

VOZES DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

autorias canônicas e não-canônicas

Moama Lorena de Lacerda Marques
Olavo Barreto de Souza
Everton Vinicius de Santa
(orgs.)

CONSELHO EDITORIAL

Prof.^a Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

Editor responsável

Conselheiros:

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho

Ana Lucia Abreu Silva

Ana Lúcia Cunha Duarte

Cynthia Carvalho Martins

Eduardo Aurélio Barros Aguiar

Emanoel Cesar Pires de Assis

Emanoel Gomes de Moura

Fabíola Hesketh de Oliveira

Helciane de Fátima Abreu Araújo

Helidacy Maria Muniz Corrêa Jackson Ronie Sá da Silva

José Roberto Pereira de Sousa

José Sampaio de Mattos Jr

Luiz Carlos Araújo dos Santos

Marcos Aurélio Saquet

Maria Medianeira de Souza

Maria Claudene Barros

Rosa Elizabeth Acevedo Marin

Wilma Peres Costa



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DO
MARANHÃO



PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS

Núcleo de Pesquisa



Literatura, Artes e Mídias



NÚCLEO DE PESQUISA EM LITERATURA MARANHENSE



CURSO DE
LETRAS CAMPUS
CAXIAS

Arte da capa

Moama Lorena de Lacerda Marques

Olavo Barreto de Souza

Everton Vinicius de Santa

Formatação e Diagramação

Moama Lorena de Lacerda Marques

Olavo Barreto de Souza

Everton Vinicius de Santa

V977 Vozes da literatura brasileira contemporânea: autorias canônicas e não-canônicas / Moama Lorena de Lacerda Marques, Olavo Barreto de Souza, Everton Vinícius de Santa (orgs.). – Maranhão: Uema, 2024.

154 p.; PDF

e-ISBN: 978-85-8227-482-8

Inclui referências

Disponível em: <https://www.enaell.com.br/publicacoes>

1 Literatura - estudo e ensino. 2 Literatura brasileira - escritores. 3 Críticas literárias. 4 Poesia – autorias femininas. I Título. II Marques, Moama Lorena de Lacerda. III Souza, Olavo Barreto de. IV Santa, Everton Vinícius de.

CDD: 809

Arlete Ferreira da Silva, bibliotecária CRB-14 1493/SC.

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| APRESENTAÇÃO | 3 |
| <i>Jakellynne dos Santos Deodato, Ariandna Soares de Lima e Moama Lorena de Lacerda Marques</i> POESIA, CORPO E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA DA VIOLÊNCIA EM POEMAS DE LÍVIA NATÁLIA..... | 7 |
| <i>Silvanna Kelly Gomes de Oliveira e Deise Luci Silva Cunha</i> UMA LEITURA DECOLONIAL DOS POEMAS DE BIANCA RUFINO..... | 19 |
| <i>Olavo Barreto de Souza</i> UMA VEREDA DE LEITURAS EM AMNERES: A INTERTEXTUALIDADE NOS POEMAS “NA RODOVIÁRIA COM AUGUSTO” E “ENSAIO POÉTICO SOBRE AS UNHAS DE NICOLAS BEHR” | 32 |
| <i>Viviane Silva de Sousa</i> FELICE: AS FACES DO AMOR NA POESIA DE LISBETH LIMA | 44 |
| <i>Ruan Carlos Moura Costa, Max Mateus Moura da Silva e Marinalva Aguiar Teixeira Rocha</i> A EXPRESSIVIDADE REVELADA NA POESIA DE SILVANA MENESES..... | 55 |
| <i>Andreza Braga Modesto</i> A EXPERIÊNCIA E A TEMÁTICA DA ORIGEM NOS ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR E MARIA VALÉRIA REZENDE | 66 |
| <i>Everton Vinicius de Santa</i> O ESCRITOR-INTELLECTUAL ENGAJADO NA LITERATURA DO AGORA | 78 |
| <i>Ilka Vanessa Meireles Santos e Marcos Antônio Fernandes dos Santos</i> A LITERATURA MARGINAL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL: DISCRIMINAÇÃO E PRECONCEITOS NO CONTO ESPIRAL, DE GEOVANI MARTINS..... | 90 |
| <i>Maria Eduarda Oliveira de Souza e Vanderléia da Silva Oliveira</i> "À ESPERA", DE RICO MACHADO, E "AH, ESSA QUARENTENA", DE BRUNO MOTTA: FIGURAÇÃO DA PANDEMIA EM CONTOS CONTEMPORÂNEOS..... | 101 |
| <i>José Yan Maciel Dias, Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva e Michelle Bianca Santos Dantas</i> A CONTEMPORÂNEA COMÉDIA DE COSTUMES: UMA ANÁLISE DAS OBRAS MINHA MÃE É UMA PEÇA E QUEM CASA, QUER CASA..... | 142 |

APRESENTAÇÃO

O desenvolvimento de pesquisas sobre as autorias femininas na poesia tem se realizado com uma diversidade de propostas de leitura que matizam diversas matérias. Tais investimentos críticos tecem atividades interpretativas que privilegiam questões de gênero, étnico-raciais, dentre outros modos de ler, com abordagens que ora se aproximam dos elementos estéticos, como catalisadores de perspectivas sociais ou coletivas do dizer poético; ora partem desses elementos para divisar papéis políticos exigidos por vozes que usam o espaço do poema como campo de disputas. Nesse contexto, surgem empreendimentos críticos promovidos por pesquisadoras(es) que elaboram leituras sobre autorias femininas do Nordeste Brasileiro. São pesquisas que demonstram como a literatura desenvolvida fora do eixo Rio-São Paulo contribui para o cenário contemporâneo do que é produzido no Brasil.

Somada a essa contextualização, também percebe-se que o debate sobre a espetacularização dos escritores e das escritoras intelectuais das Letras reflete a influência crescente dos meios de comunicação e da cultura da imagem. Em tempos de polarização política e cultural, esses agentes desempenham um papel relevante além dos limites acadêmicos, influenciando e sendo influenciados pela sociedade. Compreender o papel desses escritores implica analisar não só suas intervenções na literatura, mas também seus diálogos e percepções sobre a sociedade contemporânea. No cenário atual, é essencial entender como interpretam a literatura e a realidade presente, destacando sua importância para a compreensão do contexto cultural e social contemporâneo. Nesse sentido, também surgem pesquisas que demonstram como essa espetacularização se processa nos discursos de alguns autores que são foco dos registros aqui reunidos em forma de capítulo.

A presente publicação, em face do anteriormente exposto, contempla a divulgação das pesquisas apresentadas no IV Encontro Nacional de Estudos Linguísticos e Literários (ENAELL) e no II Encontro Internacional de Pesquisa em Letras (ENIPEL). Foram eventos geminados e promovidos pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA/Campus Caxias, entre os dias 16 a 18 de maio de 2023. Especificamente, a reunião dos textos aqui apresentados integram os simpósios: *A poesia de autorias femininas não-canônicas no Nordeste*, coordenado pela Profa. Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques e o pelo Prof. Dr. Olavo Barreto de Souza; e *A literatura brasileira contemporaneíssima: escritoras e escritores intelectuais e engajados*, coordenado pelo Prof. Dr. Everton Vinicius de Santa. Sendo assim, nos parágrafos seguintes, demonstramos brevemente as propostas discutidas nesses simpósios.

Considerando a crescente produção da poesia de mulheres nordestinas nos últimos anos, mas, por outro lado, a sua ínfima recepção crítica, o grupo temático *A poesia de autorias femininas não-canônicas no Nordeste* se propôs a reunir pesquisas, concluídas ou em andamento, com foco nela. Assim sendo, contemplou trabalhos representativos da diversidade de escrituras da região; trabalhos estes que dialogam com os espaços, as temporalidades e as culturas do Nordeste, bem como exercitam, em suas temáticas, diferentes modos de resistência forjados em signos do feminino e/ou nos feminismos.

No capítulo *Poesia, corpo e resistência: uma leitura da violência em poemas de Lívia Natália*, as autoras, Jakellynne Deodato, Ariandna Lima e Moama Marques investigam, a partir da categoria do corpo, as estratégias de denúncia e (r)existência às violências de gênero e de Estado em quatro poemas da poeta baiana. Em suas análises, buscam compreender, a partir de uma leitura interseccional, que leva em consideração gênero, raça e classe, os modos

de reação às políticas de morte contra vidas consideradas matáveis, discutindo o trato, no âmbito do poema, de fatos históricos recentes da História do Brasil.

Já em *Uma leitura decolonial dos poemas de Bianca Rufino*, as pesquisadoras Silvana Oliveira e Deise Cunha analisam três poemas do livro *Zíngara* (2021), retratando a importância de uma poesia que versa sobre a colonização, sobre suas subjetividades e sobre as experiências de ser mulher em um mundo que não considera as interseccionalidades. Para tanto, lançam mão, a partir da decolonialidade enquanto teoria e chave de leitura, de um estudo de cunho estrutural e semântico-interpretativo, a fim de discutir os recursos linguísticos utilizados pela autora paraibana e indigenista para abordar temas sociais, culturais e políticos.

Voltado para a poesia de outra paraibana, o trabalho de Olavo Barreto de Souza, intitulado *Uma vereda de leituras em Amneres: a intertextualidade nos poemas "Na rodoviária com Augusto" e "Ensaio poético sobre as unhas de Nicolas Behr"*, realiza um estudo sobre as relações intertextuais em algumas das obras da autora, observando que os poemas selecionados fazem uma escrita-comentário dos textos aos quais se reportam, de forma a desenvolverem como matéria lírica a experiência da leitura numa encruzilhada de textos.

Viviane Sousa, em *Felice: as faces do amor na poesia de Lisbeth Lima*, analisa, em poemas da obra citada, os recursos utilizados para representar as diversas imagens do amor e dos sentimentos subjetivos do eu-lírico; aspectos estes que, segundo a pesquisadora, levam críticos e leitores a considerá-los como "cartas de amor". Em termos de resultados, conclui que a linguagem poética é cuidadosamente empregada, sendo capaz de expressar desde um amor duradouro, que se renova ao longo do tempo, até a dor do amor não-correspondido.

Partindo do reconhecimento da importância dos recursos linguístico-expressivos para melhor apreciação do texto poético, no capítulo *A expressividade revelada na poesia de Silvana Meneses*, os autores, Ruan Costa e Max Silva, se propõem a analisar os fenômenos linguísticos na obra da autora caxiense, com vistas a realizar um levantamento dos traços que ela utiliza em seus escritos. Em especial, são observados os artifícios morfossintáticos e léxico-semânticos.

Ao oportunizar uma aproximação leitora-crítica com poetas de diversas dicções estéticas e diferentes estados, os capítulos citados apontam para estratégias de desestabilização da centralidade nos eixos de produção/circulação canonicamente constituídos, de base patriarcal e xenofóbica, que não evidenciam produções de mulheres do contexto literário nordestino.

As discussões ocorridas no grupo temático *A literatura brasileira contemporaneíssima: escritoras e escritores intelectuais e engajados* ofereceram uma análise crítica e profunda da literatura atual, enfatizando o papel dos escritores como agentes sociais atuantes. Além de ultrapassar os limites da autoficção, a literatura contemporânea brasileira aborda questões político-sociais urgentes em meio à pandemia e à polarização política. Os pesquisadores exploraram diversas abordagens, destacando não apenas escritores e escritoras do presente, mas de outros contextos de nossa história literária, também ressaltando esses sujeitos e seu papel como agentes de transformação na sociedade.

No capítulo intitulado *A experiência e a temática da origem nos romances de Clarice Lispector e Maria Valéria Rezende*, Andreza Braga Modesto conduz uma análise instigante das obras "A hora da estrela", de Clarice Lispector, e "Quarenta dias", de Maria Valéria Rezende, explorando a temática da origem e o processo de escrita dessas autoras renomadas.

A pesquisa examina como a metáfora da criação permeia as narrativas, promovendo uma discussão profunda sobre o começo da história do mundo. Modesto destaca a interseção entre a metáfora de origem e a experiência literária, enriquecendo o texto ficcional. Utilizando uma variedade de suportes teóricos, o estudo oferece uma leitura perspicaz e original desses romances contemporâneos, contribuindo para um entendimento mais amplo da prosa atual.

Por sua vez, no capítulo *O escritor-intelectual engajado na literatura do agora*, Everton Vinicius de Santa realiza uma análise profunda sobre a figura do escritor-intelectual no cenário contemporâneo das Letras. O estudo destaca a espetacularização desse indivíduo, imerso em um contexto multimidiático, reflexo da produção literária e da sociedade atual. Diante das transformações políticas e culturais, o escritor-intelectual desempenha um papel cultural relevante, ultrapassando os limites acadêmicos e ansiando alcançar toda a sociedade. Assim o autor discute os mecanismos pelos quais esses escritores-intelectuais exercem sua função intelectual, examinando seus diálogos, percepções e a construção de suas imagens e *personas*.

No capítulo *A literatura marginal como instrumento de denúncia social: discriminação e preconceitos no conto 'Espiral'*, de Geovani Martins, Ilka Vanessa Meireles Santos e Marcos Antônio Fernandes dos Santos realizam uma análise perspicaz da obra de Geovani Martins. O estudo destaca o conto como um poderoso instrumento de denúncia e combate ao olhar discriminador em relação aos marginalizados. Os autores evidenciam como a literatura das margens revela os contrastes sociais e instiga a reflexão sobre o preconceito e a discriminação na sociedade brasileira.

Maria Eduarda Oliveira de Souza e Vanderléia da Silva Oliveira, em seu capítulo intitulado *À espera, de Rico Machado, e 'Ah, essa quarentena', de Bruno Motta: figuração da pandemia em contos contemporâneos*, realizam uma análise envolvente sobre a representação da pandemia em dois contos contemporâneos. Ao explorar a temática da Covid-19 presentes na coletânea "Quarentenas: textos de uma quarentena criativa" e embasando-se em diversos estudos, as autoras revelam como o impacto da pandemia de COVID-19 se manifesta na produção ficcional, oferecendo diferentes perspectivas sobre a experiência humana. Este capítulo evidencia que o contexto pandêmico, apesar das adversidades e sofrimentos associados, proporcionou um cenário fértil para a expressão artística dos escritores, representando um momento significativo na história literária contemporânea.

No capítulo *A contemporânea comédia de costumes: uma análise das obras Minha mãe é uma peça e Quem casa, quer casa*, os autores José Yan Maciel Dias, Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva e Michelle Bianca Santos Dantas desenvolvem um estudo comparativo, considerando a comédia de costumes na literatura brasileira, destacando as obras de Martins Pena e Paulo Gustavo. A peça de Pena, *Quem casa, quer casa*, retrata comicamente a sociedade carioca do século XIX. Já a obra contemporânea de Gustavo, *Minha mãe é uma peça*, também satiriza a família carioca, sendo um sucesso de público e crítica. O trabalho investiga como a peça de Gustavo se encaixa na comédia de costumes, identificando semelhanças e diferenças com a obra de Pena. Observou-se a manutenção de elementos comuns e a renovação dessa vertente teatral em diferentes formas de expressão artística.

De fato, os capítulos apresentados neste volume representam um recorte significativo das reflexões do grupo temático, destacando o papel fundamental dos escritores como agentes de intervenção na sociedade, promovendo uma literatura que não apenas dialoga, mas também transforma. O espaço de diálogo proporcionado pelo simpósio enriqueceu nossa compreensão sobre o papel e a relevância dos escritores-intelectuais das Letras na contemporaneidade,

ampliando nosso entendimento sobre a literatura do presente e sua interação dinâmica com a sociedade atual.

Por fim, convidamos os leitores a explorarem as páginas desta obra significativa. Ao destacar a diversidade de vozes poéticas e geográficas, desafiam-se as noções convencionais de centralidade literária, especialmente em relação às mulheres escritoras do nordeste brasileiro. Além disso, ao discutir a espetacularização dos intelectuais das letras, somos conduzidos a uma reflexão profunda sobre o papel da literatura na sociedade contemporânea. Ao avançarem nessas páginas, os leitores não apenas explorarão novos horizontes poéticos, mas também serão instigados a refletir sobre as complexidades culturais e sociais de nosso tempo. Que este convite à leitura seja o início de uma importante jornada de transformação e enriquecimento literário.

POESIA, CORPO E RESISTÊNCIA: UMA LEITURA DA VIOLÊNCIA EM POEMAS DE LÍVIA NATÁLIA

Jakellynne dos Santos Deodato¹

Ariandna Soares de Lima²

Moama Lorena de Lacerda Marques (orientadora)³

RESUMO: Neste trabalho, iremos analisar quatro poemas da poeta, professora e pesquisadora baiana Lívia Natália, a saber: “180”, “Uma – ferida – por todas”, “111 tiros, 111 presos, 111 negros” e “Quadrilha”. Autora das obras *Água negra* (2010), *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015), *Água negra e outras águas* (2016), *Sobejos do mar* (2017) e *dia bonito pra chover* (2017), a sua poética costuma abordar, com frequência, a violência de gênero contra a mulher e a violência de Estado. Em termos de objetivos, investigaremos as estratégias de denúncia e (r)existência a partir da categoria do corpo. Para tanto, observaremos os recursos formais de inscrição dele, por meio, por exemplo, do uso de figuras, como a metonímia, e da ruptura com modelos tradicionais de estrofação, entre outros. Dessa forma, buscamos compreender os modos de reação às políticas de legitimação da violência contra as vidas consideradas matáveis, a partir de uma perspectiva interseccional, que leva em consideração gênero, raça e classe, discutindo o trato, no âmbito do poema, de fatos históricos recentes da História do Brasil. Como fundamentação teórica, utilizaremos os estudos de Achille Mbembe (2016), Heleine Fernandes de Souza (2019), Judith Butler (2019), entre outros e outras. Por meio de uma abordagem qualitativa e bibliográfica, poderemos constatar como os poemas anunciam e denunciam as violências citadas, delineando uma poética que visa à desestabilização de políticas de morte.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Negro-Feminina. Lívia Natália. Corpo. Violência. Resistência.

INTRODUÇÃO

Durante o desenvolvimento deste trabalho, parte de uma pesquisa realizada no âmbito da iniciação científica (PIBIC/UFPB), um elemento que constatamos como recorrente nas leituras que fizemos da poesia de autoria feminina contemporânea foi a inserção do corpo. Por meio deste, mulheres dão voz aos seus medos, as suas lutas e aos seus prazeres. Apesar dessa inserção não ser uma novidade da produção contemporânea, especulamos que ela se radicaliza na poesia da última década, a qual dá ênfase à denúncia das violências impostas às minorias sociais. A poesia, dessa forma, além de ser um objeto admirado em seus aspectos estéticos, ganha maiores contornos de ato de resistência, que instiga o(a) leitor(a) a querer mover as estruturas da sociedade em sua base colonialista.

Com livros como *Água Negra e outras águas* (Caramurê Publicações, 2016), uma poeta que se destaca na produção de uma poesia de autoria feminina com uma voz lírica

¹ Graduanda em Letras - Língua Portuguesa. Universidade Federal da Paraíba. Projeto: O poema como *locus* de (r)existência: estudos sobre a poesia contemporânea brasileira de autoria feminina.

² Graduanda em Letras - Língua Portuguesa. Universidade Federal da Paraíba. Projeto: O poema como *locus* de (r)existência: estudos sobre a poesia contemporânea brasileira de autoria feminina.

³ Professora do Magistério Superior. Universidade Federal da Paraíba. Projeto: O poema como *locus* de (r)existência: estudos sobre a poesia contemporânea brasileira de autoria feminina.

voltado à inscrição de um *corpo político* é a baiana Lívia Natália, de quem selecionamos quatro poemas para serem analisados neste trabalho. Em “111 tiros, 111 presos, 111 negros” e “Quadrilha”, observamos o genocídio de uma população negra que está à margem da sociedade, sendo a violência exercida pelo Estado um dos temas presentes em sua literatura. E em “Uma - ferida - por todas” e “180” (dedicado a Dilma Rousseff), a autora retrata a violência cometida contra a mulher, utilizando seus versos como uma forma de denúncia, mas também de resistência.

1. A poesia de Lívia Natália: breves considerações

Há muito tempo, a poesia feita por mulheres vem sendo considerada instrumento de (r)existência da população afro-brasileira, como cita Santiago (2020):

A literatura dessas autoras tem o intuito, dentre outros, de criar discursos poéticos e narrativos que ficcionalizem as suas histórias e memórias, sonhos e realizações e também, por vezes, os conflitos, sofrimentos e resistências resultantes das experiências por elas imaginadas, vividas ou presenciadas. Elas, inclusive, urdem versos e prosas em que se negociem identidades, valorizam e mobilizam ancestralidades e repertórios culturais afro-brasileiros (SANTIAGO, 2020, p. 81).

Esse uso da experiência como material do poema fica evidente quando Heleine Fernandes de Souza (2019, p. 20) afirma que a língua “é simultaneamente código e corpo vivo, heterogeneidade e dinamismo, reações e transformações. As ideias, vindas da destilação de experiências, são paridas, o que dá notícias do lugar de onde partem e do corpo que as vivencia e sente”. E, no caso, estamos nos referindo aos corpos das mulheres negras, em especial à experiência que vem à tona, na poesia, a partir do poder da ancestralidade, “através de um ‘escurecimento’, e não de um ‘esclarecimento’” (SOUZA, 2019, p. 20-21).

Considerando esse “escurecimento” como um processo elaborado no corpo do poema, destacamos a produção da baiana Lívia Natália, que registra, em sua poesia, aspectos de uma violência policial sofrida pela população negra. Reis (2019) faz uma síntese interessante do que podemos encontrar nos textos da referida poeta quando diz:

A poeta, dessa forma, através de seus versos potentes, demonstra que o corpo singra, navega, compõe a paisagem das comunidades negras em estado de emergência ao mesmo tempo em que sangra através do metal quente da bala. A vida-morte expressa, assim, corpo sitiado, preso à exceção soberana do Estado brasileiro, um corpo corroído constantemente pela injúria premente às instituições de poder, pois é destituído de status político, um corpo localizado onde o estado é sempre de exceção, a periferia. Um corpo que pode ser interditado mesmo antes de nascer. Um corpo cuja bala, um cão com mandíbulas ensanguentadas, fareja todo momento. Um corpo policiado, do extermínio. (REIS, N.D. 2019, p 35).

A poeta em questão se utiliza dos seus versos para fazer uma denúncia contra essas violências, escrevendo textos, muitas vezes, extraídos da realidade direta, de modo que, assim que os lemos, já nos vem à mente uma manchete do jornal. Outra marca é o uso de referências canônicas como uma estratégia, um jogo duplo, para que o(a) leitor se aproxime:

Uma das coisas que sei é que a minha poesia ecoa, justamente, porque estou dentro de uma lógica estética que é branca, e etnocêntrica. Até por conta da minha formação como leitora. E eu não rechaço isso. Li Bandeira, Cecília, Clarice, Pessoa.. Há uma literatura ocidental etnocêntrica que foi a literatura onde fui afetivamente criada. [...] Então, sei que muitas pessoas brancas gostam do meu texto porque sentem um ressoar daquilo que estão acostumados a ler. Não vou dizer que me é desconfortável acionar essas referências de leitura no momento em que escrevo. Ao mesmo tempo, é um jogo duplo para o leitor: enquanto lê dentro de uma estética etnocêntrica, imerge num corpo discursivo extremamente negro. (NATÁLIA, L. apud. FERNANDES, H.S. 2019, p. 77).

Ao fazer esse jogo duplo, Natália convoca, como dito, até mesmo os(as) leitores(as) brancos(as) a refletirem sobre as violências denunciadas a partir de um campo semântico e de um campo discursivo negros.

2. Analisando os poemas

2.1 Poemas sobre a violência de gênero

Escolhemos os poemas “180” e “uma – ferida – por todas” para analisar a fim de mostrar como a violência de gênero atinge as mulheres, inclusive aquelas que ocupam espaços de poder frequentemente interditados a elas. Abaixo, segue, na íntegra, o primeiro poema:

180

Para Dilma Rousseff

Na torre mais alta do mais alto dos castelos
Uma mulher espera, sozinha, espera
Que passem os cento e oitenta dias.

Seu corpo rotundo e firme enfrentará cento e oitenta dilúvios,
Cento e oitenta procelas rúbias,
Cento e oitenta pragas devorarão as cidades,
E o deserto se erguerá sobre nós.
Cento e oitenta vezes o vento lamberá o tempo,
E ele passará, em cento e oitenta dias.

Na manhã alvoroçada de medo,
Ela descera as escadas de sua prisão encantada,
E será doce e firme a cada passada
E, no seu rastro, se escreverá alguma coisa,
A que chamaremos história.

(NATÁLIA, 2016, p.95)

A começar pelo próprio título, “180”, o poema apresenta tanto elementos de violência de gênero quanto elementos de resistência, já que 180 dias foi o período que Dilma, homenageada nos versos, passou afastada da presidência, aguardando o julgamento do *impeachment*, mas também é o número para denunciar a violência contra a mulher. Para a sociedade, até hoje, uma mulher exercer o cargo de maior poder no país é inadmissível, já que, dentro da lógica do patriarcado, ela não poderia ocupar um lugar superior ao dos homens, tendo que se manter submissa.

Na primeira estrofe, quando diz: “Na torre mais alta do mais alto dos castelos/ Uma mulher espera, sozinha, espera/ Que passem os cento e oitenta dias”, há uma desconstrução das narrativas dos contos de fadas, tendo em vista que Dilma é apresentada não como uma princesa frágil, mas como uma mulher forte, que enfrentou as acusações forjadas contra ela de cabeça erguida, mantendo-se imponente, como fica evidente nos seguintes versos: “Ela descerá as escadas de sua prisão encantada,/E será doce e firme a cada passada”.

Na segunda estrofe, são mostradas imagens de um futuro atribulado, fazendo referências bíblicas que remetem a eventos catastróficos. Mas, no caso de Dilma, se forças misóginas similares abalaram o seu governo, ela, firme, sobreviverá aos maiores desastres, ao pior dos destinos: “Cento e oitenta procelas rúbias/ Cento e oitenta pragas devorarão as cidades,/ E o deserto se erguerá sobre nós./ Cento e oitenta vezes o vento lamberá o tempo,/ E ele passará, em cento e oitenta dias.”

A estrofe que encerra o poema retoma a narrativa típica de contos de fadas, mas, desta vez, com a princesa fazendo sua própria história: “Na manhã alvoraçada de medo,/ Ela descerá as escadas de sua prisão encantada,/ E será doce e firme a cada passada/ E, no seu rastro, se escreverá alguma coisa,/ A que chamaremos história.” Esse medo narrado é como se não fosse dela, é como se ela tivesse cumprido seu papel e aquele momento histórico que estava sendo escrito ficaria marcado não só na política, como na vida de cada um(a). Por fim, esse movimento de descida que ela faz podemos ler como um movimento contrário: de ascensão para a História.

Outro elemento importante de se ressaltar é o uso de adjetivos que denotam força, rompendo com a fragilidade recorrentemente associada às mulheres, a exemplo de quando a poeta utiliza a palavra “firme” em dois versos para enfatizar a força da personagem representada em meio a intempéries vividas: “Seu corpo rotundo e firme enfrentará cento e oitenta dilúvios, [..]/ E será doce e firme a cada passada”.

A perspectiva da violência de gênero implícita neste poema é melhor alcançada quando consideramos o componente de misoginia que marcou o processo do *impeachment* de

Dilma. Em texto escrito para o livro *Sempre foi sobre nós: relatos da violência de gênero no Brasil*, organizado por Manuela D’ávila, a ex-presidenta nos diz:

De novo estavam evidentes ali a misoginia, o menosprezo e o machismo de quem entende que uma mulher não pode ter força para enfrentar uma situação tão difícil. E de novo fiz o que a vida me ensinou: desobedecei e encarei meus algozes de frente, porque entendia que estava no lado certo da história e tinha o dever de defender minhas posições e minha narrativa. (ROUSSEFF, 2022, p.67)

Dilma, portanto, além de representar um projeto de poder que contrariava a velha política feita pela grande maioria que integrava a Câmara e o Senado, incomodava porque era uma mulher no comando de um país governado por homens e para homens.

Ainda sobre violência de gênero, em *uma – ferida - por todas*, Livia Natália aborda a violência física sofrida por uma mulher estuprada por trinta e três homens e, mais uma vez, parte de fatos da realidade. Leiamos o poema:

Uma – ferida – por todas

Contra a cultura do estupro no Brasil/2016

{Ontem acordei com um trava língua na alma.
Convencida da gravidade, fui a um médico}

Diga trinta e três.
Três tigres.
Trinta e três tigres.
Três mil e trinta três tigres.
Três mil trezentos e Trinta e três tigres.
Trinta mil e trezentos e Trinta e três tigres.
Diga trinta e três!
- Trinta e três.
Trinta e três tigres.
Trinta e três.
Cruéis, imensos e demasiadamente humanos.
Tigres.
Tristes, triste..
Nunca mais diga: trinta e três.

(NATÁLIA, 2016, p.83)

O poema traz no título, “uma – ferida – por todas”, uma noção de coletividade, sororidade. Traz também uma das máximas do feminismo: “uma por todas”, já que, se retiramos do título a palavra “ferida”, propositadamente separada, é isso que teremos. Ainda sobre a palavra “ferida” é importante observar que, ao separá-la, a poeta também está, de certa forma, destacando-a, o que produz sentidos importantes quando compreendemos que é ela quem liga “uma” e “por todas”, ou seja, uma ferida que une todas as mulheres, que une pela

dor, por meio da sororidade. O poema, assim como o “180”, apresenta referências da realidade, a começar pela epígrafe, que aciona a luta “contra a cultura do estupro no Brasil”, justamente no ano, 2016, no qual uma jovem foi vítima de um estupro coletivo cometido por trinta e três homens.

Escrito em duas estrofes, a primeira, que aparece entre chaves, “{Ontem acordei com um trava língua na alma./ Convencida da gravidade, fui a um médico}”, remete à voz lírica contextualizando o fato de que foi ao médico por causa de um “trava língua”, que podemos compreender como uma espécie de nó na garganta, algo que incomoda e silencia, já que remete a uma dificuldade de fala, de expor o que se sente.

Para elaborar o poema, a poeta parte de outro, canônico, o “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, que trata do diagnóstico fatal de uma doença, para falar, no de sua autoria, de uma sociedade doente que adocece e violenta as suas mulheres. Ao contrário do sujeito lírico de Manuel Bandeira, tomado sem saída pela brevidade da vida, a mulher que sofre neste poema não sofre de causas “naturais”, ela é violentada demasiadamente. O recurso da repetição no poema atesta isso, não deixa esquecer, mas também o da gradação, como se o futuro da violência de gênero, quando não combatida, só se potencializa: começa com três, passa para trinta e três, que viram três mil e assim por diante. A última estrofe, por exemplo, é cheia de repetições do número trinta e três, o número que causa dor, de modo que é impossível tirá-lo da cabeça depois. Trinta e três abusadores. Trinta e três tigres. Os tigres são conhecidos por serem predadores, assim como o homem e, aqui, este é apresentado como um ser cruel: “Cruéis, imensos e demasiadamente humanos.” Neste verso, ela inverte o discurso que insiste na imagem do estuprador como um monstro. O estuprador, ao contrário, não seria um monstro ou um bicho irracional, mas um homem que pratica a crueldade e a violência produto da sociedade machista.

No penúltimo verso, com os adjetivos “Tristes, triste”, ela explica duas situações: Quem são tristes? Os Tigres, ou seja, os homens, e o “triste” no singular remete à situação do estupro. No último verso, “Nunca mais diga: trinta e três”, a poeta desconstrói, como ato de resistência, o imperativo do primeiro verso: “Diga trinta e três”. Assim, ao negá-lo, ela também diz não à cultura do estupro e mostra que nós, mulheres, nos unimos na dor e a dor de uma é a dor de todas.

2.2 Poemas sobre a violência de Estado

Nesta seção, iremos analisar os poemas “111 tiros, 111 negros, 111 presos” e “Quadrilha”, apontando neles a violência de Estado sofrida por pessoas negras. Ao cantar “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, Elza Soares eternizou essa frase, que utilizamos para apresentar o poema abaixo:

111 tiros, 111 presos, 111 negros

“Porque os presos são quase todos pretos.”

Amanhã uma bala perdida atingirá meu peito.
Serei apenas outra negra perdida
Ante a bala encontrada.
Da viatura, gritarão que transportávamos droga,
Que atiramos com armamento pesado,
Que reagimos e tombamos.

Como do dantesco tombadilho,
Sobre nossos corpos, as moscas e os urubus
De casaca e microfone à boca
Enlouquecem dançando em espirais.

(Que mais fazer desse corpo calado?
Que mais fazer desse golpe violento na cara?
Como sanar, na ferida, o sangue?)

Preto é elemento marginal,
Com a face ladrilhada, o menor vira alvo do jornal,
Depois, aluno de cadeira e pistola.
Há como calar com essa bebida amarga
Tragando o paladar?

Reagimos, sim! Desobedecemos:
Uma mulher me confundiu com a empregada
Me apontando o elevador,
Eu a matei.
Meu irmão foi perseguido no mercado pelo segurança,
E suas mãos se demoraram sobre a carne branca,
Até estilhaçar sua humanidade.

Os meninos de rua invadiram as casas e mataram as
sinhazinhas.
Não houve jeito.

Precisamos reagir.
Se a casa grande nos deve até a alma,
Que comecem os jogos, que paguem com o que se
paga:
E ei de escolher minhas peças pelos dentes.

(NATÁLIA, 2016, p. 93-94)

Judith Butler (2018, p. 23), em sua filosofia sobre o luto, faz um questionamento pertinente a respeito das vidas que importam quando pergunta: “A questão que me preocupa, à luz da violência global recente, é: quem conta como humano? Quais vidas contam como

vidas? E, finalmente, o que concede a uma vida ser passível de luto?”. Na distribuição desigual de reconhecimento dessas vidas, pesa, como matriz do sistema neocolonial, o racismo. Em “111 tiros, 111 presos, 111 negros”, mais um poema que tem nos fatos sua matéria, a autora traz duas referências: a primeira é o massacre do Carandiru, que aconteceu em 1992, deixando 111 presos mortos, e a segunda é a chacina no Costa Barros, ocorrida em 18 de novembro de 2015, tendo sido cometida pela polícia. Esta atirou contra cinco jovens negros que estavam saindo para comemorar o primeiro salário de um deles. Foram 111 tiros disparados.

Historicamente falando, procedimentos de execução sempre foram utilizados tendo o racismo como base. Vejamos:

Tomando uma perspectiva histórica, um número de analistas tem argumentado que as premissas materiais do extermínio nazista podem ser encontradas no imperialismo colonial, por um lado, e, por outro, na serialização de mecanismos técnicos para conduzir as pessoas à morte – mecanismos desenvolvidos entre a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial. Segundo Enzo Traverso, as câmaras de gás e os fornos foram o ponto culminante de um longo processo de desumanização e de industrialização da morte, entre cujas características originais estava integrar a racionalidade instrumental com a racionalidade produtiva e administrativa do mundo ocidental moderno (a fábrica, a burocracia, a prisão, o exército). Mecanizada, a execução em série transformou-se em um procedimento puramente técnico, impessoal, silencioso e rápido. Esse processo foi, em parte, facilitado pelos estereótipos racistas e pelo florescimento de um racismo baseado em classe que, ao traduzir os conflitos sociais do mundo industrial em termos raciais, acabou comparando as classes trabalhadoras e os “desamparados pelo Estado” do mundo industrial com os “selvagens” do mundo colonial. (MBEMBE, 2016, p. 129)

Procedimentos similares são usados, hoje, quando a polícia sobe ao morro e sai atirando, em situações de execução que a sociedade racista chama de “faxina”. No poema, o genocídio negro fica evidente quando, na primeira estrofe, a voz lírica diz: “Amanhã uma bala perdida atingirá meu peito./ Serei apenas outra negra perdida/ Ante a bala encontrada./ Da viatura, gritarão que transportávamos droga,/ Que atiramos com armamento pesado,/ Que reagimos e tombamos.” A violência policial retratada expõe a máxima “atire antes, pergunte depois”, adotada pelos homens da lei. Eles são os juízes, o júri e os executores, não dando chance de defesa à população, majoritariamente pobre e preta. Ainda nesta estrofe, a poeta, sua voz lírica, insere o seu corpo, ou seja, o de uma mulher negra, mostrando o quanto ele é alvo.

