato para o irmão. Num primeiro momento, Evangelista até despreza o presente, fazendo pouco caso.

No entanto, logo observa-o com esmero e, como se uma flecha atravessasse seu coração, apaixonou-se loucamente, encantando-se pela jovem. “Evangelista estava abismado, paralisado, transportado ao paraíso pela beleza da visão e sofrendo as penas do inferno por não poder estar nesse mesmo minuto com a dona de tão bela figura” (TAVARES, 2006, p. 70). No mesmo instante, ele resolve partir para o lugar onde a jovem habitava. Nele, vemos a representação típica do herói romântico medieval, a partir da paixão extrema/delirante por uma donzela que se mostra, de início, inalcançável.

Esta imagem que valoriza simbolicamente o arquétipo do herói é atualizada em Evangelista. O pavão é o “cavalo” do herói. “Meu cavalo anda nos ares” (REZENDE, 2011, p. 25), assim como o cavalo de São Jorge, e ainda, o cavalo do vaqueiro nordestino, que auxiliam no enfrentamento de dragões e monstros, representados também pela seca e seus conflitos no Semiárido. No imaginário nordestino, o vaqueiro tem em seu cavalo, “o tapete voador”, que o ajuda a enfrentar os conflitos diários e vencê-los. Este conflito é atualizado e impresso na tecitura de *A botija*. De acordo com Rodrigues (2014, p. 190),

Isso demonstra que há conexões entre os valores que são veiculados e os símbolos que os representam desde o início de nossa história e que isso se repete para mostrar que também há conexão entre as diversas gerações humanas, porque os símbolos pertencem aos povos antigos e aos contemporâneos.

Venerado pelos homens desde os tempos remotos pela exuberante beleza, o pavão é uma ave mística, envolta de múltiplos simbolismos. No imaginário popular, ele é associado a divindades. Na mitologia romana é símbolo áureo da deusa *Juno*. Suas penas multicoloridas apresentam padrões que lembram olhos e estrelas; a vaidade e o orgulho estão associados a ave, também símbolo do céu e do astro maior, o sol (regime diurno/solar, estrutura heroica);

suas penas são como flechas, prontas para a batalha, assim como os raios do sol. Na narrativa de *O Romance do Pavão Misterioso*, o pavão é o instrumento principal da ação de transformação dos estados ter/poder//não-ter/não-poder pelo herói, o auxiliador direto – adjuvante – engenho essencial para que a investida de Evangelista alcance êxito no “resgate” da princesa.

Em *A botija*, a narrativa ganha corpo e voz na *performance* da cigana Gipsy. Só a história de um amor verdadeiro pode quebrar os maiores dos feitiços. Apaixonado, Evangelista viaja para a Grécia com o fim de encontrar sua amada. No audacioso dia da aparição da moça, lá estava ele a observar a cena eletrizante; contemplava-a, hipnotizado, mergulhado em corpo, mente, espírito e coração. Como fazer para ir além desse amor cortês/inatingível? Contratando os serviços de um engenheiro talentoso, por nome Edmundo, pediu para que fosse inventado algo para conseguir alcançar pelos ares o quarto da Condessa.

Depois de seis meses de árduo trabalho um pavão mecânico foi construído. Ele armava-se e desarmava-se num singelo apertar de botão, transformando-se numa simples maleta. Com ele, Evangelista sobrevoa o sobrado onde Creuza dormia. Depois de algumas tentativas, o herói consegue finalmente ganhar a confiança da jovem e libertá-la de sua “prisão”. A fuga dos amantes se deu de forma fenomenal. Juntos voltam para a Turquia. Algum tempo depois, já casados, ficam sabendo da morte do Sultão arrogante e, a convite da mãe de Creuza, retornam para a Grécia. A história finaliza com “chave de ouro”, tipicamente com um final feliz, com casamento e tudo, atestando um esperado “e viveram felizes para sempre!”