Na segunda estrofe, Lívia Natália faz uma referência importante ao *Navio Negreiro*, de Castro Alves, mais um exemplo, nesse nosso estudo, de diálogo com o cânone. Espaços que, determinados pela profunda desigualdade social, são ocupados por uma maioria negra e pobre equivaleriam a antigos navios negreiros, marcados pela violência e morte. Vejamos os versos

seguintes, que atualizam imagens construídas no livro citado: “Como do dantesco tombadilho,/ Sobre nossos corpos, as moscas e os urubus/ De casaca e microfone à boca/ Enlouquecem dançando em espirais.”

Depois, a voz lírica começa a realizar indagações no sentido de encontrar saída para a extrema violência sofrida, muitas vezes banalizada pela branquitude: “Que mais fazer desse corpo calado?/ Que mais fazer desse golpe violento na cara?/ Como sanar, na ferida, o sangue?”. Já na estrofe seguinte, a autora expõe a falta de oportunidade do jovem negro, que sempre é visto como um ser à margem da sociedade, não pertencente. E é por não ter oportunidade que ele acaba com a “face ladrilhada”, ou seja, preso em uma cela. Nessa mesma estrofe, já se inicia um processo de resistência, quando é dito: “Há como calar com essa bebida amarga/ Tragando o paladar?”. A resistência, pois, se dá pela desobediência, pela quebra do silenciamento imposto, em uma referência, dessa vez, a uma das músicas mais conhecidas de Chico Buarque: “Cale-se”. Quando, na quinta estrofe, a voz lírica diz: “Reagimos, sim! Desobedecemos:/ Uma mulher me confundiu com a empregada/ Me apontando o elevador,/ Eu a matei.”, esse processo de desobediência/reação começa a se potencializar na ação.

A revolta presente na sexta estrofe, “Meu irmão foi perseguido no mercado pelo segurança,/ E suas mãos se demoraram sobre a carne branca,/ Até estilhaçar sua humanidade”, desemboca numa inversão do que acontece na realidade, porque não é a carne branca que costuma ter sua humanidade estilhaçada, é a negra. Como exemplo disso podemos citar o que aconteceu com João Alberto Silveira, de 40 anos, que foi espancado até a morte por dois homens brancos, incluindo um PM, em uma grande rede de supermercado. Este fato, que foi noticiado, aconteceu anos depois do poema ser escrito, mas não foi um caso isolado, já que todos os dias morrem pessoas negras de forma violenta, embora a mídia não noticie os casos, afinal, para a sociedade, uma vida negra não importa.

Dando continuidade ao processo de inversão comentado, como uma resposta limite à brutalidade sofrida, os meninos negros não são os executados, eles executam: “Os meninos de rua invadiram as casas e mataram as sinhazinhas./ Não houve jeito.” E essa estrofe é seguida por: “Precisamos reagir./ Se a casa grande nos deve até a alma, Que comecem os jogos, que paguem com o que se/ paga:/ E ei de escolher minhas peças pelos dentes.” Nestes versos, encontramos uma referência explícita à dívida dos brancos, por tudo que foi usurpado da população negra, incluindo a sua humanidade, negada por mais de trezentos e cinquenta anos de escravidão; a violência exercida na sustentação do sistema colonial a partir do racismo é tão brutal que seria necessário inverter a lógica escravista desde o princípio: quando os

brancos senhores donos da casa grande escolhiam os “bons escravos” pela qualidade dos dentes. O poema se encerra com o começo da história, com a matriz da violência sendo ceifada na raiz, que seria o sistema moderno colonial. Nele, Livia Natália inverte os fatos, colocando o negro como protagonista das situações, forjadas no limite das violências sofridas, para que o choque da gravidade dos atos seja percebido.

Em “Quadrilha”, último texto a ser analisado, a poeta continua apresentando situações próprias da necropolítica, utilizada para explicar

as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”. (MBEMBE, 2016, p. 146)

A partir dessa noção inicial, partimos para a leitura integral do poema:

Quadrilha

Maria não amava João,
Apenas idolatrava seus pés escuros.
Quando João morreu,
assassinado pela PM,
Maria guardou todos os seus sapatos⁴.

A exemplo dos demais, também neste poema encontramos uma referência canônica: a “Quadrilha”, de Drummond, mas, ao contrário do poeta, que representa uma situação de desencontros amorosos envolvendo diversas pessoas, a quadrilha escrita por Livia Natália, embora evidencie uma conotação de amor entre dois sujeitos, nos leva a conceber seu sentido como uma quadrilha criminosa velada pela roupagem da lei: a PM. Similar à estrutura discursiva dos versos do poeta mineiro, elaborada a partir da negação, quando, no poema aqui analisado, é dito que “Maria não amava João”, podemos entender que isso acontece menos pelo desinteresse amoroso e mais porque à mulher que ama um homem negro, como João, quando menos se espera lhe é roubado o direito a esse amor, já que a vida de João é uma vida que não importa para a sociedade, estando constantemente ameaçada.

Ao afirmar que João foi assassinado pela PM, a voz lírica responsabiliza a polícia pelos crimes cometidos aos Joãos e Marias pretos e pretas, restando destes apenas uma “lembrança”, aqui simbolizada pelos sapatos, que podem ser lidos como a história deixada, as memórias acionadas pelo objeto. Com “Quadrilha”, mais uma vez Livia Natália mostra a

⁴ Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/02/livia-natalia.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.

potencialidade do poema enquanto corpo de denúncia e resistência, a exemplo do que nos propomos a apontar nas nossas análises.

Considerações finais

Neste trabalho, pudemos conhecer um pouco do quanto o corpo dos poemas de Livia Natália costuma ser estruturado a partir de referências sobre as violências de gênero e de Estado, atuando na denúncia dessas violências, a exemplo do poema em homenagem à Dilma Rousseff. Nele, ao mesmo instante em que denuncia o fato de que vivemos em uma sociedade onde, ainda hoje, a ocupação de espaços de poder por parte das mulheres incomoda, destaca a importância da firmeza na luta feminina que desestrutura a misoginia. O mesmo acontece quando parte de um caso real de violência sexual para falar sobre sororidade e importância do combate à cultura do estupro.

Também a partir de casos conhecidos de violência do Estado, a poeta baiana registra o projeto de extermínio da população negra, que tem sua raiz no sistema moderno colonial, mas, mais uma vez, mostra a importância da resistência na desobediência.

Um outro aspecto que apontamos como recorrente é o diálogo com referências canônicas, a exemplo de Drummond, Manuel Bandeira, Castro Alves e Chico Buarque. No entanto, ao invés de repeti-las, Livia Natália as ressignifica, não raro desestabilizando-as, como acontece com os sentidos do número trinta e três usados por Bandeira em “Pneumotórax”.

Referências

BUTTLER, J. Violência, luto, política. In: BAPTISTA, Maria (org.). *Gênero e performance: textos essenciais 1*. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

HOOKS, b. Feminismo: uma política transformacional. In: HOOKS, b. *Gênero e Performance: textos essenciais 1*. Coimbra: Grácio Editor, 2018.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. Arte & Ensaios, n. 32, dez., 2016.

REIS, D. N. *O banzo, o corpo que singra e sangra e o erótico na poesia de Livia Natália*. Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado da Bahia Programa de Pós- Graduação em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia (UNBA). BA. 2019.

ROUSSEFF, D. A misoginia e a manipulação da mídia. In: D'ÁVILA, M (org.). *Sempre foi sobre nós: relatos da violência de gênero política no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2022.

SANTIAGO, A. R. *Insurgências literárias de autoria negro-feminina*. Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, v. 34, jul-dez, p. 13-30, 2020.

SOUZA, H. F. *Poesia afro-feminina e a resistência ao epistemicídio através das poéticas de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento*. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. RJ. 2019.

NATÁLIA, L. *Água Negra e outras águas*. Salvador: Caramurê, 2016.

UMA LEITURA DECOLONIAL DOS POEMAS DE BIANCA RUFINO

Silvanna Kelly Gomes de Oliveira⁵

Deise Luci Silva Cunha⁶

RESUMO: A decolonialidade tem sido um estudo presente nos debates latino-americanos de literatura, promovendo visibilidade a autorias não-canônicas, já que descentraliza a visão branca/europeizada das obras. Dessa forma, nosso trabalho tem como objetivo contemplar uma leitura decolonial acerca da produção poética do livro *Zíngara* (2021), da autora Bianca Rufino, paraibana e indigenista - ela possui a vivência indígena, assim como traz a temática indígena em sua obra, mas não é indígena -, retratando a importância dessa poesia que versa sobre a colonização, sobre suas subjetividades, sobre as experiências de ser mulher em um mundo que não considera as interseccionalidades de gênero, raça e etnia. Para tanto, lançaremos mão de uma análise de cunho estrutural e semântico-interpretativa, a fim de discutir os recursos linguísticos utilizados pela autora para abordar temas sociais, culturais e políticos, bem como as considerações acerca da decolonialidade enquanto chave de leitura e teoria que atravessa a poética das autoras indígenas/indigenistas contemporâneas. Por fim, a partir de dois poemas do livro escolhido, analisaremos as linhas de fuga dessa literatura não-canônica de Bianca Rufino, produzida no Nordeste, como mecanismo de subversão e resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Decolonialidade. Poesia. Bianca Rufino.

INTRODUÇÃO

Os estudos pós-coloniais e decoloniais vêm sendo trazidos nos debates contemporâneos por causa da emergência das literaturas afrodiáspóricas e latino-americanas, sobretudo aquelas produzidas por mulheres. Dessa forma, a leitura que advém de uma perspectiva colonial vem cada vez mais sendo questionada em decorrência da multiplicidade de escritas que são atravessadas pelas questões de gênero, raça, classe social, origem geográfica - tanto das autorias quanto da construção das narrativas/poemas - como uma chave de leitura possível dentro do hibridismo cultural pelo qual o mundo atravessa.

Nesse sentido, a constituição de novas identidades literárias faz-se necessária, tendo em vista a desconstrução dos binarismos e dos essencialismos que mais reforçam a matriz colonial do poder do que a desconstruem, à medida que as configurações de escrita contemporânea nos colocam o problema da criação de novos estatutos de leitura. Assim, a autoria indígena latino-americana surge como um novo estatuto, principalmente a partir dos anos 90, no Brasil, recarregando o fio da história dos povos originários que por muito tempo foi esquecida e trazendo subjetividades de oralidade, resistência, afetos, registros.

Dentro desse âmbito, a escrita indigenista se destaca - aquela que aborda as experiências indígenas, embora não seja de autoria indígena - não pelo viés modernista, cuja ideia era resgatar a figura indígena em um movimento antropofágico, mas como idiosincrasia

⁵ Doutorado. Universidade Estadual da Paraíba. Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade.

⁶ Mestrado. Universidade Estadual da Paraíba. Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade.

do sujeito que experimenta as vivências indígenas de perto. Com isso, Bianca Rufino surge na Paraíba como um mosaico, pois além de ser poeta, é cantora, compositora e performer e traduz as experiências para o campo poético, não apenas escrevendo sobre as questões indígenas, mas também percorrendo temáticas que variam entre corporeidades, vivências, questões de gênero, subjetividades, violências coloniais e denúncias.

Sendo assim, nosso artigo tem como objetivo analisar dois poemas da autora Bianca Rufino, intitulados “in.latin.a” e “Manifesto”, presentes no livro *Zíngara* (2021). Nesse viés, intentamos analisá-los sob a perspectiva crítico-interpretativa e estrutural, à luz das armadilhas da colonialidade, buscando o seu sentido decolonial, a partir de teóricos como Lugones (2014), Mignolo (2017), Quijano (2005). Ademais, nos pautamos em Bonnici (1998) e Hall (2013), a fim de lançar a discussão sobre o pós-colonialismo; bem como em Franca e Silveira (2014) e Kauss (2009), com o intuito de definir literatura indigenista; entre outros.

Perspectivas contemporâneas: pós-colonialismo e decolonialidade

Segundo Aimé Césaire (1978), dois significativos problemas que a Europa gerou foram o proletariado e o problema colonial, refugiando-se numa hipocrisia. Logo, para ele, a Europa é indefensável, pois faz com que o colonizado se torne subalterno, destituindo-o de suas origens pré-capitalistas e anticapitalistas destruídas pelo imperialismo. Nesse sentido, o autor ainda reforça que o colonizador, por sua vez, é aquele que deve ser considerado “bárbaro”, por ter causado tamanhos desastres para a humanidade, em nome do progresso, trazendo esvaziamento das sociedades, com instituições minadas, com possibilidades suprimidas.

Com esse pressuposto, sabe-se que o colonialismo gera uma visão de mundo eurocêntrica, em que há hierarquias violentas para os povos subalternizados. Essa visão pressupõe o lugar da diferença, dos binarismos pautados em alto/baixo, pobre/rico, preto/branco, homem/mulher, indígena/não-indígena, cujas definições reforçam o poder colonialista sobre o mundo, haja vista que existe uma distância entre os polos. Sendo assim, a crítica pós-colonial surge, por outra perspectiva, para questionar essa lógica colonial que domina as experiências subjetivas dos sujeitos.

Todavia, Homi Bhabha afirma que “A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas” (1998, p. 241-242). Essa questão do “forçar” um reconhecimento se pauta na ideia de que o lugar desse Outro pode ratificar uma hierarquia e um binarismo que talvez não sejam

interessantes para pensar a lógica produtiva das culturas não europeias, que não se reconhecem dentro da lógica colonial.

Para ele, é preciso confundir a continuidade das temporalidades históricas, perturbar a ordem dos símbolos culturais, traumatizar a tradição (BHABHA, 1998), para construir um pensamento mais “selvagem” para o tema da diferença cultural. Já Bonnici (2009) coloca a relevância dos estudos pós-coloniais como literatura e como crítica. Ele demonstra que a literatura pós-colonial é toda literatura afetada pelo processo imperial, desde o primeiro momento da colonização europeia até hoje. Por sua vez, a crítica pós-colonial abrange a cultura e a literatura, “ocupando-se de perscutá-las durante e após a dominação imperial europeia, de modo a desnudar seus efeitos sobre as literaturas contemporâneas” (BONNICI, 2009, p. 267).

Essas diferenças põem em xeque que a mera existência dessa literatura não é suficiente, e sim a sua abordagem pós-colonial, ao lançar estratégias para analisar uma obra do ponto de vista pós-colonial:

1. Passar de uma atitude que define a literatura como enaltecida e transcendente para uma visão de literatura inserida no contexto histórico e no espaço geopolítico;
2. Perceber como as obras de certos autores aprofundaram o imperialismo, o colonialismo e o patriarcado, especialmente quando supõem que os leitores sejam do sexo masculino e branco;
3. Classificar o autor segundo o esquema representando os três momentos da literatura pós-colonial;
4. Detectar na ficção a ambiguidade ameaçadora do nativo e da mulher diante da ideologia dominante da conquista;
5. Descobrir o silêncio absoluto, escondendo o sistema escravagista, a objetificação da mulher e o aviltamento de nativos, embora mascarados atrás de manifestações de riquezas e patriarcalismo;
6. Investigar o aprisionamento do espaço colonial e pós-colonial pelo texto europeu ou pela teoria literária oriundas das metrópoles renascentistas ou modernas (BONNICI, 2009, p. 271).

Isto é, essa literatura rasura o colonialismo, pois o questiona em seus silêncios - tanto da crítica quanto dos leitores - e abre o leque das possibilidades de leitura dos leitores brancos e homens em relação que muitas vezes não enxergam o sistema de opressões pelo qual os nativos e as mulheres são escritos. Esses sujeitos, logo, acabam sendo ameaças constantes, mesmo que estejam inseridos em uma pós-modernidade repleta de ideologias progressistas. Com isso, vê-se que as relações presentes na literatura contemporâneas são complexas e transversais, sendo constituídas por ambiguidades coloniais/decoloniais em suas abordagens crítico-literárias.

Sobre isso, de acordo com Hall (2013), o termo pós-colonial produz uma reescrita descentrada, diaspórica, ou global das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação; são relações transversais e laterais, diaspóricas, “que complementam e ao mesmo tempo deslocam as noções de centro e periferia, e de como o local e o global reorganizam e moldam um ao outro” (2013, p. 109); são formas de dependência neocolonial com o mundo capitalista, o que reforça a ideia abordada por Bonnici (2009), ou seja, a ideia de que há contradições e transversalidade quando se trata do âmbito literário dentro do prisma pós-colonial.

Ainda na perspectiva desse último autor, o deslocamento da literatura canônica faz parte do projeto descolonizador, uma vez que a literatura descolonizada passa a ser polifônica em lugar de monocêntrica, híbrida no lugar de pura, carnavalesca em lugar de persuasiva, caracterizando-se pela narrativa fragmentária, pelos comentários metaficcionais, pelos gêneros mistos (BONNICI, 2009). Mas, para ele, descolonizar não é simplesmente livrar-se das amarras do poder imperial, mas procurar também saídas não repressivas ao discurso imperialista, haja vista que a descolonização da literatura e da crítica literária darão uma nova e mais aprofundada compreensão ao fazer acadêmico.

Tais saídas encontram terreno amplo na teoria da descolonização, em que Quijano (2005, p. 138-139) afirma que:

O que pudemos avançar e conquistar em termos de direitos políticos e civis, numa necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida, está agora sendo arrasado no processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder. Consequentemente, é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos.

Ou seja, esse desprendimento é uma necessidade do contemporâneo, no que diz respeito ao âmbito político e também literário, pois o espelho eurocêntrico limita o campo de produção de subjetividades de origem latino-americana, como é o caso da autora estudada neste artigo. É preciso que olhemos essa literatura sob a perspectiva não hierárquica, não linear, cuja separação entre colonizador e colonizado seja desconfigurada para dar lugar a novos temas. Nesse sentido, percebe-se que as temporalidades também são complexas, no momento em que a lógica colonial se adentra no hoje, fazendo com que haja armadilhas na concepção de “progressão” histórica, já que temos um debate vivo sobre a subalternidade como foco de análise.

É assim que Mignolo (2017) se debruça sobre a matriz colonial do poder na modernidade, colocando a decolonialidade como alternativa para os “furos” encontrados na sociedade contemporânea. Para tanto, ele diz que “O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade [...]” (2017, p. 6), enxergando os modos de pensamento que reproduzem a matriz colonial.

Trazendo tal provocação para a literatura contemporânea, podemos revisitar chaves de leitura importantes para a crítica literária recente, questionando olhares eurocêntricos e fazendo nascer vieses mais amplos. É desse modo que a literatura indígena/indigenista passa a ser analisada, não somente pela cosmovisão que é apresentada, mas também pelas denúncias da colonização e temáticas que atravessam corpos de mulheres que foram submetidas a um silenciamento forçado. Esse esforço nada mais é que uma tentativa de descolonizar o literário.

PRODUÇÃO LITERÁRIA INDIGENISTA NA CONTEMPORANEIDADE

A literatura indígena contemporânea visibiliza as vivências, culturas, religião, costumes e ancestralidade dos povos originários. A retomada do lugar de fala encontra nesse contexto literário espaço para que os indígenas narrem suas histórias, suas dores e sua arte. Dessa forma, as narrativas que durante muito tempo foram apresentadas através de uma visão eurocêntrica, após uma longa e densa resistência, passaram a ser questionadas, problematizadas e desconstruídas no contexto histórico, social, cultural e literário. Esse fazer literário dialoga com os estudos pós-coloniais e decoloniais por lançar luz à vivência de povos colonizados que foram colocados em situações de subalternidade e de dominação.

Ainda há muito o que se dizer, registrar, relatar e narrar, pois os resquícios do processo de colonização europeia são uma realidade na contemporaneidade e apresentam um histórico de relatos informativos e fictícios que apresentam os indígenas de maneira estereotipada e romantizada.

No período da Conquista e da Colonização, às vezes, ele é retratado como um ser dócil, bondoso e ingênuo, outras vezes como preguiçoso, perverso e antropófago. No Romantismo, aparece idealizado dentro do movimento literário chamado de Indianismo [...]. Eles falam da cultura dos povos autóctones com uma “visão de fora” [...] Na realidade, muitos escritores românticos os consideravam como símbolo de resistência dos valores autóctones frente à influência estrangeira. Mesmo representando o indígena idealizado, como elemento decorativo e exótico, este foi um primeiro passo para a configuração de um perfil mais preciso dele, que se

formará dentro de uma visão problematizada e não idealizada (KAUSS, 2009, p. 61-62).

A busca da literatura indianista, pós-independência, em idealizar um “herói nacional” deixou inúmeras lacunas na representação da cultura indígena. Apesar dos grupos nativos serem temáticas de diversas obras literárias da época, meados do século XX, o fato de serem representados por um olhar “estrangeiro” e uma “visão de fora” fomentou a lacuna na representação.

A literatura indígena desempenha um papel fundamental na resistência e resiliência dos povos indígenas, ajudando a combater estereótipos e preconceitos, além de promover a valorização e o respeito pela diversidade cultural. Ela também estimula o diálogo intercultural e o reconhecimento dos povos indígenas como sujeitos de direitos. Em consonância com essa manifestação literária está a literatura indigenista na contemporaneidade. Segundo Franca e Silveira (2014, p. 70), nesse tipo de produção, “Os autores buscam compreender a cultura indígena por meio de suas próprias perspectivas”, o que implica numa possibilidade decolonial.

Nessa produção há uma “literatura de protesto” que se coloca contra a situação de desigualdade social na qual os povos indígenas permaneciam/permanecem, além de reafirmar o propósito de estabelecer mudanças e melhorias sobre o legado de destruição e morte causado pelo genocídio da colonização. Segundo Kauss (2009),

A literatura indigenista vai defender o índio e usá-lo como veículo de expressão dentro de uma escrita altamente comprometida [...] normalmente aquele escritor que descende, convive ou sente-se atraído por essas culturas tão próximas e tão desconhecidas pela maioria das sociedades latino-americanas. Nesse período, os povos autóctones continuaram formando uma multidão que carecia de voz para fazer suas próprias reivindicações. Mesmo que não tenha conseguido atingir totalmente seus objetivos, o Indigenismo marcou uma época de tomada de consciência com relação à necessidade de se dispensar aos descendentes dos povos indígenas latino-americanos um tratamento mais justo, resgatá-los da marginalização a que foram relegados e se recuperar o passado riquíssimo de que estas populações são depositárias (KAUSS, 2009, p. 63).

Nessas reflexões, Kauss (2009) expõe a relevância que o indigenismo apresenta com relação à visibilidade das temáticas que dizem respeito aos povos originários. Diante da relevância do fortalecimento e da propagação da literatura indígena contemporânea, pontua-se que o fazer literário de escritores indigenistas reforça o valor cultural, a ancestralidade e a sabedoria de um povo que foi massacrado pela supremacia da colonização europeia.

Destacamos esse olhar indigenista na obra *Zíngara* (2021), da escritora paraibana Bianca Rufino. Através de uma perspectiva contemporânea e decolonial, a autora revela, em

muitos dos seus poemas, críticas sobre o genocídio colonial e as mazelas presentes no contexto indígena, mesmo em tempos de pós-independência. Em sua obra, encontramos um espaço significativo, no campo literário, para que o indígena seja visibilizado e as práticas que os oprimiram/oprimem sejam expostas à sociedade. Como resultado, ela faz com que todos, independentemente, do gênero, da classe ou da cor, reflitam sobre o obscurecimento da cultura indígena.

UMA LEITURA DOS POEMAS DE BIANÇA RUFINO

Bianca Rufino ou Bia Sabiá, nasceu em 7 de outubro de 1992, em Campina Grande, mas se mudou para João Pessoa, Paraíba. Começou a caminhar pelo universo da arte ainda criança, escrevendo seus primeiros poemas na sua infância, aos 9 anos de idade, o que a levou para concursos literários na escola. Em meados do ano de 2008, começou a escrever em blogs, e em 2010, participou da sua primeira Antologia Poética, através do Prêmio Augusto dos Anjos.

Atualmente, desenvolve seu primeiro espetáculo “Voltando para casa”, que apresenta uma performance transitória, entre música e poesia autoral, uma vez que Bia Sabiá se apresenta de maneira única em cada lugar que exhibe o espetáculo. Movida pelo trânsito, pelo “vir a ser”, a escritora compreende sua trajetória artística como um fluir de vozes: ora escreve, ora declama. Quando escreve se denomina Bianca Rufino, quando declama, Bia Sabiá.⁷

No livro *Zíngara* (2021), Bianca Rufino também apresenta um fluir de vozes, pois a obra é composta por linhas de fuga de “cigania” e a poesia se “espalha como raízes andarilhas”⁸. O que compõe essa obra são experiências de viagens, de vida e vivências em comunidades indígenas, principalmente em Baía da Traição, Paraíba. *Zíngara* “traz” para a ficção um mosaico cultural, político, social, ancestral e existencial. Em diversos poemas dessa coletânea, encontramos como temática abordada a questão do indígena latino-americano, baseada em uma perspectiva pós-colonial e decolonial. A inferiorização, a subjugação, as explorações do corpo indígena, a devastação da colonização europeia estão presentes nos poemas aqui analisados, sob uma perspectiva de resistência, de crítica e de denúncia.

No poema “in.latin.a”, a semiótica do título elucida a tensão entre a língua do colonizador e a língua do colonizado. Considerando que a Língua Portuguesa provém do

⁷ Algumas informações biográficas de Bianca Rufino foram retiradas do site *Paraíba Criativa*. Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/bianca-rufino-ou-sabia/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

⁸ Referência ao comentário feito por Taíza Nunes (Tai Tuwixawa) no livro *Zíngara* (2021).

Latim, o prefixo “in” no título do poema sinaliza a negação da língua do colonizador/opressor que tanto silenciou, oprimiu os povos originários e desconsiderou a língua-mãe, impondo o idioma europeu aos povos dominados. Contudo, não podemos desconsiderar que no plano linguístico, apesar do sistema de opressão, o colonizado utiliza-se da língua do colonizador para relatar e propagar suas vivências. A língua do colonizador é utilizada como instrumento de denúncia e de autoafirmação. É o que observamos nos primeiros versos do poema:

colonização é
palavra escravidão,
seguida de genocídio e latrocínio
coberta de colônia (RUFINO, 2021, p.73).

No fragmento citado, o eu-lírico relaciona a palavra colonização à escravidão, sem deixar margem ao discurso hipócrita de que o processo de colonização europeia trouxe para os povos primitivos a civilização, retirando-os de um contexto de barbárie. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, há a denúncia dos crimes: genocídio e latrocínio. O primeiro apresenta como intenção a destruição, total ou parcial, de um grupo étnico; o segundo, configura assalto à mão armada, muitas vezes seguidos de morte. Todos esses crimes, durante muito tempo, foram encobertos pelos discursos e relatos europeus.

A ambiguidade do verso “coberta de colônia” critica e ironiza as atrocidades do período colonial que organizou as terras invadidas em Colônias, e, também simboliza que o movimento de esconder os crimes coloniais foram encobertos pelo aroma da planta colônia (*Alpinia zerumbet*). A água aromática dessa planta é utilizada no processo de produção de alguns perfumes. A simbologia do perfume é citada na última estrofe do poema. Vejamos o fragmento a seguir:

é tampar o cheiro do esgoto
com perfume francês,
holandês,
português (RUFINO, 2021, p. 73).

Com o exposto, percebemos a arrogância eurocêntrica de “tampar” o que era considerado bárbaro e primitivo com o cheiro da civilização, catequização, doutrinação através do “perfume francês, holandês, português” (RUFINO, 2021, p. 73), povos colonizadores. Dessa forma, a autora adota uma visão decolonial para a produção poética, haja vista que denuncia o genocídio comparado ao “esgoto”.

Em relação ao poema “manifesto”, ela aborda a invasão territorial realizada através da violência, da posse e do domínio das terras, pois os corpos das mulheres nativas também foram dominados com violência física e sexual. A literatura indigenista contemporânea ao retratar essa realidade desconstrói a ingênua compreensão de que a independência do país trouxe aos nativos tempos de conquista e de paz, e que a invasão e a exploração de território se limitaram à terra. Na realidade, esse domínio estende-se até os dias atuais ao corpo das mulheres indígenas, configurado em um território invadido e explorado, ainda colonizado.

[..] Aqui tem cor
suor
e a quentura
do meu corpo
não é pra aquecer
a frieza do teu sangue
aqui tem cor
mistura de brasis
mas
isso
não é
chave ou sentença
pras
tuas
violações,
macho!

aqui é território
peça licença ao entrar
e se eu não quiser abrir a porta,
arrede o pé daqui! (RUFINO, 2021, p. 58-59)

Ao longo da história da colonização e do patriarcalismo, muitas vezes, o apossar-se das terras esteve atrelado ao apossar-se do corpo das mulheres, “Uma mulher da colônia é uma metáfora da mulher como colônia” (DU PLESSIS, 1985 *apud* BONNICI, 1998, p. 13). Ao associarmos essa citação ao poema “manifesto”, percebemos o corpo feminino como extensão de um território, objeto de desejo e de exploração. Nos versos “aqui tem cor/mistura de brasis/mas/isso/não é,/chave ou sentença/pras/tuas/violações,/macho!” (RUFINO, 2021, p. 58-59), o eu-lírico denuncia as práticas de estupro, de opressão e de subalternização presentes na vida de mulheres indígenas.

Essas mulheres, sob a ótica do colonizador eurocêntrico, ocuparam o lugar do não humano e, conseqüentemente, ficaram a serviço do homem ocidental e burguês. Classificadas como animais e selvagens, cabia ao europeu moderno impor a civilização em detrimento do que eles julgavam selvagem e não humano. Segundo Lugones (2014),

A “missão civilizatória” colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas (LUGONES, 2014, p. 938).

Com o exposto, percebemos a relevância do pensamento de Lugones (2014) para teorizar e problematizar questões de raça, classe, sexualidade e gênero. A teórica compreende que a “dicotomia central da modernidade colonial” está pautada na hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano. Ela ainda acrescenta que o discurso da “lógica colonial” em civilizar os povos originários categorizou homens e mulheres indígenas em não humanos. Esse discurso, durante séculos, autorizou o cenário desumano ao qual as mulheres indígenas eram submetidas. Porém, a partir da análise da teoria decolonial e do poema “manifesto”, percebemos uma oposição à “lógica dicotômica, hierárquica, ‘categorial’” (LUGONES, 2014, p. 936). Nos versos “aqui é território/peça licença ao entrar/e se eu não quiser abrir a porta,/arrede o pé daqui” (RUFINO, 2021, p. 58-59), há um discurso de resistência indígena. Os povos originários estão em retomada de seus lugares de fala e da posse de seus territórios e de seus corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, é possível afirmar que múltiplas violências - físicas, simbólicas - remetem à história da Europa colonizadora, a qual se contradiz pela própria concepção de “bárbaros”, termo que foi atribuído aos indígenas. Na verdade, essa expressão, como afirma Aimé Césaire (1978), pode facilmente ser lida sob as lentes dos próprios europeus, que dizimaram corpos inocentes e possuem uma dívida histórica, sendo, portanto, eles os “selvagens”. A dívida, assim, pode ser minimamente reparada pelo âmbito literário, já que a linguagem é um campo de possibilidades decoloniais.

Com isso, a partir das considerações supramencionadas, percebemos que os discursos pós-coloniais e decoloniais se relacionam diretamente com a produção de Bianca Rufino, uma vez que ela relata as experiências dos corpos indígenas massacrados pelo colonialismo. Um corpo-mulher, um corpo-Brasil, que é atravessado pelo individual e pelo coletivo, onde as vivências são registradas pela visão política, pois questionam o lugar do outro e o seu próprio lugar, a partir de um eu-lírico denunciador.

As manifestações poéticas escolhidas para este artigo revelam a perspectiva linguística, em que a escolha dos títulos, do campo lexical, do formato dos textos, influencia

diretamente o sentido contestatório que a autora imprime aos temas do patriarcado, da noção de brasilidade, da corporeidade, das violências cometidas, do grito “ensurdecidor” dos povos originários. Isto é, por meio do “eu”, ela reitera o coletivo, de modo a reunir em seus dois poemas as relações coloniais problemáticas que sobrevivem na contemporaneidade.

Por fim, embora muitos queiram afirmar um falso “avanço histórico” no período pós-independência, Bianca Rufino propõe uma contramão da matriz colonial do poder que se perpetua ao longo do tempo, utilizando-se da língua do colonizador e da denúncia social como mecanismos de sobrevivência. Com isso, ela demonstra que o silenciamento implode na própria linguagem poética e que a violação não se repetirá sem que os povos subalternizados reajam. A literatura dentro de uma perspectiva decolonial é uma chave de leitura que força os modos canônicos de ler a se refazerem.

REFERÊNCIAS

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: *In: BONNICI, T ; ZOLIN, L. O (org.). Teoria Literária: aboragens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DU PLESSIS, R. B. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of 20th Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

FRANCA, A.; SILVEIRA, N. C. A representação descritiva e a produção literária indígena brasileira. *TransInformação*, Campinas, jan/abr, 2014. p. 67-76.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaide La Guardia Resende. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KAUSS, V.L.T. Literatura indígena: o resgate da oralidade ancestral na escrita polifônica do presente. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 8, n. 29, p. 59-83, 2009. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/521/513>. Acesso em: 14 jul. 2023.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, SC, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez., 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 01 abr. 2023.

MIGNOLO, W. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 32. n. 94, p. 01-17, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. LANDER, E. (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. In: CLASCO – Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Argentina. 2005.

RUFINO, Bianca. *Zíngara*. Trulina: João Pessoa, 2021.

ANEXOS

in.latin.a

colonização é
palavra escravidão,
seguida de genocídio e latrocínio
coberta de colônia.

é tampar o cheiro do esgoto
com perfume francês,
holandês,
português.

Manifesto

Aqui tem cor
e carrego
o pandeiro
no peito
e patuá
no corpo.
Aqui tem cor
e se danço e mexo
as cadeiras
é pra sentar
quem eu convido.
Aqui tem cor
De brinco cintilante
De brincante
E meu riso frouxo
é pelo meu jardim
amanhecer de sol
e por ter a chave bem guardada da minha casa.
Aqui tem cor
suor
e a quentura
do meu corpo
não é p aquecer

a frieza do teu sangue
aqui tem cor
mistura de brasis
mas
isso
não é
chave ou sentença
pras
tuas
violações,
macho!

aqui é território
peça licença ao entrar
e se eu não quiser abrir a porta,
arrede o pé daqui!

UMA VEREDA DE LEITURAS EM AMNERES: A INTERTEXTUALIDADE NOS POEMAS “NA RODOVIÁRIA COM AUGUSTO” E “ENSAIO POÉTICO SOBRE AS UNHAS DE NICOLAS BEHR”

Olavo Barreto de Souza⁹

RESUMO: A fim de desdobrar a pesquisa que viemos desenvolvendo sobre a produção da poeta paraibana Amneres (Souza, 2022; Souza, 2018), o presente trabalho tem por objetivo analisar as relações intertextuais localizadas em algumas de suas obras. Diante disso, compreendemos como a escrita da autora investigada relaciona o seu dizer poético com citações diretas – e integrais – de textos de poetas brasileiros aproveitados na sua criação literária. Dada a extensão do assunto, focalizaremos na nossa leitura interpretativa, apenas, os poemas “Na rodoviária com Augusto” (Amneres, 2010) e “Ensaio poético sobre as unhas de Nicolas Behr” (Amneres, 2022). Do ponto de vista metodológico, esta é uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico que utiliza como base teórica os estudos de Genette (2010), Koche, Bentes e Cavalcante (2008) e Sant’Anna (1991) sobre as relações intertextuais presentes na literatura e nas ações de linguagem. Como resultados, verificamos que os poemas selecionados fazem uma escrita-comentário dos textos aos quais se reportam, de forma a desenvolverem como matéria lírica a experiência da leitura numa encruzilhada de textos.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia e intertextualidade. Autorias femininas não-canônicas do Nordeste. Amneres.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A poesia de Amneres possui encaminhamentos estéticos aos quais, alguns deles, foram apontados em Souza (2018), no qual apresentamos um percurso panorâmico sobre a sua obra de 1980 até 2011; bem como em Souza (2022), cujo centro de investigação tratou dos processos de reconfiguração da textualidade poética no trânsito entre os poemas publicados em ambiente digital para depois figurarem em mídia impressa. Dada essa incursão de trabalho, no presente texto, desenvolvemos uma leitura crítica sobre os aspectos da intertextualidade de citação direta, recurso presente nalguns de seus textos. Para tanto, nos portaremos de dois poemas que traduzem esse fenômeno. O primeiro, aqui destacado, é “Na rodoviária com Augusto”, publicado em 2010, na antologia *Diário da poesia em combustão*. Nele, a escritora tece diálogo direto com o poema “Versos Íntimos”, do poeta paraibano Augusto dos Anjos, publicado na obra *Eu e Outros poemas*, cuja primeira publicação foi em 1912. O segundo poema aqui abordado é “Ensaio poético sobre as unhas de Nicolas Behr”, localizado no livro *Mari(n)timo*, de 2022. Nesse texto há menção ao poema contido na antologia *Eu tenho unhas*, publicado em 2015, pelo poeta brasileiro Nicolas Behr.

Assim como a indicação regional que traduz o pertencimento desses autores, também é, Amneres, uma paraibana-brasiliense, temática que está implicada em alguns de seus poemas, como foi demonstrado em Souza (2022). Esse dado é significativo, pois, representa uma aproximação na escolha dos poetas com os quais transitam sua memória criativa. A

⁹ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: prof.olavobsouza@gmail.com.

representação de uma poética paraibana, de nascimento; e uma poética brasiliense, de acolhimento. Assim, Augusto dos Anjos e Nicolas Behr transitam entre as linhas do poema de Amneres num conúbio de corpos escritos.

A realidade da presença desses poemas nos leva à seguinte questão: qual é o significado para o entendimento dos traços poéticos – nas características composicionais da autora em estudo, sobre as práticas de sua escrita – nos quais a citação direta de autoria alheia é elemento centralizador nos poemas onde isso ocorre? A nossa hipótese de leitura, diante dessa pergunta, reside no entendimento de que os textos poéticos de Amneres desenvolvem uma espécie de escrita-comentário, fruto das leituras de autores que iluminam sua poética. Existe uma intencionalidade marcante da presença do texto alheio como recurso estético, dando forma a uma criação que toma o teor literário desses poemas como elemento de engenho criativo.

Nas seções que seguem, primeiramente, apresentamos alguns aspectos sobre a noção teórica de intertextualidade. Para tanto, nos portamos dos postulados de Genette (2010), Koch, Bentes e Cavalcanti (2007) e Sant’Anna (1991), dentre outras autorias. Depois, expomos os poemas aludidos e tecemos nossos comentários críticos considerando suas relações intertextuais. Por fim, nas considerações finais, sintetizamos nossas ponderações de leitura para evidenciar o significado da relação estabelecida entre esses textos.

ENTRE POEMAS QUE SE CRUZAM: ASPECTOS DA INTERTEXTUALIDADE

O fenômeno do diálogo entre textos é uma das constantes na literatura contemporânea. Como aponta Brito (2000), desenvolve-se, atualmente, uma práxis pós-lírica, na qual importa para o desenvolvimento criativo, uma espécie de memória do lido em posição antitética à memória do vivido. Ou seja, a matéria da poesia é a experiência do leitor com os textos poéticos que orientam suas proposições. Se por um lado, temos ainda uma espécie de conteúdo vivido, porque o que se realiza no tempo e no espaço destinado à leitura faz parte da vivência do sujeito, por outro lado, isso não se diferencia do que pode realizar-se em outras atividades. A escrita da leitura, assim, figura, também uma ação criativa que tem no texto literário – ou na autoria que dele emula – o ponto convergente de cosmovisões, de escolhas, de crenças que traduzem a praxiologia poética de quem se propõe pôr em marcha a intertextualidade como recurso estético. Também, esse ideário criativo-poético, se vincula ao que Perloff (2013, p. 41) indica como uma poética citacional, havendo um “[..] diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que

permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público.”. Essa seria, na poesia de Amneres, um modo próprio de registrar sua leitura interpretativa, do texto alheio, como elemento constitutivo do seu engenho poético. Posicionar-se “através”, na escrita-leitura do poema, permite não configurar uma localização fixa, mas demonstrar o curso da experimentação do texto do outro. Ainda, Perloff, na mesma página, continua: “A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora, e a dependência da intertextualidade.” (grifos da autora). Na nossa interpretação, essa dependência é o fator primordial para existirem as redes de diálogo evidenciadas na prática criativa de Amneres, nos textos selecionados. Na medida em que foram compostos, a exclusão da citação é uma matéria que condiciona uma certa incoerência. Portanto, a fundação criativa dos poemas reside no diálogo aos quais eles se propõem, com os quais, havendo sua ausência, são eles desconfigurados da aproximação entre discursos poéticos.

Antes de adentrarmos com mais afinco nessas considerações, precisamos delinear de que ponto de vista estamos tratando do diálogo intertextual. Sendo ele diverso, muitas das fontes teóricas ilustram sua explicação e demonstração. Primeiramente, diante disso, é importante frisar que nossa leitura tem por direção entender como esse processo é aproveitado literariamente. Assim, estamos interessados nos estratos textuais que podem ser rastreados fornecendo pistas do poema sobre as fontes da formação do mosaico de citações contidas no texto – que no fenômeno aqui lido criticamente subsiste na citação direta.

Primeiramente, partimos de Genette (2010) para o qual a intertextualidade representa “uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, [...] como presença efetiva de um texto em outro” (Genette, 2010, p. 12). Essa co-presença, na prática poética aqui investigada, incide na citação direta, no corpo do poema de Amneres, dos poemas de Augusto dos Anjos e Nicolas Behr. Diante disso, conforme indicam Koch e Elias (2008), “a intertextualidade explícita ocorre quando há citação da fonte do intertexto” (Koch; Elias, 2008, p. 87). A presença, assim, é marcada, referida desde o título dos textos. Nessa ótica, os poemas expressam a inserção de “[...] outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores.” (Koch; Bentes; Cavalcanti, 2008, p. 17). No caso, os poemas citados tanto fazem parte da memória social, pois se incluem no campo da literatura brasileira, bem como da memória discursiva, aquela plasmada pela própria exposição realizada pelo eu lírico, quando cita os poemas de autoria diversa.

Partindo, agora, das ponderações de Sant’Anna (1991), para o qual a intertextualidade pode se manifestar como das semelhanças e das diferenças, podemos dizer, também, que existe a expressão poética de uma recriação desses textos que não estão apresentados de modo integral, conforme aparecem nas suas antologias originais, para repassar para o texto de Amneres o seu teor e, ao mesmo tempo, tomar novo significado. Nas palavras do crítico: “Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças.” (Sant’Anna, 1991, p. 28). Ou seja, existe uma espécie de recriação, mas, ao mesmo tempo, de permanência. Não queremos enquadrar, estritamente, conforme o autor pondera, para uma distinção entre paródia e paráfrase, mas, queremos a partir do sentido da diferença e da semelhança pensar o diálogo intertextual praticado por Amneres, nos textos selecionados. Semelhança que reside no teor dos textos transmitidos ao eu lírico do poema objeto (em contraponto ao poema fonte, aquele no qual existe a publicação primeira, do qual emula o texto de Amneres); e a diferença que distancia, no sistema recepcional, as autorias.

Por fim, nos valemos de Barthes (1987), ao indicar que o texto opera uma espécie de redistribuição da língua. Dentre um dos modos dessa redistribuição, sinônimo para uma recriação ou reconfiguração, na ótica do autor, com teor desconstrutivo, é a permuta de textos, “[...] farrapos [...] que existiram ou existem em volta do texto considerado e finalmente dentro dele; todo o texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em diversos níveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.” (Barthes, 1974, n.p.)¹⁰. A permuta aqui lida, na operação praticada por Amneres é perceptível e intenta reconfigurar o texto alheio sem descaracterizá-lo. A análise do perfil da autoria diversa é mantida e isso intenta dirigir ao leitor o grau de significado que a poética do outro implica na poética da voz lírica da autora em estudo. Quanto aos níveis, quero pensar numa espécie de tom diverso acerca dos textos. Em ambos, existe uma condição de contato próximo, porém, verificamos atribuição de canonicidade ao poema de Augusto dos Anjos, saldo perceptível quando no texto de Amneres encontramos adjetivações que incidem nessa proposta. O mesmo elemento não é lido no poema que faz referência a Nicolas Behr, seu contemporâneo. Vejamos mais detidamente os poemas, para voltarmos, após eles, com nossa leitura crítica.

O CAMINHO DA INTERTEXTUALIDADE EM AMNERES

¹⁰ Tradução nossa. No original: “[...] des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables”. (BARTHES, 1974, n.p.).

Iniciamos com a leitura de “Na Rodoviária com Augusto”, da obra *Diário da poesia em combustão*. Informamos que foi mantida toda estruturação editorial, conforme é apresentada na antologia, porque, como dissemos em Souza (2022), todo recurso da materialidade do texto é importante na obra citada, inclusive os elementos paratextuais, pois eles comportam, com o poema, uma rede de significados singular. Havendo sua ausência, existe descaracterização do processo poético.

XVIII

Na Rodoviária com Augusto

Céu azul. Plataforma rodoviária. O homem pedia esmolas, agora vende balas. Adaptou a bandeja à cadeira de rodas. Suas pernas, seu abrigo, seu rosto antigo em minha memória.

Do outro lado, um bando de mendigos - quase gente, quase bicho. Aconchegam-se, em farrapos. A fome de pés descalços. Destino embrulhado em trapos.

No lixo, homens e pombos executam seu ofício. Limpar o lixo, catar o lixo, comer o lixo. Depois, cuspi-lo. Seu cheiro acre e putrefato.

“Vês! Ninguém assistiu ao formidável

Enterro de tua última quimera.

Somente a Ingratidão – esta pantera –

Foi tua companheira inseparável..”

Poeta Augusto dos Anjos, em teus Versos Íntimos, quantos demônios te assombraram os anos?

“..Acostuma-te à lama que te espera!

O homem, que, nesta terra miserável,

Mora entre feras, sente inevitável

Necessidade de também ser fera..”

Reflete seu vômito o Poeta do Eu. Irmão dos coveiros, legistas e Prometeus. A miséria humana foi tua matéria-prima, Dostoiévski da caatinga. Da medicina, retiraste as rimas e os duros golpes dos delírios teus.

“..Toma um fósforo. Acende teu cigarro!

O beijo, amigo, é a véspera do escarro,

A mão que afaga é a mesma que apedreja..”

Sentencia o poeta obtuso. E o peito chora e a alma obscura implora misericórdia aos céus. A tragédia humana mostra a sua cara no tumor da imagem impressa no papel.

“..Se a alguém causa inda pena a tua chaga,

Apedreja essa mão vil que te afaga,

Escarra nessa boca que te beija!”

A rodoviária é feia. Brasília pelo avesso. A vida cobra seu preço.

* Versos Íntimos é o nome do soneto, citado entre aspas, do poeta paraibano Augusto dos Anjos, autor do livro *Eu e Outros Poemas*.

(Amneres, 2010, p. 31)

No texto, temos como primeiro elemento de destaque que figura o diálogo, o título. A rodoviária é um lugar de transitoriedade. Tal como no poema de Augusto dos Anjos, entrecortado aqui, as mudanças são elementos significativos. Estar na rodoviária é índice de movimento. No texto, esse trânsito entre estados reside na esfera da desumanização. Homens que necessitam de bens para sobrevivência dividem espaço com pombos e o lixo. O campo da racionalidade, de civilidade, dá espaço a buscar por manter-se vivo, como os animais. As quimeras, seres mitológicos propiciadores da imaginação, da ilusão, não são mais vetores que orientam os homens observados na rodoviária.

Os três primeiros parágrafos-estrofes expressam um cenário no qual os infortúnios sobre a necessidade de sobrevivência se apresentam. Primeiramente, temos a representação do homem que, na percepção do eu lírico, passou de pedinte a vendedor de balas. Ele é cadeirante. Num espaço de transitoriedade, se mover sem facilidade, é um entrave. A condição do cadeirante – numa perspectiva que não lemos a partir da necessidade de inclusão ou com capacitismos – é reveladora da necessidade. Ele está diante de uma assembleia passante. Os que vão e vêm no frenesi das viagens cotidianas, num cenário urbano – Brasília, como vemos nos versos finais – não percebe o cadeirante, creditado no ato de vender suas balas, a sua última quimera. Se antes pedia e agora vende balas, insiste ele em ser notado, oferecendo algo que possa fazer com que seu semelhante perceba sua presença. Depois, são apresentados “Do outro lado, um bando de mendigos – quase gente, quase bicho.” (Amneres, 2010, p. 31). Agora, mais uma vez as quimeras são desfeitas, ampliando em número de pessoas. Os signos da decadência se implicam nos “farrapos”, na “fome de pés descalços”, no “Destino embrulhado em trapos”. A ampliação de um destino fatídico da observação desse eu lírico é notória, pondo olhar no que é, a olho nu e de primeira vista, os traços da decadência. Por fim, antes de citar diretamente o poema de Augusto dos Anjos, temos a aproximação entre “homens e pombos”, no ambiente do lixo, cuja função deles é “Limpar o lixo, catar o lixo, comer o lixo”. Isso ocorre num movimento triádico maquinalmente orquestrado, como se não mais exercesse, principalmente o homem, sua vontade, mas sua necessidade. Separar os restos produzidos pelos humanos para manter-se vivo. O ato de cuspir citado é uma espécie de resistência. Não se deixar misturar, homem e lixo; homem e animal, numa atitude de tomada de consciência.

Em seguida, temos o texto citado diretamente de sua fonte, e aspeado, na sua primeira estrofe. Como um sinal de alerta, surge o poema em destaque. Essa atenção é provocada tanto

pela materialidade do poema – pois, ele estava em modo expositivo-narrativo, no ritmo da prosa, e passa para versos metrificados –, quando pelo seu conteúdo linguístico iniciado com o verbo conjugado na segunda pessoa do presente do indicativo: “vês”. Existe um diálogo direto, no texto de Augusto dos Anjos, com um leitor implícito. Na proximidade com o texto de Amneres, lemos que esse leitor implícito é o eu lírico que observa o cenário descrito sobre a rodoviária. Essa mesma voz, a emulada da poeta, comparece entre as estrofes do poema augustiniano tecendo diálogo direto, o questionando. Chamá-lo de “Poeta Augusto dos Anjos” aqui toma índice de reverência, pois o tratamento dado é pela função social exercida por ele, do qual o texto citado é índice da presentificação literária do autor. Ao repassar o texto augustiniano em revista, adensa ponderações que adjetivam sua vinculação com campo literário, enquanto utiliza no corpo do poema sentenças como “Irmão dos coveiros, legistas e Prometeus” e “Dostoiévski da caatinga”. Para a primeira adjetivação, temos a proximidade do poeta com o tema da morte, enquanto um ciclo de vida, acontecimento científico, bem como, pelo aspecto mítico, um desafio de suas fronteiras. Para a segunda, temos o aspecto da complexidade das abordagens efetuadas pelo poeta, sem semelhança aos modos literários do autor russo. Ainda, nessa leitura interpretativa e poética, a voz do texto de Amneres apresenta a “miséria humana”, os “delírios” e a “tragédia humana” como matéria de poesia, comentando, em síntese, o teor da poesia praticada pelo autor paraibano. Por fim, após a expressão desses matizes, fruto de uma leitura poetizada do texto augustiniano, a autora apresenta o verso final, de sua autoria, demonstrando retorno à rodoviária, *locus* que manifesta sua proposição lírica: apresentar a transitoriedade da vida, a ausência das quimeras, a vida em desfiguração e as suas consequências.

Em outro modo lírico, Amneres apresenta no “Ensaio poético sobre as unhas de Nicholas Behr”, da antologia *Mari(n)timo*, uma intertextualidade marcada pela citação direta, com uma forma diversa de estabelecer contato com a autoria alheia. Vejamos.

Ensaio poético sobre as unhas de Nicolas Behr*

Nicolas, hoje
amanheci
roendo as unhas.
Eu, que nunca
as tive.

“Que gosto
tem o
gosto da
angústia”?

A torre de TV
é um dedo

em riste
apontando
o céu.
Quem roeu
as unhas
das mãos postas
da Catedral
de Brasília?

“Restauramos
e recuperamos
unhas
não consertamos
poemas”.

Os dedos
das torres
gêmeas
do Congresso
Nacional
já nasceram
podados.
Suas unhas-garras
crescem
invertidas,
para dentro.
Quando
perfurarem
o núcleo
do solo vermelho
do cerrado,
haverá uma
grande explosão.

“Por que sempre
esse arrancar
pedaços?”

Por que dói
até sangrar?
deixa sangrar,
Nicolas,
unhas e sonhos
são irremediáveis.
Quanto mais
roídos, podados,
amordaçados,
tanto mais resistem
e outra vez
rasgam a couraça
e crescem.

“A vida medíocre
escreve
os melhores poemas”.

Será?
hoje amanheci
triste, Nicolas.
Joga outra vez

teus dedos
esfolados
na cara
do poema
de fraque.

“Fecha a mão
em punho
como quem quer
esmurrar o vazio”.

Um dia,
a lava
escaldante
do poema
estenderá
sua língua
sobre os
palácios da
Esplanada.
Brasília arderá
em chamas
e de seu
solo então
jorrarão leite
e mel.

“Todas as revoluções
fracassaram
eu e meu dramazinho
pequeno-burguês
roê-lo
para que fique
menor ainda”.

Nicolas,
posso roer
tuas unhas?

*Os versos em aspas foram transcritos do livro *Eu Tenho Unhas*, do poeta brasileiro Nicolas Behr, com ilustração de Luda Lima.

(Amneres, 2022, p. 139-143)

Assim como no poema anterior, desde o título é anunciada a presença do autor com o qual o diálogo será tecido. Agora, trata-se de um poeta contemporâneo seu, com o qual Amneres vêm estabelecendo trabalhos em conjunto. Um dos exemplos disso, foi a iniciativa poética *OiPoema*, conforme já apresentamos, brevemente, em Souza (2022): um grupo de poetas, com dicções líricas diferentes, reunidos pelo prazer em divulgar a poesia produzida por eles por meio de saraus, rendendo, ainda, uma coleção de publicações que mantinham a coesão do grupo. *Diário da poesia em combustão*, obra citada anteriormente, faz parte dessa coletânea. Diante disso, estamos tratando de outro ponto de vista, o de uma proximidade com a palavra de seu par mínimo, parceiro de trabalhos poéticos.

Aqui, tal como no texto anterior, existe a pretensão de comentar, liricamente, o texto de autoria alheia. Enquanto isso era uma sugestão percebida ao longo do poema “Na rodoviária com Augusto”, no texto agora focalizado, essa indicação parte do título, um “ensaio poético”. Ou seja, uma proposição crítica que evidencia, de modo metafórico e inventivo, a leitura realizada sobre o texto de Nicolas Behr. A formatação do poema segue aspeado sobre a autoria alheia. Isso ocorre porque é sua pretensão marcar a diferença. Os textos de autoria alheia são corpos que não se misturam completamente com o corpo do poema de Amneres. A razão para isso está na sua necessidade de apontar o que lhe é alheio, o não-eu, mas que importa para sua declaração poética.

Nesse texto temos, inicialmente, um diálogo direto da voz lírica com o poeta citado. Esse diálogo que menciona, textualmente, o nome do poeta é feito quatro vezes: na 1ª estrofe, anunciando o início do dia; na 7ª, ao se peticionar sobre o sangramento advindo do roer das unhas; na 9ª, indicando a tristeza sentida pelo início do dia; e na 13ª, finalizando o poema, questionando a possibilidade de roer as unhas do poeta aludido. Essa forma de reiterar a presença do outro, além de seu próprio texto citado, figura uma espécie de manutenção do discurso lírico, como um diálogo direto, face a face. Isso acontece como se assim estivesse a persona lírica Nicolas Behr diante de Amneres ao falar seu poema, e ela, ao ouvir, declara paridade, já que são aproveitadas as menções ao cenário urbano de Brasília como matéria poética para diálogo com a imagem das unhas conectadas com a representação geopoética. O exterior percebido é lido como um grande corpo que possui unhas. Nicolas Behr tece seu poema olhando para o corpo; e, Amneres, para a cidade feita corpo.

Outra diferença reside na seleção de trechos do poema alheio. Enquanto com “Versos Íntimos” temos sua integralidade, verificamos a fragmentação do poema de Behr. Evidentemente, isso ocorre porque a proposta poética do texto alheio é constituída com duas possibilidades de leitura. Um texto só, no qual existe uma sucessão de páginas contemplando sua integralidade; ou, cada página funcionando como poema autônomo. A leitura de Amneres se fundamenta no fragmento, pinçando ao longo do texto trechos que lhe parecem significativos para a sua composição. Ademais, é importante dizer que existe um grau maior de reconfiguração poética nesse ato, pois, além de haver essa seleção de trechos, quando comparecem no poema objeto, estão modificados na sua expressão, seja pela presença da inicial maiúscula no verso introdutório da citação – fato não ocorrido na obra de onde veio o fragmento –, e, ainda, a união de estrofes separadas no livro de Behr. Ou seja, há uma

apropriação mais evidente nesse trabalho de leitura crítica. Possivelmente, isso ocorre por existir, como já afirmado antes, um elo de proximidade no trabalho poético desses autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, podemos dizer que existe uma reflexão poética que alude a uma espécie de concordância do eu lírico de Amneres com o de autoria alheia. Em ambos – “Na rodoviária com Augusto” e “Ensaio poético sobre as unhas de Nicolas Behr” – existe uma menção ao elemento geopoético, a um olhar para o exterior, revelando os estratos reflexivos interiores que trabalham com a morbidez, com diálogo com Augusto dos Anjos, e uma tristeza anunciada, em diálogo com Behr, mas nessa, em especial, com um traço de esperança na poesia como elemento para transmutação de cenários, como lemos na 11ª estrofe.

Enquanto no poema “Na rodoviária com Augusto” encontramos uma espécie de tom laudatório, dada a existência de adjetivações. Em “Ensaio poético sobre as unhas de Nicolas Behr” existe uma relação paritária. Isso pode estar ligado a relação contemporânea dos autores que partem de um lugar-comum na sua situacionalidade criativa.

Essa encruzilhada de textos proporciona a compreensão de um traço distintivo na poesia de Amneres, a que encara o ato poético como um ensaio de leitura, seja ela realizada com autores visibilizados amplamente pela Crítica literária, como Augusto dos Anjos, seja pelo seu diálogo direto com Nicolas Behr, seu contemporâneo. Nos poemas investigados importa demonstrar a memória das leituras realizadas no caminho do eu lírico de Amneres, praticante poético da leitura literária de uma poesia que lhe ilumina, creditada como um valor por ele, enquanto voz enunciativa, expressando nisso preferências autorais da poeta.

REFERÊNCIAS

AMNERES. *Diário da poesia em combustão*. Brasília: Athalaia Gráfica e Editora, 2010.

AMNERES. *Marí(n)timo*. Tagore Editora: Brasília, 2022.

BARTHES, Roland. Théorie du texte. *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Société d'édition Encyclopædia Universalis AS, 1974. Disponível em:

https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf.

Acesso em: 27 mai. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Celia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Mirian Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SOUZA, Olavo Barreto de. Percurso panorâmico acerca da obra poética de Amneres: 1985-2014. *Revista Letras & Ideias*, João Pessoa, PB, v. 2, n. 1, p. 35–54, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2595-7295.2018v2n1.26433. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/letraseideias/article/view/26433>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SOUZA, Olavo Barreto de. *Travessias poéticas em Amneres: do blog ao livro*. Orientadora: Elaine Cristina Cintra. 2022. 249 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/23483>. Acesso em: 11 abr. 2023.

FELICE: AS FACES DO AMOR NA POESIA DE LISBETH LIMA

Viviane Silva de Sousa¹¹

RESUMO: O presente artigo tem como principal objetivo verificar, no engenho poético da autora paraibana/potiguar Lisbeth Lima de Oliveira, especificamente em sua obra *Felice* (2004), os recursos utilizados para representar as diversas imagens do amor e dos sentimentos subjetivos do eu-lírico em alguns de seus poemas (aspectos, estes, que levam críticos e leitores a considerá-los como "cartas de amor"). Para tal propósito, iremos descrever pontos relevantes no que diz respeito a vida e obra da autora, bem como conceituar nosso objeto de estudo diante de algumas teorias, recorrendo a pesquisas bibliográficas de natureza qualitativa. O trabalho é fundamentado em autores como Zolin (2009), no que diz respeito à autoria feminina, Cara (1985) e Silva (2015), visando proporcionar diálogos acerca da poesia lírica, bem como Ferreira (2004) e Nascimento (2019), que abrangem visões históricas, filosóficas e psicanalíticas acerca do amor, dentre outros autores, referidos na pesquisa. Ademais, analisaremos três poemas, sendo eles "Continuidade", "Incompletude" e "Contramão", a fim de compreender esse processo dentro do fazer poético de Lisbeth e suscitar possíveis interpretações. Como resultado, observamos que a linguagem poética é cuidadosamente empregada, capaz de expressar desde um amor duradouro, que se renova ao longo do tempo, até a dor do amor não-correspondido.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia paraibana/potiguar. Poesia lírica. Lisbeth Lima. Amor.

Introdução

Lançando um olhar crítico acerca da literatura e suas modificações ao longo do tempo, é perceptível que o contexto histórico e social vivenciados pelos indivíduos possui influência direta nas produções literárias. Observamos, também, que os cânones, os grandes nomes considerados modelos de escrita, que marcam a passagem dos movimentos literários e que são prestigiados quando se fala de literatura, em sua maioria, são representados por homens. Por muitos anos, quando se tratava de pesquisa acadêmica, os olhares geralmente se fixavam a esses autores já consagrados, deixando à margem diversos escritores contemporâneos, principalmente mulheres, que lutaram (e lutam até hoje) pelo reconhecimento de suas obras.

A linguagem e a literatura são transmissores vitais nas histórias dos mais diversificados povos, classes, e maneiras de vivenciar o mundo. Quando se promove apenas uma visão, uma classe, um povo, a existência dos demais é marginalizada, e suas lutas, esquecidas. Obviamente, os cânones carregam sua importância dentro da sociedade, inclusive servindo de modelo para muitos autores que surgiram posteriormente. Não temos aqui a intenção de invalidar a literatura estruturada, em sua maioria, por homens, mas sim "[...] promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos, inserindo-a na historiografia literária." (ZOLIN, 2009, p. 328)

¹¹ Graduada em Letras (Língua Portuguesa), pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Ano: 2022.

Uma vez que as mulheres vêm adquirindo espaço e voz ativa na sociedade, passamos a encontrar uma gama cada vez maior de escritoras ganhando destaque a partir de publicações e pesquisas relacionadas à literatura feminina. E foi a partir de artigos do projeto “Vozes femininas da poesia lírica na Paraíba”, promovidos pelos professores Souza e Alves (2012), que se tornou possível, para nós, o conhecimento acerca das criações de Lisbeth Lima de Oliveira. O projeto elaborou uma relação bibliográfica de 26 autoras paraibanas, ou que possuíam algum vínculo com o estado da Paraíba, citando suas obras e seus variados estilos poéticos.

O presente artigo caracteriza-se como uma repercussão de tais trabalhos desenvolvidos, e Lisbeth Lima foi selecionada a partir do seu estilo poético, da linguagem, simples e ao mesmo tempo complexa, utilizada em seus poemas, tal qual sua capacidade de criar poemas imagéticos, capturando, através das palavras, os sentidos provocados pelo mundo a sua volta. Nos atentamos, ainda, em apresentar alguns aspectos de sua escrita com um foco em especial na obra *Felice*. Apesar de não haver uma temática específica em seus livros, é notável a presença de uma voz feminina, trazendo à tona diferentes olhares acerca do amor. Os poemas contidos em *Felice* são definidos em comentário, tanto pelos admiradores da autora nas redes sociais, quanto pelo poeta Sérgio de Castro Pinto, na quarta capa do livro, como sendo cartas de amor: “[...] Mas cartas de amor de quem se mostra a um só tempo apaixonada pela linguagem e pelo amado.” (OLIVEIRA, 2004, n.p.). Segundo ele, Lisbeth investe na linguagem de seus poemas, sem ignorar os sentimentos vividos pelo eu lírico.

Tomada esta observação, para efetivar nossa pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, selecionamos três poemas do livro *Felice*, na tentativa de analisar algumas características da poetisa, suscitando pontos que vão de encontro ao nosso embasamento teórico acerca do amor e da poesia lírica.

LISBETH COMO REPRESENTANTE DA ESCRITA FEMININA

A sociedade carregada de modelos e ideais opressores, em relação às mulheres, foi a principal responsável pela entrada tardia das mesmas no meio literário. Escrever tornou-se um ato de resistência; tornou-se a voz de quem foi por tanto tempo silenciada. Um longo processo se deu à medida que a mulher foi ganhando espaço e se libertando dos padrões impostos pelo patriarcado. É visando tal necessidade que trazemos, então, como exemplar dessa produção feminina, que ocorre sobretudo na região nordeste, uma poetisa paraibana/potiguar.

Lisbeth Lima de Oliveira¹² nasceu no dia 27 de agosto de 1963, na cidade de João Pessoa, Paraíba, e conviveu desde a infância com a literatura, graças aos seus pais, que mantinham a prática de ler poemas em família. Suas maiores influências foram autores como “[...] Mário Quintana, Adélia Prado, Carlos Drummond, Manuel Bandeira. Depois, Guimarães Rosa na prosa poética, assim como Bartolomeu Campos de Queiroz e a poesia pantaneira de Manoel de Barros” (SOUZA; ALVES, 2012, p. 705).

Aos 23 anos, concluiu, através da UFPB (Universidade Federal da Paraíba), a graduação em Comunicação Social (1986). Fez Especialização em Língua e Literatura Francesa (1987), e Mestrado em Biblioteconomia (1999). Posteriormente, efetivou a Especialização em Literatura Brasileira (2003), como também o Doutorado em Literatura Comparada (2012), pela UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

Apesar de ter nascido na Paraíba, Lisbeth se identifica, também, como uma poetisa potiguar, visto que foi no Rio Grande do Norte que a autora teve a possibilidade de publicar seus livros e ser reconhecida pelos seus poemas. Em 2000, graças ao seu poema “Santos”, venceu o concurso de poesia Zila Mamede – grande poetisa que, inclusive, possui uma trajetória muito semelhante à de Lisbeth. No ano de 2001 ganhou o Prêmio Othoniel Menezes, devido uma seleção de poemas, que no ano seguinte, iriam compor sua primeira obra: *Dormência*. A partir daí, deu-se início à sua trajetória, que já se constitui no lançamento de cinco livros, todos através da editora Sebo Vermelho.

Os três primeiros volumes possuem uma relação entre si, de modo que formam uma sequência, marcada pelo desenvolvimento da autora, e suscita de maneira simbólica o ciclo da vida. *Dormência*, publicado no ano de 2002, possui em sua capa a imagem de múltiplas sementes, simbolizando o início de sua história enquanto poetisa. O livro está muito atrelado à essa ideia de despertar, de novas formas de observar os pequenos detalhes do cotidiano, do nascer poético: “As sementes, presentes na capa do livro, e comparadas às palavras outrora adormecidas no interior da autora, agora germinam e ganham formas e seus poemas.” (SOUZA, 2022, p. 15). Muitos dos poemas contidos no livro dialogam acerca da ideia das origens do eu lírico, bem como de suas raízes, que consiste no meio familiar e no ambiente em que vive, como é o caso do poema “Infância”: “Estacionados, ficaram a casa,/ os pés de bananeira,/ as brincadeiras de roda,/ o cacimbão [...]” (OLIVEIRA, 2002, p. 49).

¹² Em decorrência de razões editoriais, as obras *Dormência*, *Felice e Brevidade* são assinadas pela autora como “Lisbeth Lima de Oliveira”, enquanto as obras *Romã* e *Vasto* são assinadas apenas como “Lisbeth Lima”.

No ano de 2004, *Felice* vem ao público com poemas de caráter que pode ser considerado mais lírico do que em suas demais obras. Composto por poemas de teor romântico, aparentemente possui um eu lírico feminino, devido às marcas presentes em seu discurso. Em sua capa, está a imagem de um pequeno girassol, enquanto, ao fundo, percebemos a silhueta do colo de uma mulher. A temática contida nos poemas está mais voltada para o amor, a feminilidade, os sentimentos íntimos, e os prazeres da vida. Tais aspectos serão apresentados e observados nas análises, mais adiante.

Quatro anos após, Lisbeth publica o livro *Romã* (2008), no qual temos o fruto representado na capa do livro, simbolizando também o fruto do trabalho investido pela autora. Com um número maior de poemas, quando comparado às publicações anteriores, e fazendo também uma referência à quantidade de sementes que há no fruto da romã, a obra vem repleta de uma linguagem mais elaborada, cheia de significados, até mesmo em poemas mais curtos, como o poema intitulado “Alta tensão”, que dispõe de apenas dois versos: “Presos ao fio:/ o papagaio e a vida do menino” (LIMA, 2008, p. 35). Baseada na proposta que traz a obra, *Romã* vem para “encerrar” a tríade e o movimento circular promovido pelo simbolismo presente na capa de cada livro: “Após as sementes e as flores, colhemos agora os frutos, abundantes e maduros.” (SOUSA, 2022, p. 16).

Posteriormente, em 2010, a editora lança o livro *Vasto*, que vem demonstrar a vastidão de sentidos presente até nas coisas mais simples. A inspiração para o título veio de um dos poemas, nomeado “Lavanda”, no qual a pessoa retratada nos versos é transportada, através das lembranças para um campo vasto de lavandas, com a chegada de uma simples lembrança. A autora explica sua intenção presente nesse efeito provocado por seus poemas: “[..] é assim que eu gostaria que fosse visto/lido meu livro: como esse lugar que, de tão vasto, cabe todo olhar para as coisas do cotidiano; da leitura que não se faz apenas com os olhos, mas com a delicada escolha das palavras” (LIMA, 2010, p. 13).

Por fim, em 2021, após 11 anos do lançamento de *Vasto*, Lisbeth vem ao público com sua mais recente obra, *Brevidade*, marcado, sobretudo, por temas relacionados à passagem do tempo, e seus efeitos (sejam eles o amadurecimento, a nostalgia, ou a reflexão). Como uma pequena ilustração do que é encontrado no livro, selecionamos o trecho final do poema “Fascínio”: “[..] Ainda hoje passo os dedos nas paredes,/ não para achar esquinas,/ mas para tocar em tempos passados,/ no tempo leve que me sustenta.” (OLIVEIRA, 2022, p. 13). Lisbeth utiliza a linguagem em um nível imagético, a ponto de nos sentirmos esse eu lírico, que se encontra, ao mesmo tempo, no presente e no passado. Lançado pela primeira vez em formato digital (e-book), foi lançado também, em 2022, no formato físico. Atualmente, autora

é membro da União Brasileira de Escritores do Rio Grande do Norte, e já revelou, através de comentários, que pretende lançar novos projetos, dando continuidade às suas obras.