Num tom ritualístico de desfecho da história de um amor verdadeiro, Gipsy pronuncia suas últimas palavras. “Sua voz ainda ficou vibrando na praça do pequeno vilarejo, como uma nota de encantamento, [...] toda aquela gente permanecia ali parada, estática, presa ainda da magia e da fascinação da história” (TAVARES, 2006, p. 137). No mesmo instante, ouviu-se gritos: “Eulália, Eulália!” O feitiço tinha sido quebrado. Era Flaviano que havia se lembrado

de sua amada. “Foi a magia da tua história que me fez lembrar. Deus te pague”, agradeceu o rapaz à cigana, em tom de despedida.

Feitiço desfeito, Pedro Firmo, muito agradecido pela ajuda de Gipsy, voltou voando ao local onde se encontrava o feiticeiro. Como combinado, já estava a sua espera um alforje com comida e água e um cavalo cujo nome era Pensamento. Mais rápido do que o vento ou o raio, o animal misterioso levou nosso herói até uma estação de trem. Durante a viagem, Pedro se encanta com os cenários que estão a sua vista. Amalgamando o real e o ficcional, Clotilde detalha o universo do espaço em que se insere a trama, especialmente nuances da bela Recife; o casario antigo, suas pontes, as ruas movimentadas... “[...] minha cidade, menina dos olhos do mar, dos mascates, dos mercados, das pontes do tempo de Holanda<sup>3</sup>”.

Ao chegar na metrópole, Pedro Firmo se hospeda numa Pensão, no bairro São José. No dia seguinte, segue a procura minuciosa do local de seu tesouro, procurando reconhecer os detalhes da paisagem que tinha visto em seus sonhos. Ao atravessar uma ponte, finalmente chega à rua da Tabacaria Flor de Maio. As travessias também estão impregnadas nas narrativas humanas, podendo evocar novas formas de pertencimento, caminhos sem volta, ou ainda, mudança de destinos. Pedro Firmo muito refletia sobre como iria “arrancar” sua botija sem atrair suspeitas. Na frente da loja, arquitetando uma estratégia, acaba chamando a atenção do dono da Tabacaria, que prontamente chama a polícia e o prende.

Levado para a delegacia, Pedro Firmo decide contar toda verdade: “há anos que sonho com uma botija enterrada, à minha espera. Essa botija, que vi no meu sonho com toda clareza, está enterrada na loja desse senhor” (TAVARES, 2006, p. 163), apontando para o dono da loja. O mais impressionante de tudo foi que esse senhor, dono da Tabacaria Flor de Maio, também, durante anos sonhara com algo semelhante: “Imagine o senhor que desde que eu

---

3 Música “Minha cidade”, composição de Lenine e Lula Queiroga. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/lenine/268485/>. Acesso em: 07 jul. 2022.

sou menino sonho com uma fazenda no interior de Minas Gerais que tem uma porteira toda roxa. Nos fundos dessa fazenda há um barracão, ou um paiol, uma construção muito antiga, muito velha...” (TAVARES, 2006, p. 164); expôs detalhes de um lugar muito bem conhecido pelo protagonista. Eureka! A ficha tinha caído para Pedro Firmo. Prontamente, pediu desculpas ao dono da loja e ao delegado, seguindo rapidamente viagem de volta para o lugar em que sempre vivera.

Ao chegar a Fazenda Porteira Roxa, o coração do seleiro palpitava tão alto que se ouvia de longe. Entrando no lugar indicado, “Pedro Firmo, impaciente, ansioso, puxou a faca da cinta e cravou-a” num velho surrão de couro. “Pelo rasgão, começaram então a cair moedas e mais moedas de ouro” (TAVARES, 2006, p. 170). Seu sonho tinha se concretizado. Nosso herói chegara ao fim de sua jornada. Por fim, Gipsy ainda aparece para saudá-lo: “Nada disso tu terias merecido se não tivesses tido coragem de seguir teu ideal. Agora o tesouro é teu” (TAVARES, 2006, p. 171). O desfecho da odisséia de Pedro Firmo é realmente extraordinário: “Meu sonho mostrou que era verdadeiro. Mas tive que ir tão longe... E estava tudo isso aqui o tempo todo... Tão pertinho de mim!” (TAVARES, 2006, p. 171). Naquele entardecer, pela primeira vez em sua vida, ele sentia uma imensa paz de espírito advinda da satisfação do dever cumprido.