Seus livros não possuem temas específicos, a poesia é constituída dos mais variados momentos e imagens, mas é perceptível a mudança e a predominância de conteúdo, como destaca Sousa (2022):

“Seus poemas referem-se a temas diversos, nos quais, grande parte, diz respeito à natureza e ao cotidiano. Apesar das abordagens semelhantes de um livro para outro, à medida que a escrita evolui, algumas características tornam-se mais aparentes em cada obra.” (SOUSA, 2022, p. 14).

De acordo com os apontamentos de Sousa (2022), muito da vivência de Lisbeth Lima é refletido em seus poemas: seu gosto pelo bordado, no qual são entrelaçados os fios ao tecido, é percebido em sua linguagem, entrelaçada pelas metáforas e trocadilhos; seu amor pela fotografia, a auxilia no momento de tornar seus poemas imagéticos, como o capturar de uma imagem a partir do uso da palavras; suas vivências tornam-se, muitas vezes, sua inspiração, trazendo à tona versos que articulam acerca da natureza, da família, dos seus inúmeros conhecimentos e da própria poesia.

No tocante a literatura feminina, segundo Zolin (2009), são perceptíveis três momentos de destaque no percurso da mulher dentro do espaço literário. A primeira é a fase feminina, que traz a mulher como protagonista, no entanto, ainda fadada a reproduzir os valores patriarcais. Logo após, tem-se a fase feminista, na qual a mulher, agora ciente da sua força e dos seus direitos, utiliza a literatura como meio de conscientização e de crítica contra a opressão sofrida por tanto tempo.

Por fim, a autora cita a fase fêmea, que se desenvolve a partir da reflexão provocada pelo feminismo. O eu feminino busca agora por autonomia e autoconhecimento, lançando um olhar íntimo, para seus valores, e suas vontades. Esta fase assemelha-se à escrita de Lisbeth, que em *Felice*, busca estabelecer uma poesia feminina, sem ser feminista.

O LIRISMO E AS IMAGENS DO AMOR

No projeto “Vozes femininas da poesia lírica na Paraíba”, Lisbeth é caracterizada como uma produtora de poesia lírica, e, possivelmente, *Felice* é o exemplar que possui tais características de maneira mais evidente.

Inicialmente, na óptica tradicional, o gênero lírico compreendia os escritos organizados em versos, com rimas e métricas definidas, tratando dos sentimentos íntimos e

subjetivos de um *eu*, elaborados para uma declamação acompanhada de instrumentos musicais, como a lira. No entanto, apesar da resistência de muitos críticos literário, com o passar do tempo e a evolução da maneira de se escrever poesia, esse gênero foi ganhando novas características e se adequando ao que passou a ser produzido na literatura.

Segundo Silva (2015), atualmente não é tão simples encontrar uma definição do que seja de fato o gênero lírico, mas é possível observar que, enquanto são observadas novas particularidades na poesia atual, muito da tradição se perpetua até os dias presentes, como a subjetividade e a voz sentimental do eu lírico: “O poeta contemporâneo não foge à metalinguagem, mas também se entrega, muitas vezes, à autorreflexão, e vai da metafísica à materialidade do poema. (SILVA, 2015, p. 228).

Outra definição que podemos averiguar está em Cara (1985):

“O lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem. Pode ser até que existam temas considerados mais líricos ou menos líricos [...]. Mas para o poeta e crítico moderno a poesia lírica vai-se concretizar, de fato, no modo como a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos.” (CARA, 1985, p. 07-08)

Tal afirmativa, nos leva de encontro aos estudos de Pound (2006), em *ABC da literatura*. Tendo a poesia como a linguagem mais densa e repleta de sentidos, Pound aponta que há três elementos responsáveis pela produção dos mesmos: a melopeia, a fanopeia e a logopeia, que referem-se, sucessivamente, à melodia e musicalidade presente no corpo do texto, à projeção do objeto na mente do leitor, a imagem, e à junção de ambos, fundindo componentes emocionais e intelectuais, visando promover uma ideia. O mesmo poema pode carregar um ou mais desses elementos.

Trazendo estes conceitos para o fazer poético de Lisbeth Lima, percebe-se que seus versos não seguem uma estrutura fixa, grande parte deles não possuem rimas, e em outros não há uma “pessoa” em evidência dando voz ao poema, mas é recorrente o uso dos recursos imagéticos, dos elementos que promovem o uso dos sentidos, e sobretudo, a presença dos sentimentos e da subjetividade. Veremos como essa diversidade de sentidos se apresenta.

O amor, desde os primeiros registros, se mostrou presente na história da humanidade, e possui uma imagem muito visível no nosso cotidiano, principalmente nas poesias que se tratam de sentimentos. Muitas são as tentativas de compreender esse sentimento e como ele atua diante da sociedade e do indivíduo, no entanto, não há uma definição ou forma única de se viver, reconhecer ou caracterizá-lo, como indica Ferreira, “[...] tudo que se diz sobre o amor revela apenas uma face dos seus mistérios.” (FERREIRA, 2004, p.08). Palavras não são

capazes de defini-lo, e a poesia vem com seu poder de plurissignificação para demonstrar isso.

Em *Felice*, nos deparamos com diversas nuances, mas para exemplificar algumas maneiras às quais elas são expostas, trouxemos três exemplares.

Incompletude

Quero ter motivos para ter saudades de você quando longe.
E que essa saudade seja barulhenta: de risos, de falas, de querereres.
E, estando perto, uma saudade calada:
de toques, de afagos, de sentidos.

Mas quero que se cumpra, mais uma vez, sua sina:
a de me garantir a doce sensação de incompletude.

(OLIVEIRA, 2004, p. 22)

Primeiramente, temos em questão o conceito de desejo, que, segundo Ferreira (2004), não está relacionado apenas ao desejo sexual, de possuir o outro como um “objeto”, embora isto possa ocorrer, mas está mais voltado à necessidade de algo que nos falta. É comum a ideia de que somos incompletos, que a felicidade só é alcançada no momento que nos encontramos com nossa “outra metade”. O próprio título já chama a atenção do leitor para essa questão.

Até lá, é uma busca incessante pelo “objeto” que nos tornará completos e trará, enfim, a felicidade, atribuindo à incompletude um caráter negativo. No entanto, nota-se um pensamento diferente expressado pelo eu lírico: a ideia de já estar completo, traz à tona o fato de que não é necessário nada mais além daquilo que já se possui, o outro já não tem mais nada a oferecer. Diferentemente, eu lírico encontra sua felicidade e sente-se completo na incompletude do outro, pois enquanto há necessidade, há também o desejo.

Este desejo é expresso pelo eu lírico através dos sinais do corpo, agitado e inquieto quando longe, contido e calado quando perto. Assim sendo, em relação à composição do poema, podemos observar o modo como a autora faz uso dos sentidos. Nos versos 2-3 encontramos os pares “barulhenta” e “calada”, bem como os termos “risos” e “falas”, relativos à audição. No verso 4, no trecho “de toques, de afagos, de sentidos”, além de haver a presença do tato, há também a relação do mesmo com a audição (o toque calado) configurando-se em uma sinestesia, figura de linguagem que relaciona dois ou mais sentidos, sendo este um dos recursos utilizados para proporcionar profundidade aos versos. O amor, neste poema, é expresso em sua face desejante.

Em seguida, analisamos rapidamente o poema “Contramão”, que segue um percurso diferente da primeira análise:

Contramão

Levei gérberas amarelas pela amizade.
Lírios brancos, pela profunda amizade.
As rosas vermelhas, mal intencionadas,
por toda a paixão daquela amizade.

Levei todos os perfumes,
todas as cores e perfumes
para você que só ama jurubebas.

(OLIVEIRA, 2004, p. 28)

Nos versos acima, vivenciamos uma realidade diferente do primeiro poema. Na primeira estrofe é possível observar a evolução de um amor que nasce contido e moderado a partir das flores, ofertadas como presentes, e o valor simbólico que cada uma delas carrega. Partindo do conhecimento geral e popular, as gérberas amarelas, destacadas no verso 1, simbolizam a bondade, a amizade, a lealdade e a alegria. A amizade também é vista como uma das faces do amor, como explica Nascimento: “*Philia*, isto é, a Amizade, é o tipo de amor que dispõe positiva e beneficentemente uma pessoa em relação a outra ou a alguma coisa, sendo a Inimizade sua contradição.”(NASCIMENTO, 2019, p.36, *grifos do autor*).

No segundo verso, o presente já é outro: lírios brancos, que muitas vezes carregam o significado de um amor juvenil, puro, inocente, sem malícias, um sentimento que vai além da amizade. Por fim, no terceiro verso, o eu-lírico presenteia a pessoa amada com rosas vermelhas, simbolizando uma paixão mais avassaladora e sensual.

A Jurubeba, uma planta comum das regiões Norte e Nordeste, vem fazer um contraste com as outras plantas apresentadas ao ser amado pelo eu-lírico. Enquanto as outras flores são conhecidas em grande parte do mundo e procuradas por sua beleza e perfume, a Jurubeba é mais popular pelos seus atributos medicinais. Dificilmente suas flores, estarão em algum ornamento, seus frutos podem ser amargos, e se as outras flores são cultivadas em jardins, a Jurubeba, geralmente, nasce em campos e terrenos adversos.

No poema não fica explícito se o sentimento foi correspondido ou não. Há a possibilidade de o eu-lírico ter reconhecido que o outro possui preferências distintas das suas, possui uma maneira diferente de significar o mundo à sua volta, e diante desta oposição, perceber no outro o que lhe falta / completa. Outro desfecho possível, seria a personificação da dualidade entre amor e desamor. Enquanto o eu lírico, como prova de amor, entregou as

coisas mais belas que conhecia ao ser amado, este, por sua vez, não reconheceu e não correspondeu do modo esperado, pois seus valores estavam depositados em outros elementos.

Ferreira (2004, p. 07) explica que “na literatura ocidental, a partir do século XII o discurso do amor se associa à dor, ao sofrimento e à promessa de felicidade”. Dá-se a ideia de que, com o amor, vem o sofrimento, que vale a pena ser sentido, em prol da felicidade que vem posteriormente a toda dificuldade experienciada. Porém, nem sempre isso ocorre, gerando decepções por parte daqueles que se entregaram à ilusão disfarçada de esperança. Quando o objeto amado é colocado como a resolução do amor, a outra metade, cria-se expectativas que podem decepcionar ou exigir algo que o outro não tem. Aqui o amor mostra-se como algo belo, mas que pode, ao mesmo tempo, ferir.

Finalmente, o terceiro poema selecionado intitula-se “Continuidade”:

Continuidade

Guardo meu amor por ti
igual ao teu por girassóis
que esperas, tranqüilo, vê-los florir:
lindos, amarelos, cheios de sementes.

Guardo meu amor por ti
e o vejo florir no segredo das sementes
que, fechadas, guardam outros girassóis:
lindos, amarelos e cheios de outras sementes.

(OLIVEIRA, 2004, p. 44)

A primeira figura apresentada que ganha destaque no poema é o girassol, que, aliás, está presente na capa do livro. A relação de Lisbeth Lima com os elementos da natureza é algo constante no seu engenho poético, e com as flores não é diferente. O título do poema, juntamente aos elementos figurativos, e à repetição de termos na primeira e na segunda estrofe, nos faz perceber um movimento cíclico, que, como já foi exposto anteriormente, está muito presente na escrita de escritora. Há a presença das sementes, que simbolizam o nascimento, o início de algo, que vai crescer, dar flores e/ou frutos, prosperidade e alegria, para, continuamente, originar outras sementes.

O girassol em si também possui um peso simbólico muito bonito nos versos, pois ele segue a luz e seu formato assemelha-se ao sol, compreendido como uma imagem do conhecimento, da força vital, e da alegria. O eu lírico expressa sua admiração pela pessoa amada, que, diferentemente dos poemas anteriores, não é alheio aos seus sentimentos, tampouco causa-lhe necessidades e desejos. Ele se encontra diante de alguém que lhe traz segurança, diante de um amor maduro, consciente dos altos e baixos que a vida proporciona, e

ainda sim, mesmo diante das tormentas, espera paciente e tranquilo pela luz do sol. O amor nos faz ver as coisas por uma outra perspectiva, o lado bonito e inebriante. Tudo que acontecia no dia a dia, torna-se agora diferente. Aqui, em sua face experiente, o amor apresenta-se como essa força capaz de guiar pelos caminhos do conhecimento, garantindo a perpetuação, a continuidade do sentimento e da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que aqui foi exposto, podemos constatar que a poesia de Lisbeth se utiliza de diversos elementos a fim de proporcionar um trabalho cuidadoso com a linguagem, seja no campo do simbólico, da semântica ou da estrutura dos versos, capaz de dialogar acerca do amor em diversas fases.

Uma de suas características marcantes é que seus poemas possuem um movimento cíclico, que se renova e ocorre/é percebido de maneiras diferentes a cada vez que se lê o verso. A voz lírica em primeira pessoa, sempre direcionada ao outro, provoca uma sensação de proximidade, que por sua vez, auxilia na construção de imagens, tal como o uso das analogias, metáforas e outras figuras.

Há, também, uma grande cautela por parte da autora em relação à linguagem e às palavras escolhidas em cada momento. Não é raro nos depararmos com poemas em que notamos um jogo de palavras, nos níveis semântico e morfológico, mesmo nos versos mais concisos; um movimento que gera a ampliação dos sentidos provocados, graças ao uso do simbólico.

É perceptível, nos poemas, uma gama de recursos utilizados para fazer referências ao cotidiano e particularidades da região, como os costumes, as crenças, o ambiente e cada pequeno detalhes do cotidiano. Dessa forma, Lisbeth contribui com a construção, o registro e a divulgação do imaginário presente no Nordeste. No caso de *Felice*, além de inserir tais características nas vivências do eu lírico, a autora desenvolve com maestria acerca do amor, e dos sentimentos que são tão difíceis de se descrever. A poesia alcança níveis que talvez a narrativa não seja capaz de expressar, em tão poucas palavras.

Faz-se necessário, cada vez mais, compartilhar com a sociedade, acadêmica ou não, os trabalhos que são produzidos atualmente, visto que grande parte deles segue desconhecida, podendo acrescentar tanto nos estudos teóricos e literários, quanto na vida de quem se permite ser tocado pela beleza das pequenas coisas.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Flávia Thaís Alves. Vozes femininas na poesia lírica da paraíba: a poesia de Lisbeth Lima. In: IV ENLIJE. *Anais* [...] Campina Grande: Realize Editora, 2012. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/694>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LIMA, Lisbeth. *Romã*. Natal: Sebo Vermelho, 2008.
- LIMA, Lisbeth. *Vasto*. Natal: Sebo Vermelho, 2010.
- NASCIMENTO, Dax Fonseca Moraes Paes. *História filosófica do amor: ensaio para uma nova compreensão da essência do amor humano*. Natal, RN: EDUFRN, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/27912>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- OLIVEIRA, Lisbeth Lima de. *Brevidade*. Natal: Sebo Vermelho, 2021.
- OLIVEIRA, Lisbeth Lima de. *Dormência*. Natal: Sebo Vermelho, 2002.
- OLIVEIRA, Lisbeth Lima de. *Felice*. Natal: Sebo Vermelho, 2004.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11. ed. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, Nívia Maria Santos. Da lírica moderna à lírica contemporânea: o espectro de Baudelaire na lírica tolentiana. *Scripta Alumni*, Uniandrade, n. 14, p. 223-238, 2015. Disponível em: <https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/266>. Acesso em: 29 mar. 2023.
- SOUSA, Viviane Silva de. *Das sementes aos frutos: a poesia simbólica de Lisbeth Lima*. Orientador: Olavo Barreto de Souza. 2022. 37 f. Monografia (Graduação) – Curso de Letras Português, Centro de Humanidades, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2022. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/28280>. Acesso em: 24 fev. 2023.
- SOUZA, Olavo Barreto de; ALVES, José Hélder Pinheiro. Vozes femininas da poesia lírica na Paraíba. COLÓQUIO NACIONAL O PROFISSIONAL DE LETRAS: FORMAÇÃO CONSTANTE, 4., 2012, Campina Grande. *Anais* [...] Campina Grande: Revista Letras Raras (UAL/UFCG), 2012, p. 699-712. Suplemento v. 1. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1853>. Acesso em: 08 nov. 2022.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

A EXPRESSIVIDADE REVELADA NA POESIA DE SILVANA MENESES¹³Ruan Carlos Moura Costa¹⁴Max Mateus Moura da Silva¹⁵Marinalva Aguiar Teixeira Rocha¹⁶

*“[...] Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? [...]”*

(Trecho do poema Procura da poesia, de Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO: Neste trabalho, busca-se evidenciar a importância dos recursos linguístico-expressivos para melhor apreciação de um texto literário, pois entende-se o estilo como uma forma de expressão de cada autor em diferentes escalas discursivas. Portanto, como unidade comunicativa de teor utilitário ou como manifestação artística, o texto manifesta-se na língua em suas múltiplas formas, em seus usos, estruturas, vocábulos e sons. Em consequência, o plano linguístico e o literário funcionam como duas distintas faces complementares de uma mesma moeda, de modo que se relacionem mutuamente. Sabe-se que a estilística, no campo literário, revela-se na expressividade e que os recursos linguístico-expressivos são grandes aliados para tornar o texto mais dinâmico. Herdeira da tradição do estado, a escritora caxiense Silvana Lourença de Menezes permeia suas produções com inventividades linguísticas manifestas no léxico, na morfologia, na sintaxe e no nível fônico da língua. A par disso, no presente estudo, optou-se por fazer uma análise dos fenômenos linguísticos encontrados na obra da referida autora, com vistas a realizar um levantamento dos traços que a poeta utiliza em seus escritos. Em especial, foram observados os artifícios morfossintáticos e léxico-semânticos de seu fazer poético. Assim, recorreu-se à corrente teórica da estilística para subsidiar o estudo, tendo suporte, principalmente, em trabalhos como os de Giraud (1970), Lapa (1998), Monteiro (2009), Rocha (2014), entre outros.

Palavras-chave: Linguística. Texto literário. Estilística.

INTRODUÇÃO

A interação entre indivíduos se realiza, sobretudo, na linguagem e por meio da linguagem, de modo que a língua se modula às necessidades de seus usuários, mostrando-se ora objetiva, ora subjetiva. A expressividade linguística, isto é, a capacidade de se valer da palavra para gerar determinado efeito, é uma referência primordial na comunicação entre as pessoas, pois ela permite que os indivíduos transmitam não apenas conhecimentos, mas também emoções, sentimentos e propósitos. Por meio do uso dos recursos

¹³ O artigo resulta do projeto intitulado “Abordagem dos recursos linguístico-expressivos na poesia de Silvana Menezes” vinculado à Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual do Maranhão (PPG-UEMA).

¹⁴ Acadêmico do Curso de Letras – Português e Literaturas – CESC/UEMA. Bolsista PIBIC/UEMA. Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq. E-mail: ruanc237@gmail.com.

¹⁵ Acadêmico do Curso de Letras – Português, Inglês e suas Respectivas Literaturas – CESC/UEMA. PIBIC/UEMA. Membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq. E-mail: max.uemaletras@gmail.com.

¹⁶ Professora do Departamento de Letras do CESC/UEMA. Doutora em História – UNISINOS/RS; Mestre em Letras - UERJ. Membro do Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense – NuPLiM/CNPq. E-mail: marinalvaat@hotmail.com.

linguístico-expressivos, as construções textuais assumem vivacidade, tornando-se mais práticas, impactantes e imperiosas, pois a expressividade linguística é um artifício poderoso que permite produzir relações mais profundas com os outros.

É possível ainda dizer que, no texto literário, a expressividade linguística desempenha um papel fundamental ao transferir profundidade, vida e impacto emocional. Recorrendo aos aspectos linguísticos (metáforas, assíndetos, anáforas, comparações etc.), os escritores exploram a expressividade da língua para criarem uma experiência estética de fruição artística. Assim, a linguagem expressiva no texto literário permite que os leitores se adentrem nas sensações que são expressas nas linhas e entrelinhas da composição, tornando uma obra cativante e memorável. Portanto, o uso dos recursos linguístico-expressivos é caracterizado por esse viés de possibilidades que são apresentadas quando usados de forma criativa pelo autor de uma obra.

Sabe-se que o domínio pleno da leitura e da escrita exige conhecimentos claros de diversos aspectos da linguagem e supõe uma tomada de consciência de suas características. A língua, em suas variadas formas, é repleta de recursos linguísticos-expressivos que valem para torná-la rica. Um texto torna-se convidativo à medida que se vale dos recursos ofertados pela língua. Além disso, um autor consegue tornar o texto atrativo ao lapidar, em uma perspectiva estética, os recursos linguísticos em sua pluralidade de formas. Neste caso, o emprego desses recursos é fundamental para a produção de uma obra ou de qualquer texto que tenha como objetivo promover a atração do leitor.

Tendo em vista o cenário apontado, o presente estudo tem como objetivo analisar o uso feito dos recursos linguístico-expressivos como artifícios para a produção da expressividade linguística nas obras *Outras palavras* (2005) e *Estação poesia* (2008). Para tanto, será considerada a produção literária da escritora maranhense Silvana Meneses. A poeta, no seu labor criativo, brinda os leitores com os variados recursos de expressividade que a língua disponibiliza, promovendo uma fluidez na leitura. Embora fundadora da Academia Caxiense de Letras e ocupante da cadeira de número 16 (dezesesseis), nota-se, ainda, poucos estudos acadêmicos sobre a obra da escritora.

A produção literária de Silvana Meneses é construída com uma linguagem permeada de recursos para enfatizar o que é narrado. Desfrutando da língua como suporte para expressão do lirismo, as obras citadas acima são repletas de significações linguísticas. Portanto, optou-se por realizar breve análise de alguns dos poemas que integram a coletânea. Neste estudo, serão trabalhados, especificamente, os aspectos léxico-semânticos e

morfossintáticos presentes na poesia de Silvana Meneses, com vistas a observar a sua relevância para a realização de textos artisticamente construídos.

É válido apontar que a análise feita ancora-se na corrente teórica da estilística, resultando, principalmente, dos estudos empreendidos por Guiraud (1970), Lapa (1998), Monteiro (2009) e Rocha (2014). Ressalta-se que o presente artigo é um recorte do projeto *Abordagem dos recursos linguístico-expressivos na obra da escritora Silvana Meneses (2022-2023)*, vinculado ao Programa de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Tendo como escopo de discussão a produção de Silvana, a proposta pretende verificar o uso feito da língua na produção literária.

ESTILÍSTICA, ESTILO E EXPRESSIVIDADE LINGUÍSTICA

A linguística, no campo poético, revela-se na expressividade, levando o leitor a um contato prazeroso com o texto literário. Escritores, ao se preocuparem apenas com o uso de uma linguagem rebuscada, não evidenciando os recursos linguístico-expressivos, acabam não seduzindo o leitor para explorar seus textos. A esse respeito, Fiorin (2002) afirma o seguinte:

de um lado, um literato não pode voltar as costas para os estudos linguísticos, porque a literatura é um fato de linguagem; de outro, não pode o linguista ignorar a literatura, porque ela é a arte de se expressar pela palavra; é ela que trabalha a língua em todas as suas possibilidades” (FIORIN, 2002, p. 07)

Na intersecção entre o linguístico e o literário, emerge a estilística. Para Câmara Júnior (1981, p.110), “a estilística é uma disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de expressividade da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e suggestionar”. Desse modo, a estilística encontra-se alicerçada no plano linguístico, explicitando-se nas operações formuladas com a língua. O conceito formulado por Câmara Júnior (1981) também ressalta o valor expressivo da linguagem, isto é, para além de um uso da língua em um viés utilitário, a estilística centra-se no teor estético.

Compreende-se que é na literatura que a língua realiza o seu potencial artístico. O literário apropria-se dos elementos estilísticos ao compor um texto para tornar uma obra mais atrativa ao leitor. Recorrendo aos estudos de Guiraud (1970, p. 17), cumpre dizer que;

é só à língua literária que interessa o estilo, especialmente no seu rendimento expressivo, ‘colorido’, como se dizia, próprio para convencer, agradá-lo, manter vivo seu interesse, impressionar-lhe a imaginação mediante formas vivas, pitorescas, elegantes e estéticas (GUIRAUD, 1970, p. 17).

Como se observa, necessariamente, ao falar em estilística, é evocado o conceito de estilo. Resumidamente, “o estilo é o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinada pela natureza e as intenções do indivíduo que fala ou escreve” (GUIRAUD, 1970, p. 163)

A princípio, faz-se necessário um olhar sobre o texto como unidade semântica e estrutural. Com esse intento, é imprescindível uma leitura identificadora, com foco nas estruturas linguísticas que formam a poética literária. Nesse sentido, a poesia torna-se instrumento de identificação da intensidade da língua. Isso, contudo, não significa dizer que o texto deva ser considerado mero suporte para análise linguística. O que se pretende, ao contrário, é depreender os sentidos de uma composição a partir do plano linguístico.

Potencializando a escrita, a expressividade morfossintática dá-se a partir da utilização dos benefícios que o recurso oferece para o desenvolvimento expressivo e estrutural de um texto. Assim, os recursos morfossintáticos são utilizados na construção das ideias, com o intuito de deixar o texto mais lógico e coerente. É oportuno salientar que o código literário,

além de comunicativo, é uma linguagem expressiva, justamente porque criativa, ou seja, carregada de potencial estético, ela não é apenas veiculadora de uma realidade ou irrealidade, mas a constrói, a maneja, a conduz, dando-lhe vida, a ponto de o leitor entrar nela, participar dos acontecimentos, vibrar ou se angustiar com eles, etc. (BRAGATTO FILHO, 1995, p. 18).

A utilização dos recursos morfossintáticos na escrita poética desempenha um papel crucial ao possibilitar que o leitor identifique as aplicações que enriquecem e conferem expressividade à língua. Compreender a importância da expressividade morfossintática dentro das estruturas de um texto literário é fundamental para aprimorar a habilidade de leitura, permitindo a identificação dos recursos utilizados pelo escritor para tornar a produção mais envolvente e fascinante. Isso ressalta a relevância linguística na organização estrutural da criação poética, destacando como a escolha cuidadosa e a manipulação consciente dos aspectos morfossintáticos podem elevar a qualidade e o impacto da obra literária.

Por sua vez, a expressividade léxico-semântica realiza-se no enlace entre o vocabulário e os sentidos que este adquire no contexto em que se encontra inserido. Por este motivo, convém discutir léxico e aspecto semântico como interdependentes. Enquanto o léxico reporta ao conjunto de palavras que o usuário da língua dispõe para se comunicar, o aspecto semântico pode ser tratado na realização do significado. Ou seja, quando se fala em semântica, grosso modo, deve-se pensar na compreensão legada ao signo linguístico, o que só

é possível em uma análise contextual embasada em uma perspectiva sociointeracional da linguagem (ROCHA, 2014).

Partindo desses pressupostos teóricos, a seguir, serão discutidos os elementos de caráter linguístico-expressivos presentes em alguns poemas de Silvana Meneses. Paralelamente, serão apontadas, de forma sumarizada, possibilidades de discussão em torno da expressividade linguística que podem ser empreendidas em sala de aula para que se atinja o objetivo de incentivar a leitura. A escolha dos poemas para a análise se justifica pelo modo como eles ancoram-se nos recursos linguísticos para construírem significações.

ANÁLISE DOS POEMAS¹⁷

✓ Recursos Morfossintáticos

A poesia de Silvana Meneses é repleta de características morfossintáticas e proporciona aos usuários da língua ter contato com variadas possibilidades de construção e de combinação das palavras em um processo criativo. “Bons escritores conhecem e respeitam as normas da língua, entretanto, em determinadas situações, se permitem quebrá-las, tendo um objetivo claro e de plena consciência dos seus atos” (PARENTE, 2008, p. 101). Discorrendo sobre o assunto, Coseriu (1987, apud MONTEIRO, 2009), afirma que,

para comunicar os conteúdos provenientes da sensibilidade, o falante ou escritor, se conhece a norma, tem duas opções: ou a respeita, dentro dos limites mais ou menos modestos de expressividade, ou deliberadamente decide transgredi-la e ultrapassá-la, aproveitando as possibilidades que o sistema põe à sua disposição. A criatividade então se manifesta, com tudo o que dela deriva: o estranhamento, o prazer estético, a multivalência significativa (COSERIU, 1987, apud MONTEIRO, 2009, p. 59).

Assíndeto é uma palavra derivada do termo grego “asyndeton”, que significa “desconectado” ou “sem união”. É um recurso de expressão usado na literatura para eliminar intencionalmente as conjunções entre as frases, mas mantendo a precisão gramatical. “O assíndeto é a típica modalidade de um elenco sem conjunções entre os membros de uma frase” [...] (ECO, 2009, p. 137). Portanto, no lugar dos conectivos, são colocadas vírgulas ou ponto e vírgula. Assim, no poema “Paradeiro” (p. 10), de Silvana Meneses, a poetisa faz a utilização do recurso para tornar a escrita mais expressiva, como se observa a seguir.

¹⁷ Por todos os poemas selecionados pertencerem à coletânea *Outras palavras*, optou-se por mencionar somente as páginas das quais os trechos foram extraídos.

Sol, lua
alegria, fantasia
onde foram parar?
[..]
Corpos, pegadas, rastros
diluíram-se no tempo.
[..] (p. 10)

A anáfora, figura de linguagem que se relaciona diretamente com a construção sintática de um texto, consiste na repetição de palavras no início de frases ou versos. Trata-se de um recurso amplamente utilizado por poetas para conferir uma cadência especial aos seus textos. Conforme aponta Rocha (2014, p. 109), a anáfora “pode causar estranhamento quando resultar em falta de imaginação [..], mas quando utilizada de forma criativa, intensifica a força expressiva”. Essa construção pode ser observada nos poemas abaixo, nos quais a anáfora desempenha um papel significativo na estruturação dos versos e na criação de um efeito poético marcante.

“Alheias e nossas
as palavras voam
acima de nós, em redor de nós,
as palavras voam.
E as vezes pousam”. (p. 11)

tecer o tempo
começo de tudo
tecer a palavra
sutil tecido

tecer a rede
tecido de sal e concha
[..]

tecer com alegria
colher os frutos
entredentes
[..] (p. 27)

A repetição é um recurso estilístico que possui a função de enfatizar uma ideia por meio da reiteração de palavras, expressões ou frases. Conforme mencionado por Santos (2005, p. 76), tal estrutura linguística pode se manifestar no ritmo, na métrica, na estrofação e nos recursos sonoros utilizados. Embora a repetição de palavras ou expressões não seja adequada em dissertações ou textos científicos, na poesia, esse recurso cria uma sonoridade peculiar nos versos e estrofes. No poema abaixo, a autora emprega a repetição de forma

intencional, buscando destacar o efeito sonoro que a poesia transmite ao leitor. Nesse contexto, a repetição desempenha um papel essencial ao acentuar a musicalidade e o impacto emocional presentes na obra poética.

O sangue
que escorre do
poema
é alimento
para minha alma de
poeta
o sangue
que escorre da vida
é alimento para o
poema. (p. 53)

Em outras composições, a autora emprega frases interrogativas com o intuito de estabelecer um diálogo e promover questionamentos no leitor. Ao utilizar essa estratégia, a poesia composta por meio de perguntas instiga a reflexão do leitor e estimula uma interação entre ele e a obra. A utilização desse recurso linguístico no poema abaixo cativa o leitor, permitindo-lhe exercer sua autonomia de pensamento. Além disso, essa abordagem potencializa a força da obra e contribui para uma leitura dinâmica e repleta de observações enriquecedoras. Através das frases interrogativas, a autora cria um ambiente propício para a exploração de ideias, tornando a experiência literária mais envolvente e estimulante.

falso alarme
gerou um grande alarde
nessa vida pouca
oca
que podia ser outra
reviravolta
sem volta
com uma porta
remota
sedenta, sem ruído
posso abrir? (p. 34)

A concatenação é um recurso linguístico que consiste na repetição de um termo ou expressões no final de uma frase, sem o uso de pronomes, conectivos ou expressões que estabeleçam uma conexão explícita com o item mencionado anteriormente (ROCHA, 2014). Essa repetição de palavras em um texto poético confere-lhe maior expressividade. No poema abaixo, a autora utiliza essa técnica ao repetir o termo "palavra" sem a presença de conectivos.

Essa aplicação da concatenação na poesia proporciona um significado expressivo e marcante. A repetição do termo ressalta sua importância e intensifica a mensagem transmitida. Essa forma poética, sem a necessidade de elementos conectivos, permite uma conexão mais direta e impactante entre a palavra repetida e o leitor, contribuindo para a criação de uma atmosfera poética envolvente.

transformar pedra
em *palavra*
palavra em pedra
poema
tirar leite de pedra
alquimicamente
paciente tarefa
[..] (p. 39)

✓ Recursos léxico-semânticos

No que é concernente ao nível léxico-semântico, o texto de Silvana Meneses evidencia a sua expressividade ao brindar os leitores com os jogos verbais de sentido lapidados pela escritora. Repousa sobre o aspecto lexical e semântico a responsabilidade de estabelecer uma relação harmônica entre os demais níveis linguístico-expressivos (ROCHA, 2014).

A sinestesia é um recurso altamente significativo na poesia. Esse artifício é caracterizado por vincular habilidades sensoriais diferentes em uma mesma sentença criando uma conexão única entre os sentidos. Ao utilizar esse recurso, a poetisa captura a ambiguidade das sensações que permeiam o texto, proporcionando uma experiência sensorial enriquecedora.

Com as possibilidades de uso do artifício linguístico na escrita poética, a poesia transcende as limitações da descrição literal e amplifica a expressividade dos versos. Ao misturar sensações diferentes, como cores que possuem um sabor ou sons que evocam uma textura, a poetisa expande os horizontes sensoriais do leitor, envolvendo-o em um mundo poético rico e multifacetado. No poema abaixo, Silvana Meneses apropria-se da sinestesia, o que colabora para potencializar o que o poema expressa.

o azul do mar
o verde da esperança
o rosa da flor
o vermelho do sangue
o amarelo do sol

este arco-íris
que me enrodilha
sem ser armadilha
nada mais é
do que a trilha
dentro da ilha
que há em mim. (p. 36)

A antítese é uma figura de pensamento que consiste na combinação de ideias ou pensamentos de sentido oposto, sendo um recurso estilístico utilizado para destacar ou realçar um sentido específico. Conforme aponta Garcia (1996, p. 216), “o valor do contraste, que é típico da antítese, reside na capacidade de destacar certas ideias simplesmente pela oposição a outras ideias contrárias.”

No contexto da obra *Outras palavras*, ao utilizar a antítese no verso do poema, a autora contribui para dar maior expressividade ao texto, por meio da inserção de conceitos distintos que caracterizam essa figura de pensamento. Ao explorar os sentidos opostos das palavras “idas e vindas” (p. 15), o verso do poema busca destacar a capacidade expressiva gerada pelas oposições dos termos utilizados.