Encontramos em histórias como esta, experiências que nos dão sustentação enquanto humanos e nos fazem refletir sobre os mistérios e anseios da humanidade. Uma história incrível da peleja de um homem simples em busca de um sonho. Em seu seio, o desdobramento de uma contundente história de amor, apresentada dentro de uma outra história de amor fascinante; de vozes da cultura popular a escrituras canônicas; de contos populares a cantos rimados e versejados: eis a tecitura melódica de *A botija*.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O DITO

Histórias entornadas de amor e ódio, valores e virtudes, a busca por um propósito de vida, um sonho; eis o que move comumente a maioria das pessoas no mundo. Suas vidas são tricotadas por narrativas reais e imaginárias da cultura em que se inserem. A literatura torna-se uma espécie de representação do real e do imaginário das pessoas. Como escritora intercultural, apaixonada pela arte da palavra escrita e pela tradição oral, Clotilde Tavares nos oferece em *A botija* uma obra prima que evoca narrativas, imagens e símbolos de memória do universo sociocultural do povo nordestino. Sua escrita se faz memória das vozes (ZUMTHOR, 1993), carrega consigo arquivos e resíduos da memória oral.

Esta narrativa se constrói como um verdadeiro mosaico e é transpassada pelas vozes de outros textos, ecos revisitados e ressignificados. Este universo intertextual e dialógico (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 1999) também singulariza e valoriza a trama, na medida em que suscita a reflexão entorno de personagens e símbolos da cultura popular e promove a experiência estética do texto literário. Isto permite o acesso a práticas culturais necessárias à organização da história de vida de seus leitores. Assim, a literatura é praticada enquanto humanizadora (CÂNDIDO, 1972), ao criar zonas de pertencimento e de organização interna na construção de si.

Com este olhar, enfatizamos a retomada do universo imagético de uma região a partir de personagens e objeto de memória (RODRIGUES, 2018) da cultura popular, amalgamados aos aspectos sócio-históricos e culturais em torno da aventura contundente e fantástica de Pedro Firmo, o herói da trama. Nas entrelinhas, há traços de uma tradição regionalista, a partir de condutas patriarcalistas, mas do protagonismo de personagens femininas. Sobre a influência da literatura de cordel, concluímos que *O Romance do Pavão Misterioso* foi fio condutor essencial na trama e no desfecho da jornada de Pedro Firmo.

À vista disto, compreendemos que *A botija* é uma obra de expressivo valor cultural nordestino, uma vez que encontramos no fazer literário de Clotilde uma “encarnação” signíca/simbólica de elementos do imaginário popular da região. O texto é, em si, um evento semiótico tecido a partir de um sistema de signos, de semioses múltiplas (RODRIGUES, 2021), de base antropológica, portanto, sócio-humana e cultural (RODRIGUES, 2011). Por isto, seu processo de narrativização foi de ordem mítico-simbólico e se deu de modo contínuo para a atualização de um imaginário universal em contexto regional. Neste sentido, a obra se insere nesse ideário universal de pensar o homem e o mundo, seus desejos, seus sonhos e suas aspirações.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 – 1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

BALANDIER, Georges. **O contorno: poder e modernidade**. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrams Brasil, 1997, p. 256.

BAKHTIN, Mikhail (VOLÓCHINOV, Valentin). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad.: Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELTRÃO, Roberto. *Botijas: o Tesouro das Almas Penadas*. **O Recife Assombrado**, 2017. Disponível em: <https://www.orecifeassombrado.com/assombracoes/botijas-o-tesouro-das-almas-penadas/>. Acesso em: 07/jul/22.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem**. Ciência e Cultura. 1972.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: Dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153-159.

COELHO, Paulo. **O Alquimista**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Jerusa P. **Armadilhas da memória: Conto e poesia popular**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3 ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, Brasil, 2016, p. 15-130.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE GOFF, J. **História e memória**. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

MAXADO, Franklin. **Literatura de Cordel**. São Paulo: Hedra, 2007, p. 32.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. **O Nordeste como inventiva simbólica**: ensaios sobre o imaginário cultural e literário. Campina Grande: ADUEPB, 2011.