Dessa forma, a antítese presente na obra cria um contraste que intensifica a mensagem transmitida, despertando a atenção do leitor e proporcionando uma experiência poética mais marcante. A utilização de ideias contrastantes nos versos contribui para um efeito de estilo impactante, explorando o potencial expressivo das oposições presentes na criação literária.

alforria
umas, colocam-se de escanteio de tão áridas
outras, fazem-se canteiros de tão ávidas
nestas *idas e vindas*
deito-me à sombra de suas copas
e deixo que me guiem
canto de mim mesma. (p. 15)

A comparação é uma figura de linguagem que se destaca pela sua capacidade de estabelecer uma analogia explícita entre os termos de um enunciado. Geralmente, essa figura é acompanhada por elementos comparativos, como conectivos, que desempenham o papel de unir o comparativo ao comparado. De acordo com Bouverot (apud TAMBA-MECZ, 1981, p.

199), “o traço distintivo da comparação reside no elo gramatical que une o comparativo ao comparado.” Portanto, é esse elo gramatical que distingue a comparação.

No poema abaixo, o eu lírico utiliza a comparação para caracterizar o seu desejo de ser “escrita”, não no sentido literal da palavra, mas ser escrita, lida e amada assim como um poema quer ser. Portanto, o fator característico que marca a presença da comparação no verso do poema se dá pela inserção dos vocábulos “como” e “também” para caracterizar o desejo do eu lírico do poema.

*assim como o poema
que quer ser lido
e, se possível, amado
também quero ser escrita
com letras em ponto de cruz
sou verso avulso
palavra vazia
esperando fôrma sob medida
deixando minha impressão
em tua vida. (p. 45)*

Seria ainda possível apontar outros tantos recursos aplicados na poesia de Silvana Meneses. Todavia, para os propósitos desse estudo, acredita-se que o exposto serviu para ilustrar o uso feito pela autora dos recursos linguístico-expressivos na construção da sua produção literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exercício de seu fazer poético, Silvana Meneses utiliza os mecanismos linguísticos da língua portuguesa para conferir maior expressividade a seus textos. Por meio desse trabalho, fica evidente a relevância de se discutir o texto literário em uma abordagem que explore os recursos linguístico-expressivos, convidando o leitor descobrir as potencialidades da língua. A análise dos recursos empregados pela escritora nas poesias estudadas revela como o mecanismo da expressividade linguística pode envolver o leitor obra poética em um contato direto com as possibilidades da linguagem na literatura.

As poesias de Silvana Meneses são repletas de nuances e encantam o público leitor com seus estilos presentes nos versos e estrofes. Sua escrita utiliza formas linguísticas que encantam e surpreendem, colocando a língua em destaque e apresentando-a em uma

sociointeracional. A obra da poeta, dessa forma, é um material rico e suscetível a diferentes interpretações, promovendo uma experiência de leitura multifacetada.

Referências

BRAGATTO FILHO, Paulo. *Pela leitura literária na escola de 1º grau*. São Paulo: Ática, 1995.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis: Vozes, 1981.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística*. São Paulo: Contexto, 2002.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 17. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. Tradução de Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MENESES, Silvana Lourença de. *Outras palavras*. [S.L.], 2005.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação*. 2ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

PARENTE, Maria Cláudia Martins. O domínio da estilística: num convite a pesquisas e criações autônomas. *Caderno Discente do Instituto Superior de Educação*. Ano 2, v. 2., p. 89-104, 2008.

ROCHA, Marinalva Aguiar Teixeira. *A expressividade em Ana Maria Machado e José Paulo Paes: uma proposta para motivar a leitura*. Curitiba: Appris, 2014.

SANTOS, Neide Medeiros. *Guaritã: uma viagem mítica ao “país-paraíso”*. João Pessoa: Idéia, 2005.

TAMBA-MECZ, I. *Le sens figure*. Paris: Presses Universitaires, 1981.

A EXPERIÊNCIA E A TEMÁTICA DA ORIGEM NOS ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR E MARIA VALÉRIA REZENDE

Andreza Braga Modesto¹⁸

RESUMO: Este trabalho propõe uma análise das obras *A hora da estrela* (2020), de Clarice Lispector, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, com o objetivo de examinar a temática da origem, bem como investigar o que significa para as autoras escrever o texto ficcional da forma como se experiencia. A metáfora de criação, o começo da vida, a explosão do *Big Bang* fazem parte de uma discussão que se volta para o início da história do mundo promovendo estudos mil sobre a estratégia textual muito utilizada por autores contemporâneos. Nos romances, as escritoras flertam com a interseção entre a metáfora de origem e a literatura experiencial promovendo contornos distintos no texto ficcional. Para darmos conta dessas configurações dos romances, estendemos a discussão em alguns fenômenos esboçados na prosa contemporânea. Metodologicamente, a pesquisa é de cunho qualitativo, pautada na análise literária e ancora-se no método bibliográfico-exploratório. Os instrumentos de coletas de dados levaram em consideração os romances, como elementos essenciais, à luz dos suportes teóricos principais para análise tais como Mariângela Alonso (2021), Verônica Stigger (2021), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2021).

PALAVRAS-CHAVE: Romance brasileiro. Literatura experiencial. Temática da origem.

INTRODUÇÃO

Este trabalho realiza uma análise das obras *A hora da estrela* (2020), de Clarice Lispector, e *Quarenta dias* (2014), de Maria Valéria Rezende, com o fito de examinar a temática da origem, bem como investigar o que significa para as autoras escrever o texto ficcional da forma como se experiencia. A temática da origem foi sugerida tanto por Rezende quanto por Lispector, diz os narradores: “Já enchi páginas e não achei o começo” (REZENDE, 2014, p. 14), “Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átonos” (LISPECTOR, 2020, p. 11). Trilhando pela temática da origem, se todo início demanda um gesto embrionário, uma história gestacional, não por acaso, esbarramos na primeira implicação.

Em primeiro lugar, os narradores analisados possuem uma aproximação pela fonte criacional, como se estivessem o tempo inteiro experimentando a narrativa, questionando o tempo e o percurso da história do romance. Eles dividem-se também pela distância, a narradora-protagonista de *Quarenta dias* – antes dos traslados iniciais na cidade estrangeira – indaga-se como tudo iniciou. No enredo, ela faz a mudança de João Pessoa para Porto Alegre por motivações da filha em um pedido disfarçado de coerção sentimental, quando essa faz planos para engravidar e solicita a presença da mãe: “Como é que eu hei de ter filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança?” (REZENDE, 2014, p. 26). Um parêntese

¹⁸ Doutoranda em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná (UFPR).

necessário nos leva a crer no significado do número “quarenta” ser proporcional ao tempo da gravidez, cuja duração costuma chegar até o 9^a mês calculado em quarenta semanas, aproximadamente. Uma espécie de corpo estranho entrando no organismo, só que, nesse caso, o corpo estranho foi embutido contra a vontade de Alice impingida pelo desejo do outro (Norinha – a filha): “o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó” (REZENDE, 2014, p. 26). Decerto, encontramos uma das primeiras metáforas que aparecerá no romance com outros contornos: a origem da vida.

Por outro lado, recorreremos às pesquisadoras Verônica Stigger (2021) e Mariângela Alonso (2021), críticas que estudam as temáticas formais e a metáfora de criação nas obras de Clarice Lispector. Nesse ponto, que é fundamental para a nossa argumentação, cabe realçar que pretendemos traçar uma linha comparativa entre as obras de Lispector e Rezende, sobretudo, elencar como esses temas estão sendo abordados pela crítica literária na contemporaneidade.

A primeira ideia converge para a verificação feita por Stigger (2021) ao sugerir a seguinte reflexão: “A grande característica do pensamento clariceano, é um grande pensamento da forma, logo, um pensamento plástico, é um pensamento que presta atenção na própria plasticidade da linguagem”¹⁹. É este com efeito, o tema empreendido na prosa rezendiana devido à obsessão da autora pelo aspecto formal da palavra, no sentido também plástico, ou seja, de criar contornos e bordas para o sentimento da personagem ao buscar a palavra ideal.

Elegemos, desse modo, episódios que descrevem a fixação da protagonista em exibir a dificuldade com o próprio ato de iniciar, “Vamos, coragem, que a história só está começando” (REZENDE, 2014, p. 32). Tal fixação pela temática da origem se volta para a verificação feita por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 295) ao apresentarem o seguinte conceito: “Toda religião, toda cultura tem suas teorias e seus mitos sobre a origem do universo ou o nascimento do mundo. A irrupção do ser para fora do nada ou a aparição súbita do cosmo não podem ser objeto da história por serem, por definição, sem testemunhas”. De certo, essa proposta sugerida pelos autores preencherá em grande medida a escolha ficcional das autoras brasileiras ao elegerem metáforas que remetem à religião, todavia, muitas vezes ressignificada.

¹⁹ STIGGER, Verônica. **Janeiro com Clarice: Clarice em diálogo** [UNIFESP]. Constelação Clarice, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2frCWYMXp5k>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

Narrada sob o olhar masculino, chamado Rodrigo S.M, *A hora da estrela* apresenta a história de Macabéa, órfã, nordestina, criada pela tia autoritária. Macabéa faz o trânsito de Alagoas para o Rio de Janeiro e depois um curso de datilografia. A jovem divide um quarto com “Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas” (LISPECTOR, 2020, p. 28). Sua fonte de prazer se resume a escutar uma estação de rádio, tomar café frio antes de dormir e sair com seu namorado, Olímpico, também nordestino, mas com uma personalidade completamente oposta à dela. Segundo a ótica narrativa, Macabéa não questiona a vida e aceita tudo o que lhe é imposto, um retrato da miséria, ignorância e falta de ambição.

Ao fazer a mudança, a personagem se estabelece na casa da tia que falece pouco tempo depois e, conseqüentemente, Macabéa faz a mudança para o subúrbio do Rio, onde divide a casa com mais quatro moças. O início do romance converge para o ponto que chama a nossa atenção que é a dificuldade intencional do narrador expor a problemática em iniciar o texto,

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. (LISPECTOR, 2020, p. 9).

Como se nota no fragmento, o narrador exprime uma reflexão a partir da origem da narrativa, como se a história quisesse narrar a si mesma, prezando muito mais pela técnica da narrativa do que o enredo por vir. No entanto, o mais curioso é perceber o narrador assumindo a dificuldade em iniciar a história que vai se completar na escrita, no aspecto formal do texto. Ainda assim, “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir” (LISPECTOR, 2020, p. 9).

A partir do recorte, é possível detectar a consciência do narrador ao criar uma linguagem autossuficiente, feito uma célula. Por outro prisma, o texto clariceano transmite – conforme pincela Lúcia Cherem (2013, p. 78), “um tom de revelação, um tom religioso”, dado que caracteriza o retorno feito pelo narrador ao implementar a temática dessa origem.

Seguindo essa linha de raciocínio, acompanhamos um traço através do ponto de vista do narrador ao retratar a ação da personagem Macabéa: “Por via das dúvidas se sentia de propósito culpada e rezava mecanicamente três ave-marias, amém, amém, amém. Rezava mas sem Deus, ela não sabia quem era Ele e portanto Ele não existia”; e ainda mais: “Nunca se queixava, sabia que as coisas são assim mesmo e – quem organizou a terra dos homens? Na certa mereceria um dia o céu dos oblíquos onde só entra quem é torto” (LISPECTOR, 2020,

p. 31). Tais episódios favorecem e confirmam a argumentação levantada por Cherem (2013), pois Clarice une o trabalho do intelecto daquele que projeta as sensações de medo e solidão.

Sob outro enfoque, a história narrativa de Rezende, apresenta a mudança de Alice, protagonista e narradora, sendo orquestrada pela filha, pois ela era responsável pela condução quase forçada da mãe para Porto Alegre, assim profere: “Pra resolver de vez o que já está decidido, Mãinha, esvaziar e alugar esse apartamento, aqui no Cabo Branco o aluguel é quase igual, que eu já escolhi outro pra senhora lá em Porto Alegre” (REZENDE, 2014, p. 37). Alice agoniava-se com o desajustamento e a responsabilidade designada a ela, enquanto futura avó. Como a personagem não queria se locomover – “primeiros passos da travessia de minha primeira vida a outra vida, que eu não queira” (REZENDE, 2014, p. 39), o aspecto formal ao se preocupar com a estrutura das palavras é porque a protagonista está moldando, dando bordas aos seus sentimentos, concentrando-se na relação com a escrita, bem como o narrador clariceano também faz.

Só que ao chegar na capital do Rio Grande do Sul, a primeira decepção é posta ao saber que a filha e o Umberto (marido de Norinha) teriam que adiar ainda mais o planejamento da gravidez, pois fariam uma viagem em prol dos estudos – os dois eram professores universitários – e tinham ganhado uma bolsa de estudos para pesquisar fora do Brasil. A protagonista se vê num desalento e angústia, descreve a narração de Maria Valéria (2014, p. 76):

gelada, paralisada, muda, um tempão ou uns segundos?, os dois se puseram a falar ao mesmo tempo, Norinha apertando e sacudindo minha mão. Ignorando a assuada, arranquei minha mão dentre as dela, escapei do sofá, agarrei minha bolsa, saí correndo.

Sem saída, após ter ido embora da casa de Nora e Umberto, a personagem se tranca no apartamento – espaço arquitetado para morar sozinha – e desliga-se de tudo que há em sua volta, não atende às ligações, decide não falar com ninguém trancando-se em casa. Tecemos um elemento de ligação interessante com a personagem de *Alice no País das maravilhas* (1865): “lembrando-me da minha xará, de que as chaves nem sempre são o que parece e podem estar muito além de nosso alcance, tive vontade mas não ânimo para levantar-me e ir verificar se fechavam e abriam mesmo aquela porta” (REZENDE, 2014, p. 50).

A nova residência, conseqüentemente, é tida como um casulo ou refúgio onde ela passa a se esconder e simula para todo mundo que foi viajar só para ninguém procurá-la, mas, ela estaria na verdade o tempo inteiro no apartamento, lugar esse que funciona como espécie de ostra para a qual ela se fecha formando o seu próprio invólucro, ou casca de proteção –

“Fiquei ali, no escuro, a revolta de novo subindo, subindo, primeiro mansa e enganadora, sem palavras, sem pensamentos, sem ruído até arrebentar, de madrugada, numa onda de raiva, suor” (REZENDE, 2014, p. 83). O sentimento de angústia é plantado neste episódio e por consequência demonstra a preocupação pela forma sobre a qual problematizamos desde o início. Entre as definições de angústia, existe uma que se assenta na expressão ‘angústia automática’: “indica um tipo de reação; nada diz da origem interna ou externa das excitações traumatizantes” (LAPLANCHE, 2001, p. 27).

Não se pretende traçar uma análise psicológica de uma personagem da ficção – primeiro por não sermos especialistas no assunto que envolve psicanálise e literatura e segundo por achar a análise perigosa – nossa investigação vagueia diante da hipótese ao apontar a protagonista da prosa rezendiana em extremo conflito com a existência, por isso ela se volta para a origem (tanto a questão de iniciar o texto quanto pela viagem). Por esse motivo que a problemática existencial se volta para a construção da personagem com o seu processo de escrita no intuito de sair desse lugar de angústia, da casca (o apartamento que funciona como esconderijo).

Nessa leva, o começo da vida, a explosão do *Big Bang*, o início da história do mundo ganha contornos distintos ao serem postos no texto ficcional e promovem estudos mil sobre o assunto. Maria Valéria Rezende lança a ideia da criação da origem como exercício literário, afinal, como mensura Deleuze e Guattari (2011) escrever tem a ver com agrimensar, cartografar, mesmo que em regiões desconhecidas, regiões ainda por vir, e a protagonista do nosso romance em questão dirá: “Mas vamos em frente, Barbie, com as minhas histórias, pra ver se saio das preliminares e entro logo na partida decisiva” (REZENDE, 2014, p. 65). Nesse mesmo jogo, o narrador de *A hora de estrela* também experimenta:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perseguição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos. (LISPECTOR, 2020, p. 10).

Com base no excerto, é possível articular as movimentações do narrador mantendo um vínculo com o romance experimental. Nesse viés, David Lodge (2009, p. 133) se esforçou em explicar o surgimento desse estilo de romance ao elucidar desta forma: “é uma obra que rompe com as formas tradicionais de representação da realidade – seja na organização narrativa ou no estilo, ou ainda em ambos – a fim de intensificar nossa percepção”. Lodge

ainda pinçou um aspecto interessante, muito valorizado nesta análise por sinal, voltado para um dos obstáculos enfrentadas pelos ficcionistas ao escreverem uma história fidedigna sobre a vida da classe operária presente nos romances industriais na época vitoriana. O crítico faz esse entorno para dizer que o romance é uma invenção burguesa e, dessa forma – na visão de Lodge (2009, p. 134), o “romance tende a parecer condescendente em relação à experiência narrada através do contraste entre o discurso polido e educado do narrador e as falas em dialeto rústico e coloquial dos personagens”. Com base nesse quadro, inserimos a relação do narrador da prosa de Clarice ao gerar um certo afastamento com a criação da personagem Macabéa:

A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse, pensava que não – pois não é que estava viva? Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia. (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei. (LISPECTOR, 2020, p. 33).

Citamos estas palavras do enredo ao demonstrar que o narrador mantinha um incômodo com a falta de complexidade da personagem, segundo a visão dele, ela era simples, sem ambiguidade e fácil de ser descrita. No entanto, lembramos que esse tipo de narrador se preocupa com a forma, por essa razão queria mexer na estrutura da linguagem – “Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará” (LISPECTOR, 2020, p. 32). Conforme o ponto de vista desse narrador, a personagem não se interroga, não questiona a sua origem tal como o narrador o faz, muitas vezes filosoficamente falando, é como se ele exigisse da figura fictícia ou estivesse tentando fazer com que ela não se interrogasse, fato que nos leva a pensar que o estilo de narrativa empregado não seja do feitio de Clarice, em outras palavras – não é a forma como o narrador está acostumado a lidar com as características da personagem.

De fato, o narrador, todavia, tenta criar uma versão oposta de si, mas se incomoda com a sua própria criação, por esse motivo ele oscila entre achar que sabe e, noutra momento, deparar-se com o não saber, resultando em um romance experiencial, principalmente ao questionar o início do tempo narrativo e uma fixação pelo divino, assim profere o narrador – “Como eu disse, essa não é uma história de pensamentos. Depois provavelmente voltarei para as inominadas sensações, até sensações de Deus. Mas a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro” (LISPECTOR, 2020, p. 42).

Nesse ritmo de leitura, o narrador clariceano, contudo, transparece o contraste entre o discurso polido e dialeto rústico e coloquial das personagens, o que comprova o argumento de Lodge (2009), só que no caso de Macabéa, a personagem era interrompida pela ótica em 3ª pessoa considerada intrusa: “- Eu não entendo o seu nome, disse ela. Olímpico? Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo” (LISPECTOR, 2020, p. 40). Existe um traço incorporado na prosa clariceana considerado o exercício de narrar o indizível, dessa forma, a romancista, de acordo com a descrição de Lúcia Cherem (2013, p. 80), “tem a audácia de querer criar um caminho próprio que se perfaz com uma linguagem só dela.

No entanto, não há ingenuidade nisso”. As palavras de Cherem (2013) parecem promissoras no que se refere à linguagem empregada pelo narrador e a diferença entre as personagens. Sob o mesmo ângulo, a crítica de Lispector explica a linguagem experienciada da ficcionista a começar pelas influências literárias – apenas para sublinhar algumas – Dostoiévski, Hess, Mansfield –, contribuem na criação de Clarice Lispector que, para Lúcia Cherem (2013, p. 80), a escritora “tentou a construção da sua própria linguagem. Fez-se criadora, mesmo tendo consciência de que a tarefa é despropositada, ambiciosa demais. Não importa, porque é justamente desta busca que o seu texto se constrói”.

Aproveitamos para iluminar a teoria argumentada até o momento em alguns episódios que marcam a distância e a aproximação entre o narrador e as personagens de *A hora da estrela*, começamos por citar o modo como o primeiro oscila ao se referir à falta de compreensão acerca do mundo de Macabéa – “ela nunca entendia muito bem e que isso era assim mesmo” e, por outro lado, a familiaridade com o personagem Olímpico – “Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia” (LISPECTOR, 2020, p. 41).

Ora, o leitor pode questionar se precisaria dessa autoconfirmação nos dois casos, quer dizer, Macabéa nunca entendia, já o Olímpico não sabia – apesar de ser um artista, a partir dessa diferença, o narrador destaca a distância entre os dois seres da ficção e, noutras vezes, a aproximação com o Olímpico. Dessa maneira, cabe suspeitar e considerar uma ambiguidade por parte da configuração do narrador. É como se ele estivesse aprendendo a criar essas personagens e a próprio enredo – “Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável” (LISPECTOR, 2020, p. 9).

Noutro momento, entretanto, cumpre verificar que a literatura acompanha as movimentações da sociedade e o que foi escrito hoje ou amanhã está, quase o tempo inteiro,

por vias de anunciar as suas mudanças. Por certo, a intranquilidade, apesar de não ser nova, costuma ser retomada pela crítica bem-atenada sobre desconfiar das produções atuais, dispostas no século XXI, contanto que as obras ditas producentes mantenham o compromisso em manejar as novas experimentações sem deixar de levar em consideração a imagem do mundo em sua forma ambígua e mutável. Guiando-nos pela linha argumentativa de Erwin Rosenthal (1975), a moderna consciência linguística possibilitou descobrimentos por meio de construções sintáticas revolucionárias e composições de palavras para refletir a vida interior dos nossos dias. Deveras, é reforçado ao leitor o empenho que ele começará a delinear para acompanhar as categorias dos gêneros valendo-se de uma análise progressiva.

A meta a ser alcançada já não reside na perfeição estilística ou na beleza da relação; importa realmente o poder associativo de determinados modelos linguísticos. Também a decorrência da ação no tempo e no espaço sofreu transformações profundas, pois os romances atuais rejeitam a representação linear e o desenvolvimento cronológico, a fim de poderem cumprir com as exigências a eles impostas. O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha verdade”, Max Frisch não só alude à perda da capacidade expressiva, como também ao reconhecimento de estar fadada ao malogro qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. (ROSENTHAL, 1975, p. 2).

Citado por Rosenthal (1975), Max Frisch (1958) chama atenção para a tentativa do romancista em querer expressar o indizível, levando ao fracasso a capacidade em dizer tudo, o que ocasiona a utilização de fragmentos, retalhos de uma malha textual. Não seria equívoco asseverar que as frases longas da narrativa proustiana estavam em busca do verbo ideal e exato, uma tarefa não tão fácil, perfilada – quiçá – entre fragmentações e prolixidades, mas que no final atingiam o indizível por meio do dito verbalizável, e o leitores certamente eram recompensados no final. À luz dessa discussão, encontramos espaço para inserir a prosa das duas autoras estudadas neste trabalho. Primeiro, a narração do indizível perpassa nos dois romances de modos distintos, mas com certa aproximação e vamos esclarecer essa visão.

Sob o mesmo ângulo, Cherem (2013) anuncia que muitos críticos da obra de Lispector analisaram a busca heroica de narrar o *indizível*, considerado um drama em relação a linguagem, diz o narrador clariceano: “Pra que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro.” (LISPECTOR, 2020, p. 32). Por meio desse fragmento e de outras passagens discutidas até aqui, sugerimos que a busca por narrar o indizível seja uma das razões principais pela escolha da temática da origem

como configuração narrativa, fazendo com o que o narrador mantenha uma reflexão de pensar o próprio pensamento, indagar-se, questionando a origem da vida e do texto narrativo.

Ao direcionarmos nossa atenção para outro romance, os primeiros episódios do romance *Quarenta dias* iniciam-se com a protagonista abrindo a problemática do tema da origem, uma preocupação quase obsessiva – vamos nos referir desse modo – pelo aspecto formal e criacional no texto, diz ela: “Começa-se pelo começo, claro, “mesci, Mr. de la Palisse!”, ou “de la Palice, comme vous voulez”. A vida recomeçando sempre” (REZENDE, 2014, p. 19). Vale fixar que o emprego da palavra ‘forma’ provém das artes visuais, a arte enquanto desejo querendo se formar e ganhar um corpo. Alarga-se, com isso, uma das repetições confiscadas no ato de análise estão direcionadas para o problema da origem – “Já enchi páginas e não achei o começo” (2014, p. 14) e também – “o começo do caos em que me encontro acho que não foi nada disso. Nada na minha vida pregressa – vida pregressa? – me anunciava uma loucura assim” (REZENDE, 2014, p. 19). A personagem não se vê como escritora, ainda não sabe que é, e enquanto não se identifica como tal, ela continua exercendo o desejo pela escrita, quiçá – essa seja a sua fonte criadora –, não impor aos sentidos uma definição de si ou meras formalizações adequadas, uma vez que ela opera um vai e vem ao desorganizar a forma.

Além disso, a composição do título da obra Rezende pode imprimir logo no início da narrativa uma intertextualidade – e vemos também fragmentária – que vai sendo repetida e confirmada pela personagem diversas vezes: “Quarenta dias no deserto, quarenta anos” (REZENDE, 2014, p. 18) e em “Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade” (p. 235). Dessa maneira, a malha textual do texto de Rezende vai sendo costurada, entretanto, convém esclarecer em linhas gerais, que o simbolismo no texto literário “tende a uma pluralidade fecunda e até mesmo à ambiguidade do significado (características indesejáveis nos ícones religiosos e especialmente nos sinais de trânsito)” (LODGE, 2009, p. 175).

Feita a ressalva, trazemos a lume o termo ‘peregrinação’ para associá-lo à figura simbólica de Jesus, na fala da protagonista – “A mochila suja das ruas ficará apenas aqui nas suas linhas, Barbie, junto com os demais rastros dos meus quarenta dias de peregrinação” (REZENDE, 2014, p. 198). Peregrino, além de aludir à situação do ser humano sobre a terra, enquanto estrangeiro, designa – segundo o Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, p. 709) – “as ideias de expiação, de purificação, assim como a homenagem Àquele (Cristo, Maomé, Osíris, Buda) que santificou os locais de peregrinação. (..) Por outro lado, o peregrino faz as suas viagens não de luxo, mas na pobreza”.

No seguinte episódio, Alice, enquanto estava à procura de Cícero, confessa: “Veja só, Barbie, daqueles primeiros dias da minha quarentena parece que lembro cada detalhe do que vi, pensei, senti.. estava me aventurando pelo desconhecido” (REZENDE, 2014, p. 102). Tanto “peregrinação” quanto “quarentena” incidem, como simbologias, na cultura religiosa por meio da figura de Jesus de Nazaré. Outrossim, quarenta “é o número da espera, da preparação, da provação ou do castigo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 757), no entanto, acendemos um problema ao procurar a diferença entre os quarenta dias de Alice e os quarenta dias de Jesus. Seguindo por essa linha, algo parecido foi elaborado no artigo de Ederson Hammes (1999) sobre o qual intuía demarcar a diferença entre *Zaratustra*, personagem criado por Friedrich Nietzsche, e Cristo. Enquanto Jesus, diz Hammes (1999), foi conduzido por Deus em um caminho de sofrimento, o ‘Cristo Zaratustra’ (imagem concebida por Nietzsche como outro Cristo ou o Messias de ‘ponta-cabeça’) se encaminha para ele mesmo e vive o gozo na solidão. Na medida em que Cristo, ao ser tentado pelo diabo, após viver no deserto, sofre e passa fome, Zaratustra transforma-se em seu contraste, não se cansa da solidão (HAMMES, 1999).

Onde estamos querendo chegar se não a convencer de que a metáfora (o personagem Zaratustra sendo a própria contradição) do artigo citado traz ao nosso exame uma percepção similar, pois, ao invés de chamar ou nomear as “tentações”, a protagonista do romance se constitui de desejos conscientes; ao invés de ver a salvação, ela confessa estar perdida, diz a epígrafe – *é assim. Você quer alguma coisa e vai/mesmo que não faça o menor sentido.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste espaço, vemos o sujeito carregando um composto de fragmentos que ora se conectam, ora se deslocam de sua origem para dar início a outro começo e é por essa razão que tanto *A hora da estrela* quanto *Quarenta dias* exigiram ser estudados pela chave referencial da metáfora de origem e da literatura experiencial. Tanto feita as considerações, em *Quarenta dias*, a narradora não intuía salvar o mundo, ou as pessoas – ainda que parecesse tão obstinada em encontrar Cícero Araújo, descreve a narradora “Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde” (REZENDE, 2014, p. 138).

A narradora da prosa rezendiana, contudo, não queria encontrar ninguém, senão ela mesma. É um caminho contrário aos caminhos pelos quais Jesus percorreu, a protagonista se forma em uma metáfora da contradição nesse aspecto, ela é em si a própria antítese. A escolha

de metáforas que remetem à religião, todavia, foi ressignificada. O monólogo interior confirma que a narradora não tem medo de revelar os seus próprios medos na forma de angústia, sentimento de culpa, ressentimento ou perdição: “só porque queria chegar a qualquer lugar, só porque não sabia aonde ia” (REZENDE, 2014, p. 169).

Quanto ao romance *A hora da estrela*, a narrativa é marcada pelo drama em relação à linguagem, quiçá, seja por essa razão que a autora utiliza a temática da origem performada pelo narrador para manter uma reflexão profunda de pensar o próprio pensamento, de questionar a origem da vida e do texto narrativo. Clarice Lispector, noutro ponto, une o trabalho do intelecto daquele que projeta as sensações de medo e solidão – ainda que a ótica narrativa tenha se mostrado ambígua no recorte selecionado para guiar esta análise. Dessa maneira, portanto, consideramos a oscilação do narrador, como se ele estivesse aprendendo a criar essas personagens e a próprio enredo – uma inexperiência intencional que marca o romance experimental, bem como elucidou Lúcia Cherem (2013, p. 80), a escritora “fez-se criadora, mesmo tendo consciência de que a tarefa é despropositada, ambiciosa demais. Não importa, porque é justamente desta busca que o seu texto se constrói”. Por fim, sugerimos que a busca pelo exercício do romance da experiência e a temática da origem são configurações escolhidas para construir as narrativas de Clarice Lispector e Maria Valéria Rezende – cada uma a sua maneira, fazendo com o que os narradores mantenham o objetivo de indagar e questionar a origem da vida e do texto narrativo.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Mariângela. Nem tanto como o barro nas mãos do oleiro: A metáfora da criação em Clarice Lispector. In: ___PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith (org). *Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

CHEREM, Lúcia Peixoto. *As duas Clarices – entre a Europa e a América: leitura e tradução da obra de Clarice Lispector na França e no Quebec*. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. – 16. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

HAMMES, Ederson Halair. *Um “ALTER CHRISTUS” O Zaratustra como contraposição a Jesus*. Jornada Acadêmica da Universidade Católica de Goiás (UCG), 1999.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LODGE, David. *A arte da Ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RESENDE, Beatriz Viera de; DAVID, Nismária Alves. *A cidade e a escrita do corpo em Quarenta dias*. n. 30. Vitória: Revista Contexto, 2016.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

STIGGER, Verônica. Arrumar a forma?. In: PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith (org). *Um século de Clarice Lispector: Ensaios críticos*. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

O ESCRITOR-INTELLECTUAL ENGAJADO NA LITERATURA DO AGORA

Everton Vinicius de Santa²⁰

RESUMO: Este artigo busca aprofundar a discussão sobre a espetacularização do escritor-intelectual no âmbito das Letras. Esses indivíduos, que refletem e escrevem sobre a produção literária e a sociedade atual, estão cada vez mais imersos em recursos multimídia. Diante das transformações políticas e culturais contemporâneas, especialmente em tempos polarizados, essa figura desempenha um papel cultural que ultrapassa os limites acadêmicos, estendendo-se por toda a sociedade. Os estudos "O silêncio dos intelectuais", de Novaes (2006), e "O papel do intelectual hoje", de Margato e Gomes (2004), abordam a atuação desses indivíduos no passado e presente, além da diminuição de sua influência. Nesse contexto, o foco das reflexões recai sobre o papel do escritor-intelectual e do intelectual engajado, bem como sua relação com os diversos elementos que afetam o campo multimídia da literatura. Pretende-se discutir os mecanismos pelos quais esses escritores-intelectuais exercem sua função vital e indispensável para a sociedade e a literatura. Em tempos de polarização política, eles não se limitam apenas à literatura, mas abordam um amplo espectro de questões sociais, posicionando-se de forma incisiva e ultrapassando os domínios acadêmicos. Partimos do pressuposto de que esses indivíduos, ao ocuparem espaços multimídia, constroem e promovem suas imagens e personas, criando um espetáculo de si mesmos. Em resumo, no contexto das escritas contemporâneas, é crucial revisitar o papel do escritor-intelectual das Letras, analisando com quem eles dialogam e quais são suas percepções sobre a literatura atual, refletidas em suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Escritores-intelectuais. Literatura brasileira contemporânea. Espetacularização.

A sociedade atual está imersa em um processo de espetacularização que fundamenta nossas relações e se mostra cada vez mais irreversível. Isso ocorre principalmente devido à forma como nos relacionamos com telas e meios multimídia, referindo-me aqui à cultura digital contemporânea. Embora esse cenário possa parecer apocalíptico em alguns aspectos, também revela nossa capacidade de verdadeiramente existir e sermos percebidos como sujeitos, conforme proposto por Türcke em "Sociedade excitada" (2010).

Neste contexto, gostaria de abordar o papel do intelectual das Letras como ponto central de minhas reflexões. Discutirei alguns mecanismos pelos quais eles desempenham sua função como sujeitos atuantes e indispensáveis para a sociedade e a Literatura. Em tempos de polarização política como o que vivemos, os intelectuais das Letras não se restringem apenas à literatura, mas também abordam outros temas sociais. Eles têm se posicionado de forma contundente e ampla, indo além do território acadêmico por meio das redes sociais e dos jornais, por exemplo.

²⁰ Doutor em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro do NuPILL (Núcleo de Pesquisas em Literatura, Informática e Linguística). Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). E-mail: evertonvs9@gmail.com.

Com base nessas observações, tratarei do que denomino como processo de espetacularização do intelectual das Letras, englobando críticos, teóricos e escritores que refletem e escrevem sobre a produção literária e artística contemporânea. Cada vez mais, esses indivíduos podem ser encontrados em perfis e plataformas digitais, em um movimento de retorno e ressignificação de seu papel.

Considero, portanto, que os intelectuais de hoje constroem e promovem suas imagens e personas, alimentando um espetáculo de si mesmos em espaços virtuais, como *sites*, redes sociais e jornais eletrônicos, a fim de serem mais lidos e ouvidos, uma estratégia interessante. Além disso, devemos levar em conta que, diante das novas configurações políticas e culturais, especialmente durante tempos recentes de polarização, essas figuras atuam por meio de intervenções e desempenham um papel cultural que vai além da academia, abrangendo toda a sociedade. Isso me remete aos trabalhos discutidos em "O silêncio dos intelectuais" (NOVAES, 2006), que aborda a atuação desses sujeitos no passado e no presente, e em "O papel do intelectual hoje" (MARGATO; GOMES, 2004), que discutia, à época, o declínio de sua atuação.

Diante do cenário da sociedade digital contemporânea, caracterizada pela fluidez, hibridismo e camaleonismo, considero necessário fomentar a discussão sobre o papel do intelectual das Letras, especialmente, em tempos recentes de pandemia, quando os encontros virtuais se tornaram comuns e discursos mais especializados puderam ser desterritorializados, chegando a um público comum. Dessa forma, poderemos compreender melhor o escopo e a importância de sua atuação além dos espaços acadêmicos, com alcance do público comum.

É interessante refletir sobre a ideia do "silêncio dos intelectuais" discutida em um evento de 2006. À época, um grupo de pesquisadores acreditava que o país estava passando por uma "transformação radical seguida por uma anemia criativa em todas as áreas de atividade, incluindo política e pensamento" (NOVAES, 2006, p. 7). Nesse contexto, a crítica e o pensamento intelectual eram predominantemente restritos aos ambientes acadêmicos ou grupos específicos, cujos leitores já possuíam um perfil institucionalizado, seja no meio acadêmico ou jornalístico. Estes ambientes eram propícios para a expressão intelectual, mas eram ainda distantes do universo das mídias digitais, essenciais para compreender o intelectual contemporâneo no Brasil de hoje (e refiro-me aqui aos pertencentes à área das Letras).