QUINTANA, Mário. **80 anos de poesia**. Seleção e Organização Tânia Franco Carvalhau. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Mário Quintana)

REGO, José Lins do. **Histórias da velha Totônia**. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 2010.

RESENDE, João Camelo de Melo. **O Romance do Pavão Misterioso**. Fortaleza: ABC-Academia Brasileira de Cordel; Tupinanquim Editora, 2011.

RODRIGUES, Linduarte Pereira. **Vozes do fim dos tempos**: profecias em escrituras midiáticas. 2011. 431f. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

RODRIGUES, Linduarte Pereira. Triade arquetípica do feminino no imaginário religioso cristão: Eva, Maria e Madalena. In: SILVA, A. P. D. *et al.* (org.). **Artimanhas do desejo**: ensaios de literatura, psicologia, linguagens. São Paulo: Scortecci, 2014. p. 189-208.

RODRIGUES, Linduarte Pereira. Memória e documento: o cordel, monumento da cultura das vozes. In: **Paul Zumthor**: memória das vozes. (Org) Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello. Assimetria editora: São Paulo, 2018.

RODRIGUES, Linduarte Pereira. A triade semiótica. **Revista Discursividades**. vol.8. número I, p. 154-177, jan./jun. 2021.

SANTOS, Gilvan M. Eco das vozes. In: **Cantorias, cordel e cinema: vozes do imaginário musical do cangaço**. Org. Gilvan de Melo Santos. Campina Grande: EDUEPB, 2017, p.53-64.

SANTOS, Robson A. AO PÉ DO FOGO... Conversas sobre oralidades. In: TIERNO, Giuliano (Org.). **A Arte de Contar Histórias**: Abordagens poética, literária e performática. São Paulo: Ícone Editora, 2010. Cap. 8, p. 107-125.

SILVA, Ananília Meire Estevão da. **Tecendo leitores e leituras**: a botija em sala de aula/, 2014. 227f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, Campina Grande, 2014.

TAVARES, Clotilde. **A botija**. São Paulo: Editora 34, 2006.

TAVARES, Clotilde. **A botija e outras histórias**. Natal, 15 de setembro de 2009. Entrevista concedida à Ananília Meire Estevão da Silva. Residência da escritora. Gravação em áudio. 111 min.

VALDEVINO, Antônio M. BRANDÃO, Halana A. SANTOS, Ítalo A.T. CARNEIRO, Jailson S. Espedito Seleiro: Da Chinela de Lampião à Sandália de Maria Bonita. **ANEGEPE**, Revista de Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas, vol. 8, núm. 2, p. 392-409, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5615/561566630008/html/>. Acesso: 01 jul. 22.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês Almeida. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

## SOBRE OS AUTORES

**Aldinida Medeiros** é doutora em Estudos da Linguagem, pelo PPgEL, UFRN. Professora permanente e orientadora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da UEPB. Professora Associada no Departamento de Letras do CH desta mesma IES. Pesquisadora no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) da Universidade Nova de Lisboa. Pós-doutorado na Universidade de Coimbra (2015) com bolsa Capes; Pós doutorado na Universidade de Évora (2018). Coordena o Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus) cadastrado no DGP/CNPq. Tem orientado trabalhos nas linhas de pesquisa: Literatura e Estudos de Gênero; Literatura, História e Memória; Releituras em prosa do período medieval.

**Anna Paula Aires de Souza** é Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Graduada em Letras/Espanhol também pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pós-graduanda nos Programa de Especialização em Línguas Estrangeiras Modernas (IFPB) e Ensino de Línguas e Literaturas Hispânicas (UFPE) e graduanda em Letras-Português (UNIFAVENI). Atua como professora de Língua Espanhola da Rede Estadual de Ensino da Paraíba, em uma Escola Cidadã de Regime Integral.