Ao considerarmos a falta de leitores apontada por Habermas (2018) de que "não pode haver intelectuais se não há leitores" como um fator que limita a função e o papel do intelectual, observamos atualmente um movimento de retorno desses intelectuais. Isso ocorre

devido a um cenário semelhante ao descrito no evento de 2006, marcado por uma polarização política e social radical, juntamente com a disseminação dos ambientes digitais, que proporcionam visibilidade ao discurso intelectual e, conseqüentemente, alcançam leitores receptivos a argumentos de diversas naturezas: “a pergunta nostálgica de por que já não há mais intelectuais está mal formulada. Eles não podem existir se já não há mais leitores aos quais continuar alcançando com seus argumentos” (HABERMAS, 2018). O cenário de hoje, diferentemente daquele de 2006, é outro e muito mais ampliado.

Além disso, embora tenhamos considerado o "silêncio intelectual" de alguns anos atrás, hoje é possível perceber com mais clareza a atuação desses discursos. Não podemos afirmar que o intelectual deixou de existir em algum momento, mas, sim, que passou a exercer seu papel com menos força devido à falta de leitores, como sugerido pelo filósofo.

Essa especulação abrange um período em que o intelectual, que não se limita apenas ao literato, artista, político, historiador ou filósofo, mas também inclui pesquisadores como nós mesmos, tinha seu discurso restrito a nichos específicos de leitores, principalmente no âmbito acadêmico, através de periódicos e eventos. O cenário atual, tanto acadêmico quanto político, nos permite identificar novos espaços de atuação intelectual diante do digital e dos acontecimentos políticos recentes, especialmente a partir de 2018.

A partir deste período, percebe-se um aumento no acesso aos nichos de leitores e uma desterritorialização do espaço da crítica acadêmica, permitindo que o diálogo entre o escritor-intelectual e seu leitor alcance outros públicos e explore diferentes plataformas multimidiáticas para refletir sobre literatura e cultura. Assim, eles podem desempenhar seu papel como construtores e críticos de si mesmos e de sua postura, ao analisar a sociedade de forma crítica, como destacado por Cury (2019, p. 118):

As reflexões teóricas não obedecem simplesmente a uma abordagem aleatória ou tampouco podem ser explicadas exclusivamente como modismo. Isso porque, se tais reflexões respondem, enquanto bens culturais, como todos os outros, a movimentos do mercado e estão como tal sujeitas a tendências momentâneas, atrelam-se igualmente a demandas e necessidades de explicação próprias ao contexto. Novas configurações nos campos político e cultural, o acirramento de divisões e conflitos criados e alimentados pelos processos políticos mais recentes explicam, entre outros desafios, a insistência atual na temática da ação dos intelectuais e de sua possibilidade de intervenção no mundo contemporâneo.

Nesse sentido é que faço uso do termo do “retorno do intelectual” em evidência muito em função do alcance dos meios digitais, de um modo geral, que possibilita espaços múltiplos de interação e intervenção. O escritor-intelectual é agora espetacularizado, é midiático e politizado e isso nos permite repensar nas questões sobre os espaços e os nichos sociais nos

quais o intelectual intervém, para podermos visualizar melhor o campo dos media, da cultura midiática e dos novos desafios introduzidos pelos media digitais²¹.

A forma como vemos o intelectual, penso como nos explica Gérard Leclerc (2004): eles pertencem a um grupo social específico e às redes de afinidades em seu entorno, a exemplo dos espaços acadêmicos e dos escritores de literatura, sobretudo, dos quais trato aqui ao falar de intelectuais das Letras.

Assim, entendemos o intelectual como pertencente a um segmento de mercado editorial e com um público leitor específico. Este nicho de leitores, hoje, em função dos meios digitais, é hiperativo na aquisição de bens e serviços culturais, o que favorece ao intelectual a construção de uma *persona* que se mostra ao público e a criação de um entorno sobre si mesmo que possa garantir sua visibilidade.

Assim, é este ponto que me interessa: o processo de espetacularização do escritor-intelectual das Letras pertencente a um grupo, um nicho de críticos, teóricos e escritores, sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e das artes, envolvidos, cada vez mais, pelos recursos multimidiáticos. Parto da premissa de que esses sujeitos constroem e espetacularizam suas *personas*, o que impacta diretamente no mercado editorial de modo a marginalizar ou centralizar determinados autores e obras.

Nesse campo dos media é que atua o intelectual das Letras, um campo social, cuja figura do público é essencial para a constituição, como preconiza Pierre Bourdieu (2002, p. 18):

Nunca se ha precisado por completo todo lo que se implica en el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. "Existen cualidades - escribe Jean-Paul Sartre - que nos llegan sólo por los juicios de los demás." Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar²².

²¹ Nesse sentido de visibilidade e espetacularização proporcionado pelos meios digitais aliado ao momento pandêmico, o canal do Youtube “Estudos de Literatura UFF”, em um de seus eventos *online*, convidou as algumas escritoras e escritores para tratarem do tema “Manual de sobrevivência em tempos difíceis: A prosa brasileira hoje”, numa discussão interessante e acertada sobre a prosa atual e como os desafios políticos e sociais têm afetado a sociedade e as produções literárias de hoje. O evento pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPJ4Jlm8xPA>.

²² “Nunca se pôde precisar completamente tudo o que está implícito no fato de o autor escrever para um público. Há poucos atores sociais que dependem tanto quanto os artistas, e mais geralmente os intelectuais, sobre quem são e da imagem que têm de si mesmos, da imagem que os outros têm deles e do que os outros são. "Existem qualidades - escreve Jean-Paul Sartre - que chegam até nós apenas por meio dos julgamentos dos outros." Assim acontece com a qualidade de escritor, qualidade socialmente definida e indissociável, em cada sociedade e em cada época, de uma determinada demanda social, com a qual o escritor deve contar.”

Ao considerarmos a questão da demanda social abordada por Bourdieu (2002), especialmente no que diz respeito à forma como os intelectuais se veem e são vistos, não podemos deixar de mencionar a atuação de Émile Zola no caso Dreyfus em 1894. Em uma carta enviada a Félix Faure, o presidente da República na época, Zola repetidamente proclamou a expressão "J'accuse!" ("Eu acuso!"), defendendo Dreyfus e denunciando aqueles que o acusavam injustamente. A carta foi publicada como um manifesto de intelectuais no jornal *Aurore* em 1898, seguida por uma série extensa de outros manifestos assinados por escritores e estudiosos, exigindo a revisão do caso Dreyfus. Manifestações semelhantes, não apenas de grupos de intelectuais, têm ocorrido desde a Pandemia e de um (des)governo de extrema direita em defesa da liberdade de expressão e da garantia de direitos constitucionais.

Nesse contexto, a demanda social pelo escritor-intelectual das Letras é agora mais evidente do que nunca, principalmente devido aos meios de comunicação, que se tornam palcos e veículos para sua postura intervencionista em relação a questões sociais. Os intelectuais não se limitam apenas a falar sobre seus livros e literatura, mas também abordam temas relevantes da sociedade, posicionando-se de maneira abrangente além do âmbito acadêmico, nas redes sociais e em jornais de grande circulação. Nesse sentido, acredito que o lugar de fala dos intelectuais atravessa e se desloca dos meios de comunicação para outras plataformas e, conseqüentemente, outros públicos.

Ao discutirmos os intelectuais e o deslocamento de suas atuações da academia para outros públicos, conforme abordado por Olinto (2005, p. 133):

nas sociedades democráticas atuais, deixa de existir o intelectual, passando ele a ser substituído por figuras de múltipla atuação, de caráter mais flexível e menos normativo. Ainda que hoje a sua autoridade - baseada no uso público de sua razão e na intervenção eficaz nas condições de vida - não seja aceita incondicionalmente, e que se note uma clara retirada da esfera pública para os espaços da academia que, pela própria natureza, facilitam esse recolhimento a serviço da produção de conhecimentos críticos, as formas de sua autorrepresentação sinalizam, no entanto, a vontade incessante de transcender o campo restrito de sua comunidade científica e manifestam o desejo de reconhecimento dos seus gestos ativistas em horizontes mais amplos, visíveis os dois na sua colaboração regular nos debates do seu interesse na esfera pública.

Podemos perceber cada vez mais que a atuação pública do intelectual não se limita mais ao campo acadêmico, mas se estende e difunde seus discursos e ações para outros meios da esfera pública. Nesse sentido, podemos abordar o tema da função e do papel do intelectual a partir da atual literatura brasileira contemporânea, em que é necessário considerar esses indivíduos como parte de um grupo social que atua e se envolve nesse meio de produção, tanto como críticos quanto como produtores de reflexão, os escritores.

Ao analisarmos os recursos multimídia, devemos reconhecer que é nesse espaço virtual, em particular, que esses indivíduos explorarão suas estratégias de autopromoção e divulgação de seus discursos. Além disso, em relação aos locais onde seus discursos são disseminados, é crucial considerar o escritor-intelectual como uma figura midiática, ou seja, "aquele que é célebre, visível, conhecido pelo público culto ou até mesmo pelo grande público.. a questão do lugar dos intelectuais nos meios de comunicação, da relação entre visibilidade midiática e pertencimento ao mundo cultural, tornou-se central na sociedade atual" (LECLERC, 2004, p. 89).

Para alcançar seus objetivos e desempenhar verdadeiramente seu papel como intelectual, os escritores se utilizam dos meios de comunicação para se tornarem visíveis, seja por meio das redes sociais, jornais ou eventos culturais e acadêmicos. Outro aspecto fundamental nessas questões é a espetacularização, o cerne da sociedade contemporânea, na qual incluímos o grupo dos intelectuais das Letras.

No entanto, poderíamos pensar em outros grupos que também utilizam estratégias e meios de espetacularização em busca de visibilidade, como artistas de televisão, jornalistas, empresários, políticos, entre outros. No entanto, se considerarmos além do mundo das Letras e do ambiente acadêmico, como podemos classificar qualquer indivíduo ou discurso como pertencente à *intelligentsia* nesses tempos de midiatização? Essa é a reflexão provocada por Andrade (2006, p. 379):

Outra dúvida, ainda mais problemática e inexplorada, incide na natureza do intelectual na idade da Web 2.0. Neste contexto digital recente, a referida proliferação das figuras sociais da intelectualidade surge contemporaneamente a uma mudança no sentido da relação entre o intelectual, o cidadão comum e o conhecimento não-especialista. Como mencionamos atrás, a partir do acesso expedito de um telemóvel aos instrumentos 'sociais' da Web 2.0 (por exemplo, a escrita e a leitura de lugares da Internet como os blogues, serviços RSS etc.), qualquer cidadão se pode converter, embora parcialmente, num 'cidadão jornalista'.

No cenário da sociedade digital contemporânea, o papel do escritor-intelectual das Letras é essencial para a formação do pensamento crítico com respeito às questões como literatura, artes e sociedade. Ao pensarmos neles sob a ótica de sua imersão nos ambientes de disseminação virtuais e do processo de autopromoção de suas *personas*, é interessante considerarmos a observação de Edward Said sobre sua própria atuação (2005, p. 25):

como intelectual, apresento minhas preocupações a um público ou auditório, mas o que está em jogo não é apenas o modo como eu as articulo, mas também o que eu mesmo apresento, como alguém que está tentando expressar a causa da liberdade e

da justiça. Falo e escrevo essas coisas porque, depois de muita reflexão, acredito nelas; e também quero persuadir outras pessoas a assimilar esse ponto de vista.

Said (2014) faz referência ao intelectual das Letras que se dedica à crítica literária e a intervir na opinião pública, ao menos de seus leitores, não necessariamente limitada aos debates entre escritores, embora isso possa ocorrer em eventos literários, periódicos acadêmicos ou colunas de jornais. Os temas abordados por esses intelectuais podem ser bastante diversos.

Alguns exemplos de escritores que também atuam como críticos em jornais e outras mídias incluem Luiz Ruffato, com uma coluna no El País, Cristovão Tezza, Fernanda Torres e Bernardo Carvalho na Folha de São Paulo, e Luís Fernando Veríssimo no Estadão. Regina Dalcastagnè também merece menção como crítica literária e defensora do debate acadêmico e da democracia, conforme evidenciado em suas publicações mais recentes em meio à gravidade política e social vivenciada no país. Ela organizou e liderou o manifesto #MARCHAVIRUTALPELACIÊNCIA da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, em maio de 2020, durante o auge da pandemia no Brasil, quando o governo demonstrava (e continua demonstrando) negacionismo e desconsideração pelas pesquisas acadêmicas no país. Segundo Dalcastagnè, nesse manifesto:

Mas o mal que nos cerca é ainda mais terrível. A mentira, a irracionalidade, o negacionismo, a brutalidade que tomaram conta da política e das relações no Brasil, desde muito antes da chegada desse vírus, perturbam nosso cotidiano e assombram nosso futuro. Enquanto nos isolamos para proteger a vida, eles vão às ruas para pedir a volta da ditadura. Enquanto buscamos fórmulas para trabalhar à distância, realizando reuniões, bancas, encontros virtuais com alunos e orientandos, eles articulam o congelamento de nossos salários por vários anos. Enquanto escrevemos o próximo artigo, eles tiram os recursos para as mais importantes revistas acadêmicas da área de Humanas no país. Enquanto seguimos arduamente em nossas pesquisas, eles acabam com nossas bolsas de Iniciação Científica, essenciais para o começo de qualquer carreira acadêmica. [...] O objetivo deles é eliminar historiadores, sociólogos, cientistas políticos, filósofos, antropólogos, artistas, linguistas, críticos literários da vida nacional. (DALCASTAGNÈ, 2020)

Esse é um exemplo da *intelligentsia* que move o atual cenário nacional intelectual do Brasil e que busca apoio na esfera pública para dar voz às suas preocupações e problemáticas sociais que afetam a todos nós. Ao tratarmos de redes sociais e do espaço para serem ouvidos, podemos dizer que representam um grande sucesso no processo de espetacularização, como diz Habermas (2021):

Desde a invenção do livro impresso, que transformou todas as pessoas em leitores potenciais, foi preciso passar séculos até que toda a população aprendesse a ler. A

Internet, que nos transforma todos em autores potenciais, não tem mais do que duas décadas. É possível que com o tempo aprendamos a lidar com as redes sociais de forma civilizada. A Internet abriu milhões de nichos subculturais úteis nos quais se troca informação confiável e opiniões fundamentadas.

Destaco a importância de considerar opiniões fundamentadas diante do cenário atual de isolamento social e restrições, em que a internet se tornou um terreno propício para diversas manifestações, algumas coerentes e válidas, como exemplificado pelo manifesto de Dalcastagnè em prol da ciência.

Essas questões todas estão alinhadas com o tema abordado anteriormente sobre a exposição e mediatização do intelectual, considerando os mecanismos de autopromoção relacionados à construção de uma persona na mídia e além dela. O processo de exposição dos intelectuais das Letras e escritores, assim como o foco em suas personas, também está relacionado à construção da identidade dos escritores, resultando na proliferação de narrativas autobiográficas, biografias, memórias e gêneros híbridos autoconfessionais ou autorreferenciais presentes em nossa literatura contemporânea e nas redes sociais, em que se observa uma persona altamente engajada.

Em certo sentido, o discurso do intelectual propagado pelos meios digitais promove uma menor distância entre esses sujeitos e seus leitores, sendo que sem leitores não há exercício de sua função intelectual nem de escritor. O intelectual engajado é um perfil que se soma à ideia do intelectual espetacularizado, conforme discutido por Chauí (2006, p. 28).

Essa tomada de posição é exatamente o que a noção de engajamento ou do intelectual como figura que intervém criticamente na esfera pública procura exprimir, trazendo consigo não só a transgressão da ordem (como afirma Bourdieu) e a crítica do existente (como pretende a Escola de Frankfurt), mas também a crítica da forma e do conteúdo da própria atividade das artes, ciências, técnicas, filosofia e direito.

Isso tem nos mostrado outro modo de fazer crítica literária que não aquelas pautadas apenas nos meios tradicionais de divulgação (os veículos impressos). Para Perrone-Moisés (2016, p. 61):

A crítica literária contemporânea pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa e eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusiva eletrônica dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas.

Em todos esses tipos de crítica, de uma forma ou de outra, perde-se a função de autoridade como se via antes no meio estritamente acadêmico, uma vez que há outras formas de se fazer crítica e outros públicos receptores dela, ainda que nem todos possam ser críticos, como bem aponta Gramsci: “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1989, p. 7). O escritor-intelectual das Letras passa por um processo de consagração de seu discurso, herança academicista, a noção da função e da figura do intelectual pode ser mais abrangente se vista de outro modo:

Dito de outro modo, para além do novo papel do ‘**cidadão jornalista**’, emerge hoje um novo tipo de ator social, o ‘cidadão investigador’ (Andrade, 2007). A figura do ‘**cientista comum**’ (*lay scientist*) já tinha sido, em parte, preconizada por Albert Schutz, quando este sociólogo falava dos ‘conceitos comuns’. De um modo mais abrangente, neste caso ou ainda na atuação de outros membros da intelligentsia interventora no espaço público digital, deparamo-nos hoje com a figura inédita do **intelectual comum** (*lay intellectual*), um agente social não especialista do conhecimento, mas experiente na panóplia dos novos saberes descentralizados. (ANDRADE, 2016, p. 381, grifos do autor)

De fato, conforme destacado por Chauí (2006, p. 40), o letrado-especialista brasileiro migrou para os meios de comunicação de massa, assumindo uma posição que, assim como o intelectual anterior, impede a formação de uma esfera pública ao impor suas próprias opiniões. É por meio da imersão e envolvimento com recursos midiáticos que o intelectual contemporâneo alcança e desempenha sua função e papel intervencionista na sociedade e na literatura.

Estamos presenciando atualmente um ressurgimento do escritor-intelectual das Letras, que se torna mais atuante do que nunca. Após um período de relativo silêncio, coo apontou podemos perceber um retorno, como mencionado anteriormente no texto ao fazer referência ao livro de Novaes e à ressignificação de seu papel. Atualmente, o intelectual possui à disposição diversas ferramentas e estratégias para difundir seu trabalho e sua persona em espaços que antes eram restritos aos intelectuais da intelligentsia, alcançando assim também o intelectual comum.

Em decorrência disso, há um diálogo com um público que antes estava limitado aos meios especializados, considerando ainda outros modos de fazer crítica e de se fazer presente. Isso nos permite observar que o papel do intelectual tem se reconfigurado devido às mídias multimidiáticas e ao público que tem acesso ao seu discurso. Vale ressaltar que não pode haver intelectuais sem leitores, e a disseminação digital possibilita cada vez mais leitores,

especialmente em um momento crítico marcado por polarizações políticas (não apenas no Brasil) e restrições causadas pela pandemia.

Quanto à consagração do intelectual, independentemente do grupo da intelligentsia ao qual pertença, essa consagração ocorre em diversos níveis e é valorizada de acordo com o interlocutor e o contexto. A presença multimidiática do intelectual permite que sua persona esteja sempre em evidência. Assim, o deslocamento do discurso intelectual dos meios estritamente acadêmicos para espaços mais comuns, como as redes sociais e os jornais, é uma estratégia para manter constantemente presente a figura do intelectual.

No entanto, é necessário refletir mais profundamente sobre essas questões para traçar e compreender melhor a função dos intelectuais das Letras e o alcance efetivo de seu discurso. Podemos citar como exemplos os recentes manifestos assinados por intelectuais e artistas, bem como obras literárias cujas tramas já se ambientam nesse contexto pandêmico e polarizado, como "Verão tardio", de Luiz Ruffato (2019), "A tensão superficial do tempo", de Cristovão Tezza (2020)²³, "Solução de dois estados", de Michel Laub (2000)²⁴, por exemplo.

De qualquer forma, as discussões aqui apresentadas não abordam todas as preocupações relacionadas ao papel dos intelectuais das Letras na atualidade. Isso ocorre principalmente porque ainda estamos imersos no calor do momento, aguardando com esperança por dias melhores. No entanto, essas discussões indicam uma tendência literária e crítica mais politizada e engajada, que vai além do autorreferencial. Essa tendência tem sido observada há algum tempo, em grande parte devido ao papel predominante das mídias multimidiáticas no fomento do discurso intelectual.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, P. Intelectuais e web 2.0/3.0: como pensar, no 3º milênio, a utopia do intelectual. In: SOUSA, C. M. (org.) *Um convite à utopia*. Campina Grande: EDUEPB, 2016.

BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual*. Itinerario de um concepto. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

CHAUÍ, M. Intelectual engajado: uma figura em extinção? In: NOVAES, A. (org.). *O silêncio dos intelectuais*. Companhia da Letras: São Paulo, 2006. p. 19-43.

²³ Tezza constrói um romance bem articulado com a representação de uma diáspora qual vivemos nos tempos turvos de bolsonarismo e pandemia de COVID19.

²⁴ Laub faz um retrato do Brasil dos últimos tempos marcado pela polarização dos discursos de ódio e da indisposição para o diálogo entre as diferenças.

CURY, M. Z. F. Intelectuais em cena. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 117-135, 2019. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15370. Acesso em: 10 abr. 2024.

DACALSTAGNÉ, R. *O que podem os estudos literários em meio a uma pandemia*. Brasília: ABRALIC, 2020. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/2020/O-QUE-PODEM-OS-ESTUDOS-LITERARIOS-EM-MEIO-A-UMA-PANDEMIA-Regina-Dalcastagne.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ESTUDOS DE LITERATURA UFF. Manual de sobrevivência em tempos difíceis. *Youtube*, 13 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4vUzIOYrcGc>. Acesso em: 10 abr. 2024.

FERREIRA, F. Pastores da Igreja Universal movem dezenas de ações contra escritor por manifestação no Twitter. *Folha de São Paulo – Poder*, 09 out. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/10/pastores-da-igreja-universal-movem-dezenas-de-acoes-contras-escritor-por-manifestacao-no-twitter.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2024.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HUBERMAN, D. Não pode haver intelectuais se não há leitores. *El País Semanal – Entrevista a Borja Hermoso*, 7 maio 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/eps/1524679056_056165.html. Acesso em: 10 abr. 2024.

LECLERC, G. *Sociologia dos intelectuais*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

MARGATO, I.; GOMES, R. C. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MOLINERO, B. Para Luiz Ruffato, literatura ignora classe média baixa que votou em Bolsonaro. *Folha Ilustrada*, 7 maio 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/para-luiz-ruffato-literatura-ignora-classe-media-baixa-que-votou-em-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2024.

NOVAES, A. (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

OLINTO, H. K. Intelectuais no universo de Letras. *Gragoatá*, Niterói, v. 9, n. 17, p. 131-150, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33323>. Acesso em: 10 abr. 2024.

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

SAID, E. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010.

A LITERATURA MARGINAL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA SOCIAL: DISCRIMINAÇÃO E PRECONCEITOS NO CONTO *ESPIRAL*, DE GEOVANI MARTINS

Ilka Vanessa Meireles Santos²⁵

Marcos Antônio Fernandes dos Santos²⁶

RESUMO: Nas últimas décadas, a literatura brasileira tem se mostrado aberta a uma diversidade de sujeitos, temáticas e formas. Nesse cenário, jovens escritores têm tido cada vez mais a oportunidade de mostrar a sua arte e expressar seus anseios e vivências a partir da escrita. Geovani Martins, jovem escritor carioca, surge como uma potência promissora, representando vozes marginalizadas que por muito tempo foram silenciadas. Em 2018, publicou *O Sol na Cabeça*, livro composto por treze contos, os quais revelam através de um olhar bastante realista, o dia a dia do jovem que vive na favela. Nesse sentido, esta proposta de comunicação se debruça sobre a escrita de Geovani, em específico sobre o conto “Espirai”, e objetiva discutir sobre como a escrita em questão insurge como um poderoso instrumento de denúncia e combate ao olhar discriminador em relação ao outro marginalizado. Assim, este corpus caracteriza-se como pesquisa bibliográfica e qualitativa em que se utiliza dos estudos teóricos de Regina Dalcastagnè, Stuart Hall, Alfredo Bosi, Antônio Cândido, Ferréz, entre outros, os quais compõem reflexões relevantes sobre o estudo do tema. A leitura do texto evidencia, portanto, que os fatos expostos pela narrativa e a voz do narrador-personagem são fundamentais para que o leitor perceba o contraste existente na sociedade brasileira e reflita sobre o grande abismo criado entre as pessoas a partir do momento em que o olhar discriminatório e preconceituoso impõe julgamentos sobre o caráter e a personalidade do outro. Dessa forma, comprova-se que a literatura, em especial, aquela que vem das margens, é imprescindível para uma formação humana mais sensível e verdadeiramente capaz de equalizar existências.

PALAVRAS-CHAVE: Discriminação. Preconceito. Marginalizados. Geovani Martins. Literatura.

INTRODUÇÃO

A arte, em geral, e especificamente a arte literária, tem se tornado cada vez mais presente em meio à vida humana. Nesse sentido, é inegável a relevância que essas produções podem assumir no contexto social em que os indivíduos se encontram inseridos. A literatura, por exemplo, tem sido um importante instrumento de denúncia social, pois tem atuado como objeto de resistência ao mesmo tempo que tem servido de objeto cultural para muitas frentes em nossa sociedade, dentre elas está a representação das vivências das situações de vulnerabilidade social, econômica e política em ambientes considerados marginais.

Assim como aquela literatura já consagrada apresenta-se como necessária ao homem, tendo em vista a riqueza estética presente nesses textos, a escrita literária que se afasta desse rol de produções merece destaque e reconhecimento, pois também é valiosa, vasta em experiências e potencialmente provocadora, quando sua leitura é capaz de provocar efeitos estéticos diversos, capazes de deslocar o leitor para uma experiência em que o outro

²⁵ Doutoranda em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membra do grupo de pesquisa Literatura e Vida.

²⁶ Doutorando em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, membro do grupo de pesquisa Literatura e Vida, bolsista CAPES.

marginalizado assume o centro, e não como sujeito caricato, como atração, mas como sujeito ativo e consciente de sua própria existência que precisa ser narrada, enxergada e valorizada.

Nesse sentido, reafirma-se a diversidade que caracteriza a literatura produzida nos dias atuais, diversidade que por sua vez deve ser inerente à obra de arte, portanto, natural à própria concepção de literatura. Se por um lado o que está à margem sempre foi objetivo de recusa ou de desqualificação, por outro lado essa ideia vem sendo desconstruída ao longo dos tempos. No entanto, com a literatura esse processo foi lento, enfrentou bastante resistência, mas foi encontrando apoio naqueles que apreciam essa arte, dos leitores que, ávidos por novidades, conseguiriam reconhecer a potência que emana da experiência daqueles que destoam dos espaços sociais idealizados, e que, por sua vez, escrevem sobre essas vivências e esses lugares, representando a si e aos seus, de tal forma que a palavra recria e reconstrói esse lugar do outro que se expande cada vez, rompendo muitos limites antes existentes, e demonstrando a beleza e o não belo, as duas faces de uma vida que normalmente é negligenciada.

Assim, vozes marginais antes abafadas assumem um lugar de extrema importância, fazendo-se ouvir por meio da arte literária, denunciando discriminações e questionando os espaços que lhes foram reservados, entre outras reivindicações necessárias à vida com dignidade, como os direitos que os são/foram negados. Daí, portanto, surge uma estética literária, um modo de expressão via literatura, denominado de literatura marginal, que pode ser compreendida de duas formas: como sendo uma produção de artistas que não fazem parte do cânone literário tradicional, e que não estão no *hall* comercial das editoras, mas que procuram meios alternativos para impressão e divulgação de suas obras; também pode ser entendida como uma literatura produzida por escritores oriundos de ambientes considerados à margem da sociedade (periferia, favelas, guetos) ou, ainda, diz respeito àqueles autores que tematizam sobre os sujeitos e espaços considerados “marginais”.

A literatura marginal começou a ser reconhecida como tal a partir da década de 70, sendo um dos movimentos da literatura contemporânea em que escritores da periferia assumem seu lugar de fala, por meio do texto literário, para expressarem sua revolta e o olhar que a sociedade destina àqueles que vivem e convivem em ambientes periféricos. Assim, tem-se como exemplo dessas produções a obra *Quarto de despejo - Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1960 (registra o cotidiano da mulher negra, pobre e mãe, moradora de uma favela paulista), e marca o início do movimento das literaturas que estão à “margem”.

Tendo como características textos que usam a linguagem coloquial, que, por vezes, aproxima-se da oralidade, o emprego de gírias, enredos que correspondem a aspectos do

realismo e do naturalismo, o uso de palavrões, além da descrição do ambiente da periferia e todas as mazelas a que estão sujeitas às pessoas que moram em um lugar “invisível” perante os olhos da sociedade, a literatura marginal é assim descrita por Soares (2008):

Texto e obras que abordam o universo da criminalidade, o submundo das drogas e da miséria urbana, cujos autores são oriundos ou representam as periferias podem ser contemplados no interior desse critério de marginalidade literária. (SOARES, 2008, p. 85)

A literatura marginal, por sua vez, surge como uma manifestação de vozes daqueles que lutam para se tornarem visíveis, com o propósito de valorizar a comunidade em que vivem. Entre os escritores que cultivam e vivem essa estética, que é também um ideal, destacam-se Ferréz, Sérgio Vaz, Alan da Rosa e, mais recentemente, Geovani Martins, que estreia no cenário literário brasileiro em 2018 com o seu livro de contos *O sol na cabeça*. O escritor traz, para a coletânea de treze contos, o retrato da infância e adolescência dos moradores de favelas que são regidos tanto pela violência da polícia e do tráfico de drogas quanto pelo olhar de discriminação e preconceito racial indissimulável das classes com maior prestígio e poder aquisitivo.

Portanto, é na referida obra de Geovani Martins que nos debruçamos, propondo uma leitura especificamente para o conto “Espiral”. Assim, o objetivo é discutir sobre como a escrita em questão insurge como um poderoso instrumento de denúncia e combate ao olhar discriminador em relação ao outro marginalizado. Apresentamos uma discussão que amplia os olhares sobre a estética literária que vem das margens, argumentando sobre como a escrita ficcional representa uma potencial arma de combate à discriminação e ao preconceito, observando ainda a necessidade de que a literatura chegue a todos e em todos os lugares, não estando restrita a um determinado grupo. Dessa forma, a leitura literária deve ser um privilégio de todos, já que é transformadora, construtora de consciências e desconstrutora de preconceitos, de ideologias dominantes.

O CONTEMPORÂNEO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

O século XX se situa como palco de uma revolução na vida e nos produtos sociais. Na literatura, por exemplo, são perceptíveis novos contornos que vieram a caracterizar um estilo mais livre em relação aos padrões clássicos. Tendo em vista as transformações pelas quais passou a literatura, a produção escrita sofreu “mutações” que viriam a caracterizar novas tendências na literatura contemporânea. Tais tendências são frutos das novas percepções dos

sujeitos, tanto dos que escrevem quanto dos que leem. A instabilidade das coisas mundanas revela também a crise dos sujeitos que se encontram imersos nesse mundo, fazendo nascer novas identidades, que se expressam conforme o momento em que vivem, buscando seus anseios e reivindicando seus lugares de fala.

Para compreender os rumos que a literatura nacional viria a tomar, em sua obra *A nova literatura brasileira* (1986), Afrânio Coutinho já apontava que ela é pautada bem mais por motivos políticos que estéticos, diferentemente de outrora. Beatriz Resende, em *A literatura brasileira na era da multiplicidade*, define nossa literatura como “múltipla”, sendo esse um “fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20).

Interessante é notar a influência da globalização no conjunto da produção intelectual, cultural e artística. Os avanços tecnológicos, por exemplo, não podem ser um fator descartado na tentativa de perceber e compreender as mutações pelas quais vêm passando a produção literária. Para tanto, é inevitável discussões sobre o pós- modernismo. Steven Connor (2000, p. 13) alerta que é impossível evitar e fugir das consequências de ter de pensar a relação entre experiência e conhecimento, presente e passado, com termos e estruturas deles mesmos derivados.

Na tentativa de entender nossos contemporâneos no momento presente, não há postos de observação seguramente afastados, nem na ‘ciência’, nem na ‘religião’, nem mesmo na ‘história’. Estamos no e pertencemos ao momento que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo. Quase poderíamos dizer que essa autoconsciência terminal [...] caracteriza nosso momento contemporâneo ou ‘pós-moderno’.

Chegar a um consenso sobre o que de fato é a pós-modernidade e seus impactos é uma pretensão praticamente inalcançável. Tais discussões são levantadas a partir de diversas perspectivas, sejam filosóficas ou temporais. Outro conceito bastante discutido e independente deste está atrelado à ideia de contemporaneidade. A definição do que é contemporâneo na literatura, por exemplo, é algo bastante teorizado. Considerando-se o marco temporal, pode-se dizer que são contemporâneos os autores e as obras surgidos a partir da segunda metade do século passado, o que se estende até os dias atuais. Além disso, é preciso observar os fatores que nos permitem perceber e distinguir o que de novo trouxeram os contemporâneos para a literatura.

O retrato da vida cotidiana e a representação que se faz dela é uma das características que se pode apontar na produção literária atual. É verdade também que o realismo se faz

presente na literatura há muito tempo, ganhando força especialmente através do Realismo e Naturalismo, que primaram por um retrato social que representasse a vida e as mazelas que assolavam as classes sociais menos favorecidas. Dessa forma, a literatura passou a ter uma função de compromisso com o real/social, o que de alguma forma tornaram mais estreitas as relações entre ficção e realidade, inaugurando uma nova faceta na escrita literária.

Esse caminho terminou por esboçar novas configurações para a literatura, de maneira que o social ainda hoje tem muitos reflexos em tais criações. Contudo, o traço realista no romance contemporâneo toma novos contornos, uma vez que é possível observar nas produções uma evolução do retrato da vida social e do compromisso que se faz com isso, para uma espécie de hiper-realismo (SCHØLLHAMMER, 2009).

Em tais produções, a vida urbana é frequentemente retratada e narrada sob a óptica das relações conturbadas; do desenfreado desenvolvimento tecnológico e as consequências que isso traz para o indivíduo e a relação com o outro; da confusão que o mundo contemporâneo causa à saúde mental e ao bem-estar; sobretudo, é comum a presença da violência e do medo disseminado pelos cantos da cidade. O cenário urbano maximiza-se e o engajamento social também é evidente. Relembrando o caráter mimético do literário, a literatura brasileira contemporânea extrapola na representação que faz do real. Sua leitura revela ainda mais frágil (na maioria dos casos) a fronteira existente entre a criação e o real.

Assim, em muitas dessas narrativas, a exemplo de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, nos deparamos com o paradoxo de encontrar a literatura encarada como realidade e realidade lida como se fosse literatura. As leituras nos fazem, enquanto leitores, encontrarmos-nos diante de um espelho que reflete o mundo em que vivemos, com os problemas e situações com as quais estamos em constante contato. Os temas fazem emergir questionamentos sobre a experiência com a lida ficcional, que ao mesmo tempo se traduz na leitura que se faz do dia a dia, o que possibilita ainda mais ao leitor a identificação com o texto e a sensibilidade diante do experimentado.

O OLHAR INDISSIMULÁVEL

“Espiral”, segundo conto da obra *O sol na cabeça*, de Geovani Martins, apresenta um enredo narrado a partir do olhar do protagonista. Nesse conto, o narrador personagem relata suas primeiras experiências ao sentir o preconceito das pessoas por meio do olhar direcionado a ele, como observa-se no fragmento a seguir:

Começou muito cedo. Eu não entendia. Quando passei a voltar sozinho da escola, percebi esses movimentos. Primeiro com os moleques do colégio particular que ficava na esquina da rua da minha escola, eles tremiam quando meu bonde passava. (MARTINS, 2018, p. 17)

Nota-se no fragmento que o narrador personagem ainda não tinha total consciência do que estava acontecendo, ainda não conseguia entender a reação das pessoas quando o olhavam. Nessa perspectiva, a escritora Grada Kilomba, em sua obra *Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano*, no terceiro capítulo do livro, *Dizendo o indizível – Definindo o Racismo*, a autora descreve três tipos de racismo: o racismo estrutural, o racismo institucional e o racismo cotidiano, que “refere-se a todo vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negro e as Pessoas de Cor não só como Outra/o (...) mas também como Outridade (...)” (p.78).

Dessa forma, o relato do narrador personagem corrobora com a afirmação da escritora, em que se identificam acontecimentos diários que marcam a vida de quem convive e sofre com o racismo. No trecho descrito tem-se a clara opressão racial, em que a pessoa branca é tida como padrão, enquanto o negro é visto como o “diferente”, o “outro”, portanto, marginalizado.

Seguindo o relato do narrador personagem, percebe-se que ele ainda não tinha maturidade suficiente para entender o que estava acontecendo, pois na escola ele e seus amigos não metiam medo em ninguém, e fugia dos meninos maiores e mais fortes do que ele, enquanto ao andar pelas ruas da Gávea, com seu uniforme escolar, “me sentia um desses moleques que me intimidavam na sala de aula” (MARTINS, 2018, p.17). Nota-se, nesse trecho, que a identidade do protagonista parece começar a ser construída a partir do olhar do outro para si, tal situação nos lembra das palavras de Stuart Hall (2015, p. 24), que afirma que a construção identitária não é algo pronto e acabado, ela se revela a partir “de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. Nesse sentido, observa-se que a identidade do narrador personagem é construída de forma gradativa, como se pode observar em um dos trechos da narrativa:

quando passava na frente do colégio particular, ou quando uma velha segurava a bolsa e atravessava a rua para não topar comigo. Tinha vezes, naquela época, que eu gostava dessa sensação. Mas, como já disse, eu não entendia nada do que estava acontecendo. (MARTINS, 2018, p. 17).

Assim, percebe-se na descrição da personagem as suas vivências sociais, as angústias que sente, principalmente, pelos gestos e atitudes de aversão de quem as rodeia. A esse

respeito, Stuart Hall (2015) complementa afirmando que a identidade está “em constante formação nos indivíduos pós-modernos, por isso, é móvel e dinâmica. Pensá-la de uma maneira única é apenas fantasia, pois ela jamais será completa” (HALL, 2015, p. 24). Tem-se na situação descrita pela personagem, que é por conta de pertencer a uma raça que o narrador personagem sofre diferenciações por parte do outro e do modo como passa a entender o mundo. Ainda nas palavras de Hall (2015, p. 11): “a identidade é formada na ‘interação’ entre o ‘eu’ e a sociedade”. Dessa forma, entende-se que o comportamento da personagem vai se modificando conforme os sentimentos designados pelo outro e por si mesmo de acordo com as situações que vão surgindo, como tem-se no trecho a seguir:

Nunca esquecerei da minha primeira perseguição. Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais de uma vez, pra não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus. No entanto, dessa vez, ao invés de sair de perto, como sempre fazia, me aproximei. Ela tentava olhar pra trás sem mostrar que estava olhando, eu ia chegando mais perto. Ela começou a olhar em volta, buscando ajuda, suplicando com os olhos, daí então coleí junto dela, mirando diretamente a bolsa, fingindo que estava interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa pra conseguir o que queria. Ela saiu andando pra longe do ponto, o passo era lento. Eu a observava se afastar de mim. Não entendia bem o que sentia. Foi quando, sem pensar em mais nada, comecei a andar atrás da velha. (MARTINS, 2018, p. 18)

É perceptível a partir do fragmento acima a primeira mudança de postura da personagem perante o olhar do outro, e o sentimento que ela expressa ao compreender a crueldade desse olhar para com ela. Conforme afirma Hall (2015, p. 12): “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”. Nota-se que a personagem, a partir da reação de prender a respiração, o choro e conter as palavras ofensivas que poderia proferir, prefere agir de acordo com a visão que os outros têm de si, mesmo que essa visão estereotipada não represente sua verdadeira identidade. É nessa conduta da mulher que está no ponto do ônibus que se tem representado o olhar estereotipado para o negro, em que a discriminação se faz presente. Desse modo, como revelam as palavras de Silva (1995) quanto ao conceito de estereótipo, esse equivale

A uma visão simplificada de uma pessoa (ou de um grupo de pessoas) que constrói uma ideia negativa a respeito de outra pessoa (ou de um grupo de pessoas) seja pelo pertencimento étnico-racial, pela religião, pela classe social, pela opção sexual, pela idade etc. dessa outra pessoa (SILVA, 1995, p. 43).

Assim, entende-se que a pessoa pertencente a determinado grupo social ou étnico é vista sempre da mesma forma, ou seja, como se ela carregasse uma espécie de marca, característica determinante de seu comportamento, de suas atitudes, o que resulta em um julgamento pré-concebido pela sociedade, que acarreta práticas discriminatórias e na formação de preconceitos que inferiorizam o “outro”. Seguindo ainda com os relatos que dão seqüência à narrativa, o narrador personagem demonstra sentir-se culpado, com sentimentos até mesmo de nojo de si mesmo, por ter se deixado levar pela identificação que o outro lhe atribui. Relata, ainda, que esse sentimento fora passageiro, porque tocou-se de que a empatia deve ser uma via de mão dupla, o que não era o caso naquela situação.

A percepção do protagonista da narrativa sobre a situação da perseguição que inicia com a senhora do ponto de ônibus, é assim descrita:

Passado o turbilhão, fiquei com nojo de ter ido tão longe, lembrando da minha avó, imaginando que aquela senhora também devia ter netos. Porém, esse estado de culpa durou pouco, logo lembrei que aquela mesma velha, que tremia de pavor antes mesmo que eu desse qualquer motivo, com certeza não imaginava que eu também tivera avó, mãe, família, amigos, essas coisas todas que fazem nossa liberdade valer muito mais do que qualquer bolsa, nacional ou importada. (MARTINS, 2018, p.19).

Acima do sentimento de revolta expresso pela personagem, o que a fez perseguir a senhora, são evidentes os valores, a boa formação e o caráter íntegro desse sujeito que está cansado de ter que provar sua honra e integridade. Ele sabe que o lugar de onde vem e a imagem que apresenta ao outro sempre serão barreiras que ele precisará enfrentar porque os preconceitos estão formados e presentes em toda a sociedade. Nesse sentido, Mezan (1998) entende que o preconceito consiste em um

conjunto de crenças, atitudes e comportamentos que consiste em atribuir a qualquer membro de determinado grupo humano uma característica negativa, pelo simples fato de pertencer àquele grupo: a característica em questão é vista como essencial, definidora da natureza do grupo, e portanto adere indelevelmente a todos os indivíduos que o compõem” (MEZAN, 1998, p. 226).

Portanto, é evidente que a ficção aborda questões que estão permeadas na vida humana e não só presentes na sociedade, mas enraizadas profundamente nela, embora esse enraizamento precise ser combatido, tendo em vista a modificação de pensamentos e comportamentos que por muito tempo foram normalizados, colocando em risco o direito à liberdade de ser e o direito à vida com dignidade. Nesse sentido, denunciando e escancarando o preconceito e a discriminação, o narrador segue com as perseguições e decide que elas serão uma espécie de pesquisa, de estudo sobre as relações humanas. A narrativa anuncia, portanto,

a necessidade de se enxergar e encarar tais situações, sem, no entanto, normalizá-las, para que então esse profundo problema social possa um dia talvez ser superado, como se observa no seguinte trecho:

Com o passar do tempo essa obsessão foi ganhando forma de pesquisa, estudo sobre relações humanas. Passei então a ser tanto cobaia quanto realizador de uma experiência. Começava a entender com clareza meus movimentos, decifrar os códigos dos meus instintos. No entanto, a dificuldade de entender as reações de minhas vítimas foi se mostrando cada vez maior. São pessoas que vivem num mundo que não conheço. Sem contar que o tempo que tenho pra analisá-las frente a frente é curto e confuso, já que preciso atuar simultaneamente. Percebendo isso, cheguei à conclusão de que precisaria me concentrar num único indivíduo (MARTINS, 2018, p. 19).

Com persistência e determinação, nosso narrador e protagonista segue convicto da necessidade do experimento social que precisa realizar, essa parece ser a única forma de amenizar a revolta, o ódio e a dor que sente. Assim, vai em busca e encontra a pessoa ideal, a cobaia de seu experimento. Começa a observar o homem de perto, a conhecer sua rotina e a entender seus hábitos. Segue-o com frequência a tal ponto de saber onde o homem mora e trabalha e, mesmo assim, na maior parte do tempo não é percebido, continua invisível aos olhos, à indiferença daquele que, com seus privilégios, exclui ao outro, que permanece nas margens sociais, nesse caso, não sem questionar essas configurações que lhes foram impostas, a exemplo do fragmento que segue:

um dia, andava pela rua, era noite alta, um homem virou a esquina no mesmo momento que eu, trombamos. Ele levantou os braços, se rendendo ao assalto. Eu disse: "Fica tranquilo. E vai embora. Depois de muito tempo sentia mais uma vez aquele ódio primeiro, descontrolado, aquele que enche os olhos d'água. Há tempos já tinha me abstraído da humilhação, e até mesmo da vingança. Encarava o desafio com o olhar cada vez mais distante, científico. Mas alguma coisa nos movimentos daquele homem - o levantar de braços, a expressão de terror - fez reacender aquela chama do dia em que fui atrás da minha primeira vítima. Era ele. Só podia ser ele. Esperei um pouco e fui atrás, invisível. (MARTINS, 2018, p. 20).

A literatura, como via de acesso ao real, é, portanto, capaz de realizar um processo de humanização, de resgatar valores e olhares que possam ter se perdido ao longo do tempo, mas que são essenciais ao homem. Antônio Cândido (1989) já aponta para esse aspecto inerente ao texto literário, descrevendo a humanização que pode ser resultado da leitura desses textos, como “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida [...]” (CÂNDIDO, 1989, p. 117). Por meio dessa compreensão, portanto, identificamos a potência da narrativa em questão, no sentido de que ela desnaturaliza certas percepções que nos são transmitidas a

todo tempo pela sociedade, na qual a cultura predominante é a daquele que possui e está em posição de privilégio.

Dessa forma, corrobora-se com o fato de que “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CÂNDIDO, 1989, p. 117). Retornando aos relatos de “Espiral”, o conto encerra com Mário, o sujeito perseguido, já tendo ciência da perseguição, e observando o narrador personagem que está na rua, da janela de seu luxuoso apartamento. Daí observa-se a diferença, os lugares reservados a ambos, certos limites que parecem ser inultrapassáveis. Do momento em que se encontram, tomada a distância, tem-se que os dois olharam-se fixamente, quando “alguns minutos depois apareceu Mário, completamente transtornado, segurava uma pistola automática. Sorri para ele, percebendo naquele momento que, se quisesse continuar jogando esse jogo, precisaria também de uma ama de fogo” (MARTINS, 2018, p. 22).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao construir a narrativa de *Espiral* sob a perspectiva do narrador protagonista, Geovani Martins representa algumas das situações de preconceito racial vivenciadas por uma parcela significativa de nossa população. No conto, o leitor é capaz de sentir e observar como a discriminação, geralmente de forma sutil, constitui um recorte da estrutura de dominação do sistema racista, marca ainda presente na sociedade contemporânea.

O escritor Geovane Martins, uma das vozes da literatura ‘marginal’, aborda em seus textos a dura realidade de habitar espaços que estão à margem da sociedade. Assim, sua literatura faz essa intermediação entre o leitor e a representação do sujeito marginalizado, que é visto pelo olhar indissimulável da discriminação e do preconceito racial e social pelas classes com maior poder aquisitivo.

O enredo de *Espiral* não tem um desfecho, pois, como o próprio título do conto sugere, trata-se de uma linha curva que vem, sem se fechar, e que dá voltas em torno de um ponto. Dessa forma, o autor nos apresenta esse processo de violência que não se consegue interromper facilmente, pois mais do que fazer o leitor identificar a realidade, é fazê-lo identificar as questões que são inerentes a essa realidade. Portanto, a literatura marginal constitui um instrumento de denúncia das mazelas sociais, um espaço de resistência e repercussão da voz da periferia.

REFERÊNCIAS

- CÂNDIDO, A. *Direitos Humanos e literatura*. 1 ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1989.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Editora Cobogó, 2019.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MEZAN, R. *Tempo de muda: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. “*Literatura Marginal*”: os escritores da periferia entram em cena. 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-133929/pt-br.php>. Acesso em: 14 maio. 2023.
- RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Ana Célia da. *A discriminação do negro no livro didático*. Salvador: CEAO, CED, 1995.
- SOARES, Mei Hua. *A literatura marginal-periférica na escola*. 2008. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-30042009-143257/pt-br.php>. Acesso em: 14 maio. 2023.

"À ESPERA", DE RICO MACHADO, E "AH, ESSA QUARENTENA", DE BRUNO MOTTA: FIGURAÇÃO DA PANDEMIA EM CONTOS CONTEMPORÂNEOS

Maria Eduarda Oliveira de Souza²⁷

Vanderléia da Silva Oliveira²⁸

RESUMO: Inserido como parte das investigações de iniciação científica no âmbito do projeto financiado pela Fundação Araucária, “Literatura Brasileira contemporânea em tempos de pandemia”, este trabalho apresenta como se dá a figuração da pandemia em dois contos publicados na coletânea *Quarentenas: textos de uma quarentena criativa*, organizada por Camila Provenzi, Carolina Rocha e Maribel Lindenau (2020). Os contos “À espera”, de Rico Machado, e “Ah, essa quarentena”, de Bruno Motta, compõem a publicação que dá luz à produção de quarenta e um autores em torno da temática da pandemia da Covid-19. A investigação ancora-se em estudos como os de Resende (2008, 2014), Schollhammer (2011), Agamben (2009) e Brandileone (2021), Žižek (2020) e Harari (2020). A análise demonstra que o impacto do contexto pandêmico se concretiza na produção ficcional por meio de diferentes perspectivas, resultando em elaborações textuais reveladoras da experiência humana.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa contemporânea. Pandemia. Quarentenas: textos de uma quarentena criativa.

1. COVID-19: breve contexto histórico

“A humanidade enfrenta agora uma crise global”, é o que diz Yuval Noah Harari (2021) em seu livro *Notas sobre a pandemia e breves lições para o mundo pós-coronavírus*. Responsável pela mencionada crise, a Covid-19, segundo o Ministério da Saúde, diz respeito a “[...] uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global” (BRASIL, 2021). Foram identificados, de acordo com a Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), sete tipos de coronavírus transmissíveis aos seres humanos, e que já nos infectaram muitas vezes durante a história da humanidade. Estes seis primeiros, no entanto, assemelhavam-se ao vírus de um resfriado, tornando pouco frequente a ocorrência de doenças mais graves por meio deles. A última variante dessa categoria de vírus, nomeada como SARS-CoV-2 (Síndrome Respiratória Aguda Grave do Coronavírus 2), foi, em janeiro de 2020, confirmada pelas autoridades chinesas e posteriormente declarada pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como um novo surto, constituindo uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII), visto que a disseminação da doença foi intensa e rápida, atingindo a quase todos os países em poucos meses.

²⁷ Graduanda. Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Projeto de Iniciação Científica, Fundação Araucária. Grupo de Pesquisa CRELIT.

²⁸ Doutora. Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). PBA/CONVENIO 080/2022 - Fundação Araucária. Grupo de Pesquisa CRELIT.

A partir dessa nova cepa e toda a crise sanitária e médica desencadeada no mundo, a Organização Mundial da Saúde (OMS), em março de 2020, caracterizou a COVID-19 como pandemia, o que, segundo a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), trata-se da “[...] disseminação mundial de uma nova doença e o termo passa a ser usado quando uma epidemia, surto que afeta uma região, se espalha por diferentes continentes com transmissão sustentada de pessoa para pessoa” (2021, s/p).

Assim, devido à falta de recursos preventivos e terapêuticos direcionados à COVID-19, e seu alto índice de propagação e contágio, mais tarde, foi implantado em vários lugares do mundo um período de reclusão social, a quarentena, com o intuito de controlar a transmissão do vírus. O artigo “Medidas de distanciamento social no controle da pandemia de COVID-19: potenciais impactos e desafios no Brasil”, publicado pela *Ciência & Saúde Coletiva* em 2020, assim resume o momento:

Muitos países implementaram uma série de intervenções para reduzir a transmissão do vírus e frear a rápida evolução da pandemia. Tais medidas incluem o isolamento de casos; o incentivo à higienização das mãos, à adoção de etiqueta respiratória e ao uso de máscaras faciais caseiras; e medidas progressivas de distanciamento social, com o fechamento de escolas e universidades, a proibição de eventos de massa e de aglomerações, a restrição de viagens e transportes públicos, a conscientização da população para que permaneça em casa, até a completa proibição da circulação nas ruas, exceto para a compra de alimentos e medicamentos ou a busca de assistência à saúde (MEDIDAS..., 2020, p. 2424).

Segundo os dados da Universidade Johns Hopkins (JHU), houve, até o dia 03 de março de 2023, 676.609.955 casos registrados de contaminação pela COVID-19 em todo o mundo, com cerca de 6.881.955 mortes. Nesse contexto, torna-se nítido que deve haver medidas para reduzir as interações entre as pessoas e retardar a propagação do vírus, lembrando que, “Para vencer a epidemia, populações inteiras precisam obedecer a certas orientações” (HARARI, 2021, p. 30). Desse modo, a implantação do distanciamento social, um dos procedimentos de prevenção a COVID-19, tinha como objetivo à época, segundo o Ministério da Saúde, limitar o contato próximo entre os infectados e não infectados, já que “[...] A epidemiologia do SARS-CoV-2 indica que a maioria das infecções se espalha por contato próximo (menos de 1 metro), principalmente por meio de gotículas respiratórias”. (BRASIL, 2021).

Entretanto, é inegável que o convívio social é uma característica marcante dos seres humanos, “Somos animais sociais. Gostamos de contato, especialmente em tempos difíceis” (HARARI, 2020, p. 87), mas naquele momento, importava observar: “[...] somos obrigados a

permanecer em um espaço mínimo: exatamente como os presidiários. A única coisa que pode nos ajudar é a cultura: literária, musical, científica, religiosa, artística” (DE MASI, 2020).

2. A Pandemia da COVID-19 e o contexto de produção literária

Para Saer (2012), as produções ficcionais possuem um caráter duplo, sendo composta pela base do empírico e do imaginário. Muitos, segundo ele, (2012, p. 02), atribuem “[..] à ficção a duvidosa expressão do subjetivo [..]”, enquanto a verdade estaria atrelada a realidade concreta e tangível. No entanto, “Para que romancear algo do qual já se sabe tudo antes de tomar a caneta?” (SAER, 2012, p. 04), pois:

[..] não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. (SAER, 2012, p. 02-03).

De acordo com o dicionário *Oxford Languages*, o conceito de ficção pode ser entendido como uma “criação artística (literária, cinematográfica, teatral etc.), em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade”, ou, especificamente no campo literário, é relacionado à “prosa literária (freq. conto, novela, romance) construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário [..]” (FICÇÃO, 2017), significando que “[..] o texto ficcional não dá as costas à realidade, mas a dramatiza [..]” (RESENDE, 2014, p. 20).

Para Antonio Candido, por sua vez, (1995, p. 176), a literatura refere-se a “[..] todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura [..]” sendo uma manifestação universal que transcende as fronteiras culturais e temporais dos seres humanos, entendida como uma necessidade universal, já que viabiliza, o que chama Candido de “capacidade de fabulação” — compreendendo que os atos de fabular/imaginar correspondem a necessidades básicas do homem, sobretudo em tempos tão difíceis.

Considerando, sob esse ponto de vista, a pandemia da COVID-19 e seu impacto na sociedade, a literatura, segundo Brandileone (2021, p. 33), “[..] tem buscado desde os primeiros dias de isolamento, investigar e interpretar essa nova configuração de realidade [..]”, evidência que nos leva a concluir que a pandemia tem sido um fator motivador para a criação de muitas obras de arte, sobretudo na literatura. Em seu artigo *Desdobramentos da*

Pandemia da COVID-19 e o Radar da Produção Literária Brasileira Contemporânea, Brandileone (2021) realiza um mapeamento das produções literárias brasileiras que possuem o pano de fundo pandêmico, com o propósito de disseminar essas obras para possíveis análises críticas e para o conhecimento de pessoas que se interessam em contemplar e examinar esteticamente diferentes experiências humanas referente a um contexto social, político e econômico bastante específico.

Desse modo, com base nesse mapeamento, a autora destaca que essas produções exprimem vivências, sentimentos e um contraste de emoções experimentados pelos escritores, referente a este acontecimento inédito à sociedade contemporânea. Sendo assim, diante desse fecundo período de produção literária no qual os escritores procuram expressar diferentes comportamentos, dilemas e pontos de vista relativo a esse contexto instável e conflituoso, conseguimos reconhecer, segundo Ítalo Moriconi (2021), uma “literatura de pandemia”, já que, na opinião de Brandileone (2021, p. 35), “[...] diante de qualquer tragédia ela (a literatura) não pode recuar, nem os escritores demitirem-se do seu papel de dar a conhecer o mundo e o ser [...]”, pois “[...] toda crise é uma oportunidade” (HARARI, 2021, p. 44).

Com a chegada da pandemia da COVID-19, as produções literárias, conseqüentemente, inclinaram-se à expressão de questões que abrangessem esse contexto. A literatura como arte, portanto, frente a esse cenário, age como uma força que impulsiona, pois, como expressou Harari (2020), os humanos quem moldam a história, e não o vírus.

Nos escritos contemporâneos, a pequenez e a dor do homem — principais matérias com que a literatura trabalha — é terrivelmente exposta nesses tempos de crise: “O maior risco que enfrentamos não é o vírus, mas os demônios interiores da humanidade: o ódio, a ganância e a ignorância” (HARARI, 2020, p. 08). Perante a dor humana, a momentos difíceis, artistas transformam seu sentimento em arte. Desse modo, a literatura como um agente que promove a humanização dos sujeitos (CANDIDO, 1999 p. 81) manifesta, nesse contexto contemporâneo, a representação da realidade de uma sociedade inserida em um caos social, expressando, além de sentimentos e vivências, as “paranoias particulares” da população (ŽIŽEK, 2020, p. 20). Logo, essa literatura humaniza, pois permite que o leitor identifique sua realidade representada na ficção.

Não obstante, quando falamos em Literatura Contemporânea, uma das principais vertentes que a constitui refere-se a *presentificação*, a qual trabalha com o tempo e espaço do momento presente, demandando uma reflexão sobre o agora, uma necessidade imediata de abordar o momento atual (RESENDE, 2008).

Nesse sentido, observando essa tendência do contemporâneo em retratar e ocupar-se do agora, atentando-nos ao mapeamento realizado por Brandileone (2021), voltamos um olhar crítico à obra *Quarentenas: textos de uma quarentena criativa* (2020), elaborada pela editora Palavra Bordada e organizada por Camila Provenzi, Carolina Rocha e Maribel Lindenau; obra, na qual possui um caráter solidário (doando o valor resultante da venda dos livros ao Centro de Educação Profissional São João Calábria, de Porto Alegre - RS) e, ao mesmo tempo, oferecendo espaço aos novos escritores. Esta, portanto, trata-se de uma coletânea de contos e crônicas selecionadas via *e-mail* pela equipe editorial da editora Palavra Bordada, em que reuniu “[...] textos escritos durante o período do isolamento social em razão do novo coronavírus” (2020, s/p). Essa coletânea, no entanto, nasceu de um projeto anterior, intitulado “Quarentena Criativa”, no qual procurava cooperar com uma das grandes consequências resultantes da pandemia: a ausência de doações às instituições de caridade no decorrer desse período.

De acordo com Schollhammer (2011), há algumas expressões próprias que o contemporâneo utiliza para expressar a urgência do “real”. As novas tecnologias, por exemplo, como o *blog* e outros programas *on-line*, servem como uma ferramenta para a produção artística, um novo canal de comunicação pelo qual a literatura é transmitida.

Em vista disso, dentre as crônicas e contos encaminhados pelos mais diversos escritores de todo o Brasil à editora, foram escolhidos quarenta textos para a publicação e composição desse livro, primeiramente, publicado em formato *e-book* e, posteriormente, lançado em versão física. Ao retomar a questão da *presentificação*, é possível perceber que a coletânea está contextualizada em um momento histórico bastante específico e atual, caracterizando “[...] uma escrita que tem urgência [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 09), além disso, as temáticas contidas nas produções também retratam o agora: “São histórias que abordam temas presentes no cotidiano da população, com os mais diversos pontos de vista, provocando a reflexão e gerando empatia no leitor [...]” (2020, s/p). Dentre essas histórias, portanto, analisaremos dois contos contidos em *Quarentenas: textos de uma quarentena criativa* (2020).

2.1 Ah, essa quarentena...

O conto “Ah, essa quarentena...”, escrito pelo humorista, ator, jornalista e redator brasileiro Bruno Motta, formado em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e, atualmente, um dos grandes nomes do humor no Brasil, vencedor

de prêmios como: Prêmio Minas de Dramaturgia (2005) e do Festival Nacional de Novos Humoristas (2003). Recentemente, em 2020, publicou seu primeiro livro *Aprenda a rir de si mesmo*: (é o que os outros já estão fazendo), pela editora Planeta. Além de toda sua carreira e experiência na área da comunicação e do *stand-up comedy*, Motta foi reconhecido por Jô Soares como “[...] um humorista sensacional”.

Pela formação referenciada, nota-se a verve humorística como característica específica desse elemento extratextual — o escritor — o que, de certa maneira, influencia no tom da história, concebendo uma narrativa ambientada e narrada de uma perspectiva bem-humorada, divertida e despojada, diante da temática contextual da pandemia. Assim, a trama narrativa se constitui por um narrador que se utiliza da primeira pessoa do discurso, um narrador participante, segundo Arnaldo Franco Junior (2005), já que é evidenciada sua presença na história narrada, sinalizada nos seguintes fragmentos: “Estou aqui, sem fazer absolutamente nada”, “Eu tinha coisas pra resolver na rua, que agora foram todas feitas online” (MOTTA, 2020, p. 45, grifo nosso). Desse narrador autodiegético, visto que participa e narra sua própria história, observamos, como consequência, que a focalização da narrativa se estabelece por um narrador protagonista, uma vez que o conflito dramático é narrado em primeira pessoa e a perspectiva da diegese é voltada à própria existência do protagonista. Esse protagonista, no entanto — único personagem da narrativa —, não é nomeado em nenhum momento da história, apenas segue seu discurso utilizando-se de sumários a fim de relatar sua experiência e percepção diante dessa nova forma de organização e adequação social.

No conto, o *nó* narrativo — elemento que propicia o conflito dramático, segundo Arnaldo Franco Junior (2005, p. 43), evidenciando que “[...] só há uma história a ser contada porque uma crise se instalou em determinada situação [...]” — refere-se à pandemia da COVID-19, que impactou e alterou o *modus operandi* de todos os indivíduos mundialmente, desencadeando, deste modo, o conflito dramático da narrativa, no qual se estabelece frente à adequação de um “novo normal”, em que o protagonista apresenta-nos certas nuances entre comportamentos, afazeres, compromissos etc., antes e depois da pandemia, marcadas graficamente no texto por meio de locuções adverbiais e prepositivas:

Eu tinha coisas pra resolver na rua, que agora foram todas feitas online, sem uma fila, sem um congestionamentozinho. [...] Compras! Tanta coisa que eu nunca precisei e comprava só porque estava ali na minha frente. No lugar disso tive que arrumar a casa. [...] E no final da tarde pude me sentar no chão, ao invés de me atrasar pra algum *happy hour* para desestressar, coisa completamente fora de moda (MOTTA, 2020, p. 45-46, grifo nosso).

Ainda a respeito das transformações provocadas pela pandemia descritas acima, a última passagem citada é apresentada de maneira irônica como consequência da escolha lexical do autor “completamente fora de moda”, sinalizando que a pandemia modificou até mesmo as formas de entretenimento, tornando certos passatempos ultrapassados, visto que a moda agora é ficar em casa.

O espaço, onde ocorrem as ações narradas, conforme define Arnaldo Franco Junior (2005, p. 44), um “[..] conjunto de referências de caráter geográfico e/ ou arquitetônico [..]” que determinam o lugar físico em que se situa o conflito dramático, neste conto, considerando que o protagonista está em isolamento social — quarentena — decorrente da situação pandêmica acometida, como indica o título “Ah, essa quarentena...”, além das passagens: “No lugar disso tive que arrumar a casa” e “Fui obrigado a redescobrir que eu tinha uma varanda - inacreditável” (MOTTA, 2020, p. 45-46, grifo nosso) marcam gráfica e contextualmente que o espaço onde as ações narrativas são realizadas referem-se a casa do personagem.

Além disso, o espaço dessa narrativa surge das próprias ações do protagonista, não havendo pausas nos procedimentos narrativos para ser apresentado o espaço e o contexto, pois o personagem o faz a partir das suas próprias ações, concernente, dessa forma, a uma ambientação oblíqua (LINS, 1976). O contato que esse personagem mantém agora com esse espaço, portanto, foi alterado com a imposição da quarentena, modificando até mesmo seus comportamentos e percepções perante o que ele desempenhava cotidianamente, como vimos nos fragmentos acima, percebendo, com esse confinamento, por exemplo, a compulsão pelas compras, defeito que o personagem identifica em si apenas quando é forçado pelas circunstâncias a se desacelerar do mundo lá fora e a olhar para seu próprio lar: “Tirei tanta coisa de armários e gavetas! Dessas coisas que a gente finge que não precisavam de limpeza. No final, uma pilha tão grande de inutilidades que acumulei e resolvi doar porque seria muito mais proveitosa para outros. (MOTTA, 2020, p. 45)”.

Diante disso, observamos esse “despertar” sutil que acontece com o personagem, em que ele se vê consumista, percebe sua casa cheia de “inutilidades” e decide mudar essa situação, doando seus objetos a fim de que sejam úteis a outras pessoas, alterando, em última instância, a “[..] lógica capitalista para um sistema de viés colaborativo e de apoio mútuo [..]” (BRANDILEONE, 2021, p. 22). Conforme descreveu o sociólogo Domenico De Masi em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, “O coronavírus está nos ensinando a dispensar o supérfluo, a reconhecer e a privilegiar o essencial. Está nos ensinando que o consumismo é

um vírus pior ainda, que nos faz perder o sentido do necessário para nos impor o supérfluo” (DE MASI, 2020).

Da mesma forma, para o historiador, filósofo e professor Yuval Noah Harari (2020, p. 08), “Podemos optar por compartilhar o que temos em vez de apenas acumular mais para nós mesmos”. Harari parte do pressuposto de que, se lidássemos positivamente com a pandemia, poderíamos sair dessa crise de uma maneira melhor da que entramos, utilizando o vírus como meio um para um objetivo maior: a reconstrução de um mundo pós-covid-19 contendo uma quantidade superior de pessoas sábias, generosas e bondosas, tornando nos seres humanos com mais humanidade. Em vista disso, o historiador conclui que “O verdadeiro antídoto para epidemias não é a segregação, mas a cooperação” (HARARI, 2020, p. 13).

Por fim, o desfecho da diegese organizou-se em forma de um desabafo do protagonista, marcado pelo clímax da narrativa: “E meditei. E respirei. E estou aqui. Quem diria? Ah, essa quarentena” (MOTTA, 2020, p. 46). Isto é, perante o *nó* narrativo — a situação pandêmica — e o conflito dramático da história narrada — a quarentena —, a resolução da intriga acontece com o protagonista expressando uma espécie de “sobrevivi”, por meio da expressão: “E estou aqui. Quem diria?”, concernente a um espanto diante de algo inesperado, significando que o personagem não esperava por esse resultado, de ser capaz de resistir a esse período de quarentena — de maneira *sã*.

Para o psicanalista Dunker (2020), em entrevista ao jornal *Brasil de Fato*: “Sobrevivemos significa não só se manter respirando, mas sobrevivemos psiquicamente, sobrevivemos com os nossos contatos, com os nossos amores, com as nossas amizades e, principalmente, com os nossos sonhos”. Ou seja, ele está “aqui”, não desistiu ou se deprimiu, mas adaptou-se e manteve a calma — “E meditei. E respirei” —, frente à situação contextual empreendida sobre ele.

Diante disso, ao nos voltarmos ao título “Ah, essa quarentena...” — que se recupera ao final do texto — notamos a interjeição “Ah” exprimindo uma emoção que remete a uma marca da oralidade na qual, seu sentido, nesse texto, conota ao sentimento de alívio que toma conta do protagonista quando ele percebe que conseguiu atravessar algumas adversidades — referidas previamente — desse período. Esse som vocálico, nesse sentido, junto ao uso das reticências, provoca um prolongamento da frase, confirmando a entonação de alívio que o narrador se utiliza, promovendo um ritmo que pode evocar um suspiro.

2.2 À espera

O conto “À espera”, foi escrito pelo professor — formado em Jornalismo — da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB) e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Rico Machado, quem também desenvolveu pesquisas acerca do tema “Cultura e Significação”, além de ser especializado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), e mestre em Comunicação pela mesma universidade. É, ainda, criador do site *Antropofagias*, em que engloba estudos de diversas áreas como: Comunicação, Semiótica da Cultura, Antropofagia, Literatura e Pesquisa Acadêmica.

Apontada essa descrição acerca do autor, no que se refere ao texto, percebe-se, na trama da diegese, o *nó* narrativo, marcado no primeiro parágrafo do conto como “[...] a grande catástrofe [...]” (MACHADO, 2020, p. 145). Isto é, baseando-se em elementos extratextuais de contexto de época, sabe-se que em março de 2020 a COVID-19 foi reconhecida como pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS), portanto, nesse fato baseia-se a significação desse fragmento, que ocasiona o conflito dramático, sendo citada nesse texto como uma grande tragédia.

Em consequência, o espaço onde se desencadeia a construção da história se dá, mais uma vez, por motivos extratextuais (a quarentena acometida a todos), na casa do protagonista, precisamente, à porta de sua casa: “Quando a grande catástrofe se aproximou, seguiu as recomendações, não pôs os pés à rua, mas sentou-se, insone e paciente, à porta de casa a contemplar sua abissal insignificância” (MACHADO, 2020, p. 145, grifo nosso). Diante desse sumário, notamos a presença de um narrador marcado pela terceira pessoa do discurso — observador — que, distante dos fatos narrados, adota a posição de narrador onisciente neutro ao enunciar essa história. Já, no que tange as cenas do discurso narrativo, a representação dos diálogos entre os dois únicos personagens — não nomeados — da diegese, concernem a um homem, possivelmente, de idade avançada: “— Que tenhas vivido o suficiente para querer morrer eu até posso compreender, mas quem é jovem? E as crianças?” (MACHADO, 2020, p. 146, grifo nosso) e seu interlocutor, quem, de acordo com os recursos formais do texto, seria um enfermeiro que vai à casa desse homem para examiná-lo:

— Mas vais continuar aí sentado? Há três semanas estive aqui e continuas neste lugar.
[..]