**Antonio de Pádua Dias da Silva** é Professor de literaturas e teoria da literatura na Universidade Estadual da Paraíba, onde atua

no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Doutor em Letras pela UFAL com estágio pós-doutoral pela UFRJ. Autor de narrativas de ficção e orientador de pesquisas que discutem a relação literatura e estudos de gênero.

**Auricélio Soares Fernandes** é doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UEPB) na área de Estudos Comparados. Graduado em Letras - Habilitação em Língua Inglesa (2011) pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é Professor Adjunto de Língua e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba (Campus III, Guarabira - PB) e Professor no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade na UEPB, onde desenvolve pesquisas nas linhas de pesquisa de Literatura Comparada e Intermidialidade e Literatura e Hermenêutica. Tem interesse / pesquisa nas áreas de Literaturas Estrangeiras Modernas, Estudos Comparados, com ênfase em Literatura, Cinema, Televisão e outras mídias, o Gótico, o Romantismo anglo-americano e a Literatura da Era Vitoriana. Integrante dos grupos de Pesquisa FICÇÕES (Ficção e Produção de sentido) e Literatura, Cultura visual e Ensino, ambos do CNPq.

**Diógenes André Vieira Maciel** é professor da Universidade Estadual da Paraíba e Doutor pela Universidade Federal da Paraíba. Desde então, tem se dedicado a orientar pesquisas sobre dramaturgia brasileira, intermedialidade, além de investigações sobre a historiografia da dramaturgia/teatro no Nordeste, com especial ênfase à edição crítica e publicação de textos inéditos da dramaturgia paraibana.

**Eli Brandão da Silva** é doutor pela UMESp – Universidade Metodista de São Paulo (2001) - em Ciências da Religião, interface Literatura e Teologia, com tese intitulada: *Nascimento de Jesus-Severino no auto de natal pernambucano como revelação poético-teológica da esperança: hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre teologia e literatura*. Professor do quadro efetivo da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB (1992), lotado no Departamento de Letras e Artes, onde atua no âmbito do Ensino e da Pesquisa na área de Literatura, nos níveis de Graduação e

Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI, atuando nas Linhas de Pesquisa: a) Literatura e hermenêutica b) Literatura, memória e estudos culturais, coordenando projetos interdisciplinares a partir da Hermenêutica Literária, envolvendo temas da Filosofia Existencial, Ciências Sociais, História, Geografia, Teologia, Mito e Religião. Autor de artigos em periódicos e capítulos de Livro.

**Fabielle Tavares de Souza** é Graduada em Licenciatura Plena em Letras com habilitação em Língua Portuguesa (UEPB), Bacharela em Psicologia (UNINASSAU), com ênfase em Logoterapêutica e Analítica Existencial. É Mestre em Literatura e Interculturalidade, no Programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI/UEPB, Literata amadora de poema e poesia.

**Gilvan Melo** é Psicólogo Clínico, com Formação em Logoterapia e Análise Existencial (UEPB), Bacharel em Arte e Mídia (UFMG), Mestre em Educação e Doutor em Linguística (UEPB), com estágio na Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Atualmente é líder do Grupo de Pesquisa Logoterapia e Saúde da Família (CNPq), Coordenador do Núcleo Viktor Frankl de Logoterapia da UEPB, Coordenador da Especialização em Logoterapia e Saúde da Família, Coordenador Geral dos Cursos *Lato Sensu* da UEPB, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (UEPB) e Professor/Supervisor em Logoterapia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Email: gilvanmusic@gmail.com

**Isabel Lousada** é Investigadora auxiliar de nomeação definitiva da FCSH, investigadora integrada do CICS.NOVA (UNL) e colaboradora do CLEPUL (UL). Licenciada em LLM - Línguas e Literaturas Modernas (1984), Mestre (1989) e Doutora (1999) em Estudos Comparados Anglo-Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa. Tem orientado os seus trabalhos na linha de Estudos sobre as Mulheres. É editora-chefe de Herança, revista de História, Património e Cultura (Ponteditora).

**Ízabel Cristina Oliveira Martins** é professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual da Paraíba. Possui Mestrado e Doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Dedicase ao estudo de obras de autores das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pesquisando principalmente a produção literária de autoria feminina. Tem dois livros publicados: *Pelas sendas do feminino: diáspora e exílio nas literaturas africanas de língua portuguesa*, resultado da pesquisa desenvolvida no Doutorado, e *Índice de autoras das literaturas africanas de língua portuguesa (1841-2021)*, este último em parceria com a Professora Doutora Zuleide Duarte.

**Kyssia Rafaela Almeida Pinto da Silva** é professora de Língua Portuguesa nas redes particular e estadual de ensino da Paraíba. Doutora em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba.

**Linduarte Pereira Rodrigues** é professor Doutor do Departamento de Letras e Artes, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade e do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba. Líder do Grupo de pesquisa: Teorias do sentido: discursos e significações (TEOSSENO-CNPq/UEPB). E-mail: linduartepr@gmail.com

**Leandro de Sousa Almeida** é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba/PPGLI-UEPB com estágios de pesquisa na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada/BPARPD-Portugal e na Biblioteca Pública Municipal de Sumé/BPMS-Brasil. Mestre pelo mesmo programa com pesquisa vencedora do “1º Prêmio UEPB de Dissertações Rosilda Alves Bezerra 2022” na área de “Linguística, Letras e Artes”, conferido pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa/PRPGP-UEPB. Membro da Academia Internacional de Literatura Brasileira/AILB-New York-Registro 0831. Colabora no Atelier de Computação e Cultura do Centro de Engenharia Elétrica e Informática/COMPCULT-CEEI-UFCC. Colabora no Laboratório de Práticas Pedagógicas em Educação

do Campo - Linguagens e Códigos do Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido/LAPPECLING-CDSA-UFCG. Colabora como Escritor em coletâneas literárias do Projeto Apparere da Editora PerSe. Professor de Linguagens e Códigos na Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Sumé/SEDUC-Sumé-PB. Diretor da Biblioteca Pública Municipal no Centro de Formação de Professores de Sumé/BPMS-CFP-Sumé-PB.

**Luciano Barbosa Justino** é docente no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. É autor de *480 poemas pretos + 3, Literatura de multidão e Intermidialidade e Literatura de multidão, crítica literária e trabalho imaterial*. Fez estágios pós-doutoral no Universidade Federal Fluminense e na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É líder do grupo de pesquisa “Observatório de crítica literária e Literaturas menores”. Para o quadriênio 2023-2026, desenvolve o projeto de pesquisa “Semiótica da raça: o ethos discursivo da literatura negra no oitocentos”.

**Marcelo Alves de Barros** é músico, engenheiro, arquiteto, marceneiro, decorador, artesão e poeta. Doutor em Informática com pós-doutorados em Gestão do Conhecimento, Gestão da Inovação e Marketing de Software. Professor, Pesquisador e Extensionista em Empreendedorismo, Jogos Digitais e Educação Ubíqua, no Departamento de Sistemas e Computação da UFCG, onde coordena o Programa de Educação Tutorial em Computação, o Atelier de Computação e Cultura e o Pontão de Cultura Rede Viva. Presidente da Associação Brasileira de Artes Midiáticas (ABRAMID). Vive de criar e testar tecnologias sociais, modelos de políticas públicas e negócios de impacto de apoio ao empreendedorismo figital (físico, digital e social) na economia criativa.

**Marcelo Medeiros da Silva** tem formação em Letras, habilitação em Língua Portuguesa e em Língua Espanhola, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), é mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É docente do curso de Letras no Centro de Ciências Humanas e Exatas

(CCHE – Campus VI – UEPB) na cidade de Monteiro (PB) e atua no Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores (PPGFP) e no de Literatura e Interculturalidade (PPGLI), ambos da UEPB.

**Maria Simone Marinho Nogueira** é Doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra (UC), Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Licenciada em Filosofia e em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É Professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba e Professora Permanente do PPGLI (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade) na mesma Universidade. Atualmente é Coordenadora do Grupo de Estudo Benditas Escritas Transgressoras (PPGLI/UEPB); Pesquisadora do Apophatiké - Grupo de Estudos Interdisciplinares em Mística (UFF/CNPq) e do Grupo de Pesquisa em Filosofia da Religião (UEPB/CNPq). Tem se dedicado, nos últimos anos, à pesquisa sobre filósofas, mística feminina medieval, literatura de autoria feminina e as relações entre literatura e filosofia em escritoras como Marguerite Porete (†1310), Simone Weil (1909-1943) e Ety Hillesum (1914-1943). Também tem oferecido Cursos de Extensão sobre os temas pesquisados e orientado, tanto na Graduação como na Pós-Graduação, pesquisas sobre filósofas e escritoras.

**Mylena Queiroz** é doutora em Literatura e Interculturalidade pela UEPB, é autora da tese “Transfronteira na obra de Guimarães Rosa” (2022). Atualmente é professora na UFPB e tem se debruçado por pesquisa em literatura, ecologia decolonial e autoria feminina – esses muitos iauaretês.

**Myara Macedo Barbosa de Brito** é doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), atua, desde 2021, como professora em estágio pós-doutoral (bolsista FAPESQ-PB) no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB, onde investiga a produção cênica e dramaturgica de autoria de mulheres no Nordeste brasileiro desde uma perspectiva crítica feminista e interseccional. É, também, diretora, professora de Teatro e atriz.

**Paulina Lígia Silva Carvalho** é graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Paraíba (2011), possui mestrado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2014) e doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2020). Atualmente é pesquisadora do Grupo de Pesquisa Litterasofia. Hermenêutica Literária em diálogo com a Filosofia e a Teologia da Universidade Estadual da Paraíba e Professora de Língua Portuguesa e Literatura na Secretaria de Educação do Município de Cabedelo.

**Rafael Barros de Sousa** é licenciado em licenciatura interdisciplinar em Educação do Campo (habilitado na área de linguagens e códigos), pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campus Sumé. Especialista em Arte e Ludicidade (Unifatecie). Mestre em Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). É Professor e Coordenador Pedagógico pela SEDUC-Sumé. Possui interesses em estudos sobre a crítica literária e a formação de Leitores literários.

**Raimundo Mélo Neto Segundo** tem formação em Letras, habilitação em Literatura, pela Faculdade da Região dos Lagos (FERLAGOS), especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional pela FERLAGOS e em Planejamento, Implementação e Gestão de Educação a Distância Pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é mestre em Formação de Professores pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI - UEPB). É docente nos Cursos de Especialização em Supervisão, Gestão e Orientação escolar; Psicopedagogia Clínica e Institucional; Língua Linguística e Literatura (componente Teoria e Crítica Literária) nas Faculdades Integradas de Patos (FIP - Área Guarabira).

**Rodrigo Nunes da Silva** é Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Professor de Língua Portuguesa da Educação Básica. Membro do Grupo de pesquisa: Teorias do sentido:

discursos e significações (TEOSSENO-CNPq/UEPB). E-mail: rodrygonunes22@gmail.com

**Solange Alves de Almeida** é Mestre em pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), na linha de pesquisa Literatura, memória e estudos culturais. Defendeu a dissertação “A literatura de testemunho de Ety Hillesum: a escrita de si enquanto compromisso com a humanidade”. É Licenciada em Filosofia, pela mesma Universidade, onde defendeu a monografia “A Força da Esperança Nordestina: uma interligação entre O Princípio Esperança e Vidas Secas”. É, ainda, Pós-Graduada de Filosofia da Educação (Especialização), também na UEPB, com o trabalho final: Educação Humanista nas Teses de Jean Paul Sartre no livro Existencialismo é um Humanismo. É Licenciada em História pelo Centro Universitário Faveni, cujo trabalho de final de curso foi: “A memória escrita dos sobreviventes da segunda guerra mundial”. Faz parte dos Grupos de Pesquisas Filosofia da religião, e do Benditas Escritas Transgressoras, ambos da UEPB. Realiza, atualmente, pesquisa em Literatura de testemunho, evocando as reminiscências pessoais e de situações vividas em determinados períodos.

**Sueli Meira Liebig** é doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Tem Pós-doutorado em Cultura Avançada pela UFRJ. Leciona Literaturas Anglófonas na UEPB e faz parte do corpo docente do Programa de pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB (PPGLI). Seus interesses de pesquisa abrangem as Literaturas da Diáspora Negra, com especialidade os Estudos literários Afro-americanos e a Ecocrítica.

**Suênio Stevenson Tomaz da Silva** é doutor em Literatura e Interculturalidade pela UEPB. É professor de literaturas de língua inglesa na UFCG. Atualmente seus interesses de pesquisa contemplam os estudos ecocríticos e os estudos literários comparatistas.

**Thalyta Cavalcante Alves** é Mestre em Literatura e Interculturalidade. Doutoranda pelo programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), na linha de pesquisa

Literatura, Memória e Estudos Culturais, pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). É membro do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus – UEPB/CNPq).

**Valéria Andrade** é professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Campina Grande e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba). Licenciada em Educação Artística-Música (1987, UFPB), Mestre e Doutora em Letras (1995, UFSC; 2001, UFPB), é pós-doutora pelo Advanced Research in Utopian Studies- ARUS/CETAPS (2019, FLUP) e pelo Pós-Lit Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (2021, UFMG). Sua produção bibliográfica inclui os livros *Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX (Mulheres, 1996)*; *O Florete e a Máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX (Mulheres, 2001)*; *Maria Ribeiro: Teatro quase completo (Mulheres, 2008; 2014)*; *Teatro quase completo de Lourdes Ramalho - V. 1: Teatro em cordel; V. 2: Mulheres (EDUFAL, 2011)*; *Josefina Álvares de Azevedo, 1851-1913 (Biblioteca Nacional de Portugal, 2021)* e *Inês&Nós: Trinta e Uma Histórias de Inês de Castro (EDUEPB, 2022)*.

**Wanderlan Alves** é doutor em Letras pela UNESP (2014), é professor de Literaturas Hispano-americanas da UEPB, onde também atua na pós-graduação. Realizou estágio de pós-doutorado na USP (2020-2021). Desenvolve estudos em teoria, crítica e literaturas modernas e contemporâneas na América Latina. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior, além de capítulos de livros. Em 2019, publicou *O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano* (Edupeb) e, em 2022, *Travessias críticas: temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas* (Edupeb). Líder do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/UEPB/CNPq) e membro dos grupos Trânsitos teóricos e cruzamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer (UFSM/CNPq) e Estudos literários interamericanos e transatlânticos (UFRJ/CNPq) É Bolsista de Produtividade do CNPq.

**Waldir Kennedy Nunes Calixto** é graduado em Letras - Inglês e Especialista em Ensino de Línguas e Literaturas na Educação Básica pela Universidade Estadual da Paraíba, Campus - III. Mestrando em pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), pela Universidade Estadual da Paraíba, Campus I. Tem como interesse de pesquisa a literatura língua inglesa e americana focando sobretudo em literatura comparada, intermedialidade e tradução intersemiótica, com ênfase nas relações entre literatura, outras artes e outras mídias e ainda nos diferentes níveis de intertextualidade. Atualmente, desenvolve pesquisas na área do gótico e suas ramificações como o gótico tropical na literatura, cinema e seriados.

## **Sobre o livro**

<b>Projeto Gráfico, Editoração e Capa</b>	Leonardo Araújo
<b>Formato</b>	15 x 21 cm
<b>Imagem da Capa</b>	Imagem de JLG por Pixabay
<b>Mancha Gráfica</b>	11 x 16,8 cm
<b>Tipologias utilizadas</b>	Caladea 11 pt

A presente coletânea reúne artigos que são decorrentes das leituras e debates realizados no componente curricular Literatura Brasileira do Nordeste do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Trata-se de um componente que visa ao estudo da literatura nordestina que fundamenta processos de identidade e de cidadania em níveis regional e nacional. Nesse sentido, a sua existência se nos afigura como um gesto político não só para pensarmos as estratégias de pertencimento e as representações identitárias que têm como foco a regionalidade, mas também para refletirmos sobre a tradição que referendamos ou contra a qual podemos vir a nos insurgir.