O interlocutor assentiu silenciosamente, ajeitou o avental descartável que lhe cobria os braços, o peito e a barriga até os joelhos. Quando terminou de vestir as luvas e tomar o cateter às mãos, disse:

— Muito bem. Remangue o braço direito. Vai ser só uma picadinha. O outro teste, da saliva, negatizou. Vamos ver esse. (MACHADO, 2020, p. 145-147)

Desse modo, a maior parte da diegese se constitui por cenas entre esses dois personagens, a voz do narrador heterodiegético, no entanto, surge para apresentar, auxiliar, no desenvolvimento e determinar o desfecho da história, aparecendo por meio de sumários, como apresentado previamente. Ainda a respeito das cenas, é por meio delas que o conflito dramático se desenvolve, já que o protagonista — o homem em quarentena —, a partir da situação drástica instalada em sua sociedade, se vê, como indica o título, à espera de alguma coisa que é determinada discursivamente apenas em um momento da narrativa: “— Que tenhas vivido o suficiente para querer morrer eu até posso compreender [...]” (MACHADO, 2020, p. 146, grifo nosso). O que nos faz concluir que esse algo que o protagonista segue à espera refere-se a sua morte: “— E você viveria uma vida toda para perder a cena final? Quero estar aqui. Neste lugar. [...] A vida não me importa, mas o último ato, a derradeira cena, sim” (MACHADO, 2020, p. 145-147).

Nesse sentido, a respeito dessa percepção do protagonista, conforme pontuou o filósofo Žižek (2020), percebemos que a pandemia desencadeou não apenas uma crise econômica e médica na sociedade, mas também de saúde mental, pois, diante da dor, do sofrimento e da possibilidade da morte iminente, começamos a pensar não apenas acerca do sentido da vida, mas também em nosso fim. Além disso, quando o narrador nos apresenta que o protagonista está sentado à porta de sua casa, contemplando “[...] sua abissal insignificância” (MACHADO, 2020, p. 145), observamos um ambiente melancólico, constituído pela passividade do personagem diante da vida: “A todos verei. Sentado. Imóvel. Insolente” (MACHADO, 2020, p. 145), ou seja, ele deseja contemplar a morte de todos, inerte, sem se deslocar com a intenção de fazer algo a respeito, apenas observar seu derradeiro fim; pois, para ele, a vida concede uma extensão apropriada de tempo a todos nós:

— A vida dá a medida certa do envelhecer. Nenhuma criatura morre sem experimentar a alegria e o dissabor de ter existido. A vida tem as feições de um terno de alfaiataria. Não há um igual ao outro. Nada lhe sobra aos ombros ou às costas. A barra da calça tem a altura precisa do osso do tornozelo, para que os sapatos realcem a medida da elegância do vivente. Aos de vida mais modesta, carpins e chinelos; aos afortunados, sapatos de couro. Repito. A vida dá a medida certa do envelhecer. (MACHADO, 2020, p. 146).

Não obstante, por meio da intertextualidade presente no conto em relação ao romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis (1881), o protagonista afirma que diante de todo o caos pandêmico, há algo que o faz se vangloriar: “— É como escreveram naquele livro lá, aquele lá, aquele, lembra? Do morto que falava: ‘não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de minha miséria.’ Se tudo o mais hoje ganha

contornos de fracasso, ao menos isso me consola” (MACHADO, 2020, p. 145, grifo nosso). Mas, para ele, o vírus da COVID-19 não será o que acabará com o mundo, pois:

— E se o fim do mundo for invisível e silencioso?
— Jamais! Não teríamos vivido tudo isso para acabar assim. Quem o planeta pensa que é para não nos dar a honra do cataclisma? Vulcões furiosos, tormentas devastadoras, terremotos avassaladores e acabaremos diante de um inimigo invisível, um vírus? Há de haver um fim digno. Que se abata sobre nós como uma escatologia bíblica, mas sem redenção. Somos dignos, se tanto, somente deste fim. (MACHADO, 2020, p. 146).

De acordo com o psicólogo Viktor Frankl (1991), em seu livro *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*, é observado, por meio da avaliação psicológica dos prisioneiros no campo de concentração, que apenas quem se rendeu espiritual e humanamente é afetado pelas influências do ambiente em sua evolução de caráter. “Mas somente entregava os pontos aquele que não tinha mais em que se segurar interiormente!” (FRANKL, 1991, p. 93). Sob essa perspectiva, não havia nada em que se segurar para quem não entendia o propósito de sua vida, esses sucumbiam, e é isso o que observamos no protagonista desta narrativa, vivendo apenas à espera do grande fim: “— .. o resultado sai em quatorze dias. Evite se expor. Convém não ficar à porta, tão perto da calçada. Não adianta esperar. — É o que todos dizem. Mas que diabos faremos, nós?!” (MACHADO, 2020, p. 147, grifo nosso). Como pontuou Zizek (2020, p. 32), “[..] somos uma espécie sem importância” e Dunker (2020, p. 13) “O ser humano é esta noite, este vazio, este nada diante da força da natureza”.

Conclui-se que a figuração da pandemia, neste conto, se constituiu de um ponto de vista filosófico, melancólico e trágico, posto que a discussão principal da narrativa voltou-se a muito mais do que construir relatos correspondentes à experiência vivida na pandemia, problemas econômicos, adaptativos, sociais etc., mas, dispomos aqui de uma narrativa que desenvolve uma reflexão acerca da mortalidade humana, nos instigando a refletir a respeito da finitude e de nossa fragilidade perante tempos caóticos.

Em vista disso, apoiando-se no pensamento de Harari (2020, p. 56-57), “Devemos confiar na ciência para lidar com epidemias, mas ainda precisamos suportar o fardo de lidar com nossa mortalidade e nossa transitoriedade como indivíduos”, pois “Médicos não podem resolver por nós o enigma da existência”.

Considerações finais: o que os contos expressam?

Ao pensarmos em como ocorreu a figuração da pandemia nesses dois contos, concluímos que essa representação se efetuou de forma distinta em relação ao que é expresso (conteúdo) e a estrutura do texto (forma) em cada uma dessas narrativas ambientadas em um mesmo contexto social e temporal. Enquanto “Ah, essa quarentena...”, de Bruno Motta, espelha a pandemia e suas adversidades causadas na sociedade de uma ótica bem humorada, positiva, compartilhando conosco uma perspectiva otimista perante dias tão sombrios, transmitindo a mensagem de que conseguiremos resistir à quarentena; em contraste, o conto “À espera”, do jornalista Rico Machado, utiliza a conjuntura pandêmica e o isolamento social como forma de nos aproximar de uma reflexão a respeito de nossa finitude, por meio de um personagem que vive à espera de sua morte.

Desse modo, partilhando das ideias de Schollhammer (2011) acerca do contemporâneo, notamos que a literatura de hoje, aquela que trata das questões sociais e lida com seu contexto turbulento, de nenhuma maneira afasta a perspectiva individual e íntima, a experiência subjetiva no momento da expressão literária. Para o autor, esses dois prismas se entrelaçam e, assim, a presença de um não significa a ausência do outro na produção literária contemporânea.

Diante dessa percepção, faz-se evidente nos contos analisados a referenciação ao contexto pandêmico, mas essa marca não impossibilita, no entanto, o tratamento estético que é dado ao texto perante a colocação das vivências e perspectivas dos personagens diante desse tempo histórico determinado e as adversidades que o acometiam. Dessa forma:

É evidente que são características do momento que a cultura vive hoje, em termos de organização do mundo, que fazem com que elementos como o sentido de urgência, com predomínio do olhar sobre o presente, e a familiarização com o trágico cotidiano atravessem múltiplas obras” (RESENDE, 2008, p. 30).

Ainda no que diz respeito aos aspectos que determinam a assimetria entre os dois contos, retomando uma das características da produção literária contemporânea, segundo Beatriz Resende (2008), referente à tragicidade, observaremos como se dá essa marca trágica em cada um desses textos narrativos, especificando a noção de trágico em duas vertentes: o trágico-cômico e o trágico-puro. No conto “Ah, essa quarentena” torna-se nítida a característica que denominamos como trágico cômico, visto que a situação contextual da diegese é trágica, porém o tom que o autor concede ao texto é cômico, humorístico, conotando a expressão popular: “seria trágico se não fosse cômico”. Em contraste, remetendo a noção de tragicidade pura, temos o conto “À espera”, visto que percebe-se nele a inevitabilidade do trágico, construído pelo enfoque concebido à narrativa a um lado mais

sombrio e pessimista acerca da humanidade e da vida, simbolizando que diante da ótica escolhida para a narração e ambientação da história, a perspectiva que o texto ganha é lúgubre/dramática, não havendo espaço para sentimentos de esperança ou descontração, o que nos remete a outra nuance entre esses dois textos: o humor e a melancolia, consequências da perspectiva adotada em relação às narrativas e às abordagens específicas do trágico. Os dois contos, no entanto, se aproximam quanto ao “[..] fragmentário da narrativa, (pois é) acompanhado por certo humor e (ou) ironias sutis, que impede que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão [..]” (RESENDE, 2008, p. 31).

Apresentadas essas informações, podemos inferir que o contexto pandêmico atrelado à literatura proporcionou um marco na história literária, dado que, como foi evidenciado previamente, esse foi um momento fecundo à expressão artística. A pandemia, mesmo com a destruição e dor causadas, conseqüentemente, foi quem proporcionou esse produtivo campo de composição aos escritores. Portanto, em síntese, entendemos que “[..] mesmo acontecimentos horríveis podem ter conseqüências positivas imprevistas.” (ŽIŽEK, 2020, p. 23).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: ed. Argos, 2009.

ANTOINE Laurent de Lavoisier na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$antoine-laurent-de-lavoisier](https://www.infopedia.pt/$antoine-laurent-de-lavoisier). Acesso em 24 fev 2023.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Londrina, PR: Livrarias Família Cristã, 2021.

BRANDILEONE, Ana Paula Franco Nobile. Desdobramentos da Pandemia da COVID-19 e o Radar da Produção Literária Brasileira Contemporânea. *Revista Crioula*, n. 27 - Os desafios em face da pandemia, 1o semestre/2021, p. 15-39. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/199090/184404>. Acesso em: 20 dez. 2022.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Como é transmitido?* Brasília: Ministério da Saúde, 8 abr. 2021. Disponível em <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/como-e-transmitido>. Acesso em: 17 maio 2023.

BRASIL. Ministério da Saúde. *O que é a Covid-19?* Brasília: Ministério da Saúde, 8 abr. 2021. Disponível em: <https://bvsmis.saude.gov.br/covid-19-2/>. Acesso em: 17 maio 2023.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, São Paulo, p. 81-89, 1999.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DE MASI, Domenico. Combatendo o ócio depressivo. [Entrevista concedida ao] jornal O Estado de S. Paulo. *Istoé*, 19 abr. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/combate-o-ocio-depressivo/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. “Sobreviver, neste momento, não é pouca coisa”, diz o psicanalista Christian Dunker. [Entrevista concedida a] Cristiane Sampaio. *Brasil de Fato*, Fortaleza (CE), 23 dez. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/12/23/sobreviver-neste-momento-nao-e-pouca-coisa-di-z-o-psicanalista-christian-dunker>. Acesso em: 20 abr 2023.

EAGLETON, Terry. Introdução – O que é Literatura? In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.1-17.

FICÇÃO. In: *Oxford Languages*. Simpson, J. (ed.). (2017).

FRANCO JUNIOR. Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005. p. 33- 56

FRANKL, Viktor E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Petrópolis: Vozes, 1991.

HARARI, Noah Yuval. *Notas sobre a pandemia e breves soluções para o mundo pós-coronavírus*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

HISTÓRICO da pandemia de COVID-19. *Organização Pan-Americana da Saúde*. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 04 abr 2023.

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

MACHADO, Rico. À espera. In: LINDENAU, Maribel; PROVENZI, Camila; ROCHA, Carolina (org.). *Quarentenas: textos de uma quarentena criativa*. Canoas: Palavra Bordada, 2020. p. 145-147.

MEDIDAS de distanciamento social no controle da pandemia de COVID-19: potenciais impactos e desafios no Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 25, p. 2423–2446, jun. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/4BHTCFF4bDqq4qT7WtPhvYr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 maio 2023.

MORICONI, Ítalo. Ítalo Moriconi: “Já existe uma literatura da pandemia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. 2021. Entrevista concedida a Bolívar Torres.

MOTTA, Bruno. Ah, essa quarentena. In: LINDENAU, Maribel; PROVENZI, Camila; ROCHA, Carolina (org.). *Quarentenas: textos de uma quarentena criativa*. Canoas: Palavra Bordada, 2020. p. 45-46.

O livro *Quarentenas*. Palavra Bordada, 2020. Disponível em: <https://www.palavrabordada.com.br/quarentena-criativa>. Acesso em: 05 jan. 2022.

PROVENZI, Camila; ROCHA, Carolina; LINDENAU, Maribel (org.). *Quarentenas: textos de uma quarentena criativa*. Canoas: Palavra Bordada, 2020.

QUAL a diferença entre SARS-CoV-2 e Covid-19? Prevalência e incidência são a mesma coisa? E mortalidade e letalidade? *Portal do Butantan*, [s.d.]. Disponível em:

<https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/qual-a-diferenca-entre-sars-cov-2-e-covid-19-prevalencia-e-incidencia-sao-a-mesma-coisa-e-mortalidade-e-letalidade>. Acesso em: 17 maio 2023.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, Trad: Luís Eduardo Wexell Machado. São Paulo, n. 8, julho de 2012. Disponível em: <https://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>. Acesso em: 17 maio 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2a ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011.

SCHUELER, Paulo. O que é uma pandemia. *Fundação Oswaldo Cruz*, 2021. Disponível em: <https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/1763-o-que-e-uma-pandemia#:~:text=Segundo%20a%20Organiza%C3%A7%C3%A3o%20pandemia%20%C3%A9,sustentada%20de%20pessoa%20para%20pessoa>. Acesso em: 04 abr 2023.

UNIVERSIDADE John Hopkins. *Centro de Recursos de Coronavírus Johns Hopkins*. Johns Hopkins Coronavirus Resource Center, Johns Hopkins University & Medicine, 2022. Disponível em : coronavirus.jhu.edu/map.html. Acesso em: 17 de maio de 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. *Pandemia: COVID-19 e a reinvenção do comunismo*. São Paulo: Boitempo, 2020.

DUAS CIDADES.. VIVO DELAS DE AMÁ-LAS E COMUNGÁ-LAS: A RELAÇÃO SUJEITO-ESPAÇO NA POESIA DE JOSÉ CHAGAS E ALEXSANDRO SOUTO MAIOR

Ana Maria Areias da Silva²⁹

Susane Martins Ribeiro Silva³⁰

RESUMO: Vistos como representantes significativos da literatura brasileira contemporânea, José Chagas e Alexsandro Souto Maior promovem, em suas composições literárias (principalmente na poesia), reflexões a respeito de vivências individuais e coletivas em lugares afetivos. A partir dessa perspectiva, observa-se com atenção as obras *Os canhões do silêncio* (2002), do poeta paraibano naturalizado maranhense, e *Recife Anfíbio e outras paragens* (2022), do escritor pernambucano, a partir da maneira como os sujeitos (líricos) encaram os espaços de vivências que, por sua vez, caracterizam relações topofílicas com as cidades de São Luís e Recife, respectivamente em cada uma das obras supracitadas, cujo elo fundamenta-se nas experiências desses sujeitos (líricos) em seus lugares de vivência. Essa proposta tem como base fundamental para a leitura e análise dos corpora os estudos relacionados ao espaço, destacando as considerações de Bachelard (2005), Brandão (2013) e Fernandes (2016), estabelecendo diálogo com as relações topofílicas a partir dos preceitos de Tuan (2005; 2012; 2013). A partir de tais premissas, adota-se para o melhor desenvolvimento da pesquisa proposta o método teórico-investigativo, visando a leitura destas obras a partir das relações existentes entre sujeito e espaço, dando enfoque nas experiências desses indivíduos em seus meios sociais afetivos, caracterizando a topofilia.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Sujeito lírico. Espaço.

INTRODUÇÃO

Sendo um dos mais complexos elementos investigados nos estudos literários, o espaço é considerado muito mais do que uma categoria estudada. Apresenta uma pluralidade de conceitos e sentidos, visando atender a necessidade de como ele se apresenta no texto literário. Partindo desse pressuposto, nenhum conceito, ou significação, anula suas representações. A variabilidade da noção de espaço permite reconhecê-lo a partir da maneira como ele se apresenta, realçando-o.

Neste estudo, o espaço, além de um limite perimetral possivelmente ocupado, consiste num elemento capaz de estabelecer relações afetivas com aquele que nele está inserido. Sob essa vertente, analisa-se a relação sujeito-espaço na poesia contemporânea, mais precisamente nas obras *Os canhões do silêncio* (2002), do poeta José Chagas, e *Recife Anfíbio e outras paragens* (2022), do escritor Alexsandro Souto Maior, identificando aspectos topofílicos fundamentados nas experiências tanto dos autores quanto dos sujeitos líricos em seus lugares de vivência, percebendo o hibridismo existente em cada uma das obras. Sendo representantes

²⁹ Mestranda em Letras (Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco.

³⁰ Doutoranda em Letras (Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco.

significativos da literatura brasileira contemporânea, José Chagas e Alexsandro Souto Maior promovem, em suas composições literárias (principalmente na poesia), reflexões a respeito de vivências individuais e coletivas em lugares afetivos.

Tomando como aporte teórico, a leitura das obras destaca o espaço e suas especificidades pela sistematização de Brandão (2013), as considerações sobre o espaço citadino segundo Fernandes (2016), as relações com o espaço pela perspectiva de Bachelard (2005) e as relações com o espaço pelos preceitos de Tuan (2005; 2012; 2013).

Acredita-se que esta investigação muito contribui para a compreensão dos fenômenos existentes na relação sujeito-espaço, bem como o entendimento referente ao hibridismo que tanto se faz presente nos estudos literários da atualidade.

"O QUE HABITA SEM HABITAR", "RECOLHE COMO COISA SUA": RELAÇÃO ENTRE SUJEITO E ESPAÇO

Muito mais do que uma categoria presente nos estudos literários, o espaço fomenta uma série de preceitos, não apresentando um conceito exato. Considerado como elemento onde se dá experiências tipográficas, o espaço comumente estabelece uma relação com o sujeito que nele se insere. Seja tênue, seja forte, a relação sujeito-espaço sugere uma variedade de significações, que podem se apresentar de maneira afetiva que, de acordo com Tuan (2012), trata-se de topofilia, ou uma relação topofóbica (TUAN, 2005), isto é, de medo, receio.

Em relação à topofobia, existe uma (re)ação incômoda entre sujeito e espaço, configurada a partir da condição de que o sujeito não se sente confortável no espaço que ocupa. O espaço provoca no sujeito reações repulsivas, fazendo com que ele sinta vontade de não estar ali, ou seja, desocupá-lo.

No que diz respeito à relação topofílica, foco deste estudo, o sujeito estabelece um entrelace afetivo, sendo que esses espaços causam, de todo modo, reações confortáveis e amenas ao sujeito que ali vive, sendo que esses espaços podem ser “espaços íntimos [...], inclui espaços privados [...], abarca espaços públicos [...] avança até espaços sociais amplos” (BRANDÃO, 2013, p. 2).

Ressalta-se que o espaço com o qual se relaciona não se limita única e exclusivamente ao vivenciado, mas aquele que se pode imaginar para além de sua vivência, onde sua descrição ou particularidades não contemplem apenas o que se vê, mas sim para além do que percebe.

Quando se descreve o espaço vivenciado, tais características surgem da observação concreta e ganha destaque as qualidades que o caracterizam particularmente. Assim, considera-se que o próprio espaço não ganha destaque por si só, mas sim por aquele que o ocupa, por quem se relaciona.

Nesta proposta, considera-se a relação do sujeito com espaços amplos, mais precisamente a cidade. Como espaço amplo, nota-se a referência que o sujeito apresenta em relação tanto à espaços íntimos como também em espaços sociais, como é o caso da cidade, que, na visão de Brandão (2013, p. 19), trata-se da “mais persistente e complexa forma de organização espacial humana”.

"SÃO LUÍS É CHEIA [...] O ESPAÇO RODEIA LONGE": JOSÉ CHAGAS E A CAPITAL MARANHENSE

Paraibano naturalizado maranhense, José Chagas foi um poeta cuja escrita é marcada pela oratória, pela solidez e pela sensibilidade, traçando metonimicamente o lirismo, envolvendo temas como a relação afetiva com lugares de vivência, principalmente ao retratar a cidade de São Luís, lugar que morou durante muitos anos e é parte integrante e maciça de seus versos. Detalhando a cidade a partir de elementos particulares que a compõem, como ruas, avenidas, bairros, janelas seculares e casarões coloniais, a capital maranhense é apresentada não apenas como uma cidade na qual conviveu, mas também como um lugar inquietante.

Retratando a cidade de São Luís a partir de suas partes constituintes, José Chagas deslumbra em seus versos a cidade colonial, com suas construções históricas em consonância com a paisagem insular. Não obstante, descreve também a cidade moderna, enfocando os prédios que a modernizam. Em *Os canhões do silêncio*, por mais que não se trate de um poema épico, os versos configuram uma épica descrição da única capital brasileira fundada por franceses, cuja história permeia em suas linhas poéticas.

A descrição dos espaços citadinos parte, além do presente em que São Luís se encontra, das memórias do poeta. São Luís é configurada em versos a partir de alguém que escolheu nela habitar. E isso é extremamente relevante, pois demonstra também que a cidade não é vista por um nativo, mas por alguém que se enraizou, instaurando assim que a experiência com o espaço “abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 2013, p. 17)

Ao falar da cidade, José Chagas predispõe-se na condição de observador, cujo ponto de observação é a própria cidade, que, conforme Fernandes (2016), reconhece-a pela sua grandiosidade, identificando-a como sendo muito maior que seu próprio discurso.

Todas as manhãs o mirante
me lança pela janela
uma amostra grátis
de São Luís

[..]

São Luís sabe da manhã
antes de qualquer outro lugar do mundo
porque há um galo no quintal do tempo
ferindo sua crista no sonho
e seu canto chega em pedra ao mirante
que sabe adivinhar o dia
por trás dos muros (CHAGAS, 2002, p. 60)

Nos versos de Chagas observa-se as nuances existentes da cidade: destaca-se um espaço particular da arquitetura da cidade – o mirante. Este espaço é mencionado recorrentemente na poesia.

Enquanto texto literário, o sujeito lírico apresenta o mirante como sendo a identidade da cidade e que o nascimento de um novo dia parte tanto da observação do espaço quanto de lá parte a observação, que, em consonância com os estudos de Brandão (2013), fortalece assim a importância do espaço e as relações estabelecidas com ele.

E só o mirante sabe
quantas vezes o bairro se banhou
no tempo
e os segredos que as chuvas diluem
no murmurar malicioso
das bicas

[..]

Em São Luís
não caem chuvas novas
mas velhas chuvas (CHAGAS, 2002, p. 149)

O mirante aparece nos versos não somente como parte constituinte do cenário, mas sim com um detalhe que configura a estética da cidade: um espaço onde a marca central, a janela, é ponto de partida para outros espaços e que de lá se observa uma cidade para além de seus limites.

Uma cidade ilimitada é a ideia central da poesia de José Chagas. Ela é desenhada por seus contornos e pelos seus cortes. Esses cortes são configurados por um importante espaço público que a compõe: o bairro do Desterro.

Considerado um dos bairros mais antigos da capital maranhense, o Desterro é outro espaço que aparece de maneira recorrente nos versos de *Os canhões do silêncio*. Por chamar a atenção pelas construções seculares, ele tem como símbolo a igreja, homônima ao bairro.

Assim me debruço sobre
o bairro do Desterro
ou sobre o desterro
do bairro
e vigio sozinho
um plantio de sombra
que crescem como folhas de sonhos
até que a noite amadureça
o seu trigal de estrelas
ou até que a manhã inflame
os bem-te-vis da aurora
que anunciam uma verdade sem uso (CHAGAS, 2002, p. 41)

Nessa descrição do espaço, percebe-se que o desterro ora nomeia o bairro, ora configura sua decadência. Todavia, enquanto texto literário, não desestimula nem entristece o sujeito lírico que o descreve.

Metaforicamente, o sujeito lírico constrói imagens sugestivas carregadas de esperança, onde a noite sobrepõe-se ao dia, numa passagem cheia de solidão e vazio. Nessa menção, a decadência do bairro é configurada pela passagem do tempo contrário, isto é, a noite remonta um possível fim e a manhã traz a chance do (re)começo.

O Desterro é um velho bairro
que fica para o lado do tempo
situado entre a fé e o vício
lá onde moram sombras
pagando aluguel de medo
e onde o tempo despeja a massa de seus dias
para montar sua usina
de memórias eternas

[..]

É como se o Desterro
Saísse
para além da cidade
por ser um território neutro
entre o céu e a terra (CHAGAS, 2002, p. 203)

O bairro do Desterro desmonta um tempo carregado de hostilidade, permeado pela passagem do tempo, sucumbido de memórias. A própria estruturação do bairro confunde-se

com a da cidade, como se ambos fossem, além de interligados, condicionados entre si. Esse entrelaçamento dos espaços reforça suas complexidades, guardando mistérios.

Desse modo, muitos espaços configuram um só: o bairro e a cidade se estreitam na descrição do sujeito lírico e que ambas, poeticamente, segundo os preceitos de Bachelard (2005) são carregadas de qualidade.

RECIFE.. "DEVE TER NASCIDO DA ÁGUA O DESEJO DE CIDADE": A CAPITAL PERNAMBUCANA NA POESIA DE ALEXSANDRO SOUTO MAIOR

Nascido em Olinda, o escritor Alexsandro Souto Maior é conhecido pelas suas publicações em verso e prosa. Além de poeta e contista, é também cronista e dramaturgo, tendo vasta produção e atuação no teatro. Em relação à poesia, suas composições permeiam por diversas temáticas, que vão desde a relação do sujeito com si mesmo, com o mundo, a natureza e, também, a cidade. Tendo como referência este último, percebe-se uma relação afetiva tanto com a terra natal quanto com a cidade-irmã, Recife.

Por residir na capital pernambucana durante um tempo, o poeta olindense estabeleceu assim uma conexão com os espaços citadinos, dando ênfase à configuração da cidade, principalmente no que diz respeito à sua posição geográfica, bem como o fato de ela ser cortada por dois rios, o Capibaribe e o Beberibe, principalmente.

Além disso, é possível perceber as várias nuances da cidade: há uma intensa descrição com relação às discrepâncias em decorrência da modernização da cidade, pois nota-se menções referentes ao crescimento urbano e como isso afeta, de todo modo, as classes sociais, ou seja, como a expansão da cidade afeta os habitantes que nela vivem.

Como já mencionado, o sujeito, ao permanecer em determinado espaço, comumente finda uma relação afetiva com este a partir de vivências que são marcantes. Considerando tal perspectiva, o poeta pernambucano Alexsandro Souto Maior descreve com sutileza e maestria a capital pernambucana, a partir do seu olhar atento às características peculiares do lugar, destacando assim os cursos d'água que a definem com o epíteto de Veneza brasileira.

É essa particularidade que o poeta destaca nos primeiros versos da obra *Recife Anfíbio e outras paragens*. Sob a condição de uma cidade envolta por cursos d'água, é perceptível, enquanto texto literário, o anseio do sujeito lírico em enaltecer a cidade a partir do elemento que a define: a água.

Deve ter nascido da água
O desejo de cidade

Um corpo mais líquido
Do que o humano
Recife
Talvez tenha rompido
A primeira manhã do mundo
Batendo nas pedras
Cuspindo sal e espuma (SOUTO MAIOR, 2022, p. 8)

Na parte I do poema “Recife Anfíbio”, intitulado “Das gêneses”, nota-se que a cidade, pela perspectiva do sujeito que a descreve, nasce da água, relacionando-se assim não apenas com os rios que a corta, mas também pelo mar que a cerca. O mar que banha a cidade é representado em versos de maneira indireta, sendo sugerido a partir do fenômeno de bater nas pedras, onde o sal e a espuma vão de encontro à concentração rochosa que sugerem também o nascimento da cidade.

Estas pedras sugerem representativamente os arrecifes que circundam o seu litoral. Considerando aqui o nascimento da cidade, percebe-se que ela parte, além da disposição das pedras que protegem e ilustram o contorno litorâneo, do seu posicionamento geográfico, levando em consideração que o amanhecer da cidade acontece nas primeiras horas do dia em relação a outras localidades, consoante o fato de estar posicionada a leste do continente sul-americano.

A água é um elemento recorrente na composição poética. Por ser uma marca do lugar para o autor que a constitui e, de fato, para o sujeito lírico que a descreve, ela é representada não apenas pelos rios e pelo mar, mas pela chuva que a arreventa – “em dias turvos e imorredouros de chuva” (SOUTO MAIOR, 2022, p. 14) –, pelos córregos que a cortam –, pela lama que a nutre – “a gênese do Recife também é lama” (SOUTO MAIOR, 2022, p. 11) –, pela fluidez que a faz brotar.

Ainda como marca, a água destaca-se como componente dos espaços pelos quais o sujeito ora apenas percorreu como transeunte, ora intensamente instaurou contato (pela vivência), e isso é notado pela forma como tais são apresentados nos versos. Notadamente, vemos a cidade como um todo – do início ao fim, insistentemente o amplo espaço social (citadino) é mencionado repetidas vezes, o que reforça o apego ao lugar e como tal é parte integrante do próprio sujeito que, conforme Brandão (2013), o espaço não é meramente um limite perimetral capaz de ser ocupado, ou um meio em que se vive, mas também algo com o qual o sujeito constitui-se.

Outro elemento interessante que fortalece a constituição da cidade e, conseqüentemente, de seus espaços descritos, é a pedra. Por meio dela fundam-se construções

que são marcantes tanto na constituição da própria cidade quanto espaços que são, na visão do autor e do sujeito lírico, particularidades, isto é, tais espaços são partes próprias dela.

Talvez da pedra
O Recife tenha nascido
[..]
Recife é pedra
É pedra carregada por degredados
[..]
Há matizes de pedra na cidade
Há aquelas que tocam o céu
E que alguns as chamam de progresso
E há outras que sustentam casas e palavras (SOUTO MAIOR, 2022, p. 12-13)

A pedra que firma a cidade, em meio aos versos, é a mesma que possibilita o nascimento da cidade, ao mesmo tempo em que levantam outros espaços, como os prédios, os edifícios e essas construções reforçam também o crescimento da urbe. Ao mesmo tempo em que esses espaços configuram a expansão e o progresso urbano, dão projeção a duas cidades em uma: uma que mantém sua característica histórica e outra movida pela modernização.

Das pedras que fortalecem a cidade também representam outros espaços que, assim como tal, configuram a paisagem citadina. Elas são margem a outras construções, cujos espaços definem e especificam a cidade, ou seja, estes espaços são característicos dela, remontando sua história. É o caso de “Rua do Bom Jesus”, poema que leva o nome de uma das vias mais autênticas da capital pernambucana, constituída em pedra.

Não sou eu quem te atravessa
Tu me atravessas com teus trilhos imaginários
Com tuas ruas em mercúrio
Com tua congregação em rochedo [...] (SOUTO MAIOR, 2022, p. 23)

Percebe-se, enquanto escrita literária, a relação afetiva entre o poeta e a rua. Notoriamente o espaço não é tratado como passagem, mas parte daquele que o descreve, onde espaço e sujeito tornam-se parte integrante um do outro e isso é configurado, segundo Fernandes (2016) pela convivência e pela sensibilidade.

Pela sensibilidade também que é possível perceber, enquanto texto literário, a maneira como o sujeito lírico refere-se à rua. Como uma coisa está na outra, não é apenas o sujeito lírico que a percorre, mas também a rua, enquanto espaço citadino, percorre o sujeito. Ainda, nota-se que o espaço é representado pela sua grandiosidade e pela sua importância, onde o sujeito diminui-se para dar projeção ao espaço.

É o que acontece também em “Aurora”, poema que faz alusão à Rua da Aurora, uma das mais famosas vias da capital pernambucana. Por estar localizada em frente à nascente da cidade, a rua recebeu este nome. Como forma de ilustrar este fenômeno, o poeta ilustra as manhãs com a imponência espacial. Nos versos, observa-se a serenidade do sujeito lírico em descrever o espaço social (rua):

Como dois sóis lambendo sua pele de rio e de asfalto
Anuncias, primeiramente, a manhã no Recife:
Uma manhã de rosto antigo..
Uma claridade cheinha de afeto..
e uma rua com cheiro de começo.. (SOUTO MAIOR, 2022, p. 23)

Carregada de imagens que remontam o amanhecer, a rua é desenhada com sentimentalismo. Traça-se o amanhecer neste espaço por meio da iluminação solar que, para o sujeito lírico, é denominado por dois sóis, ao mesmo tempo em que natureza e intervenção antrópica estão em consonância e que esse fenômeno constitui a paisagem refletida tanto pelos elementos que a compõem quanto por aquele que a observa.

É válido ressaltar, como anteriormente mencionado, que os espaços não são apenas perímetros de ocupação, mas também elementos que são observados, como é o caso da rua. A rua é observada como espaço de passagem, não apenas de transeuntes, mas do tempo, da história e como ela reveste a cidade, sendo esta marcada pela via que a margeia.

Sob essas marcas de tempo e história, é percebida a mesma intenção em “As Galerias”, que remonta a imponência de um dos espaços mais boêmios de Recife.

Há um lugar em que o tempo descansa
E os nossos olhos se enchem de Recife
Recife de Boêmios
Recife de Bandeira
Recife de leite maltado
Recife de profundo sabor

N’As Galerias, sentado à mesa
Todo verso
Todo gesto
Todo sabor é atemporal (SOUTO MAIOR, 2022, p. 26)

No poema, o autor ilustra o lugar como sendo de muitos e, enquanto texto poético, o sujeito lírico remonta uma cidade de múltiplos espectros. Presume-se um espaço que transmite paz e serenidade ao mesmo tempo em que a boemia se fez presente. Tal espaço configura-se como um ponto observado (BRANDÃO, 2013) e isso é estabelecido pelo

próprio sujeito lírico que descreve a cidade pelos seus componentes: pessoas, sabores, vivências. Um espaço que por si só engendra poesia, assim como a cidade de Recife.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço apresenta uma variedade de sentidos que, por sua vez, dá margens para múltiplas representações. Não encarado como mero elemento estudado no âmbito literário, o espaço confere a possibilidade de estabelecer relações com aquele que o ocupa. Por essa premissa, vemos na poesia de José Chagas e Aleksandro Souto Maior essa possibilidade: como relações entre sujeito e espaço são constituídas e que influências são provocadas em ambos.

Em *Os canhões do silêncio* (2002), de José Chagas, tanto o autor quanto o sujeito lírico descrevem a cidade de São Luís como amplo espaço de vivências, sendo que a própria cidade se confunde com seus espaços menores, como o bairro do Desterro. Ainda, características particulares configuram outros espaços integrantes, como o mirante, cômodo característico da arquitetura da cidade.

Em *Recife Anfíbio e outras paragens* (2022), de Aleksandro Souto Maior, a cidade brota dos rios e das ruas que a cortam, focando na intimidade existente entre os sujeitos que a descrevem (autor e eu lírico), enaltecendo suas particularidades. A cidade confluencia com sua história, seu passado boêmio, sua modernização urbana, sem perder seu charme, sua essência, suas qualidades que a tornam preciosa, própria e única.

Portanto, as relações estabelecidas entre sujeito e espaço não se limitam apenas na vivência e na experiência constituída entre eles, mas no vínculo afetivo e irrompível existente entre eles.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHAGAS, José. *Os canhões do silêncio*. 3. ed. São Paulo: Editora Siciliano, 2002.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *A cidade na literatura*. São Luís: Edições AML, 2016.

SOUTO MAIOR, Aleksandro. *Recife Anfíbio e outras paragens*. Recife: Villa Lux, 2022.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2005.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

O AUTO DA COMPADECIDA E A TEATRALIZAÇÃO DA VIDA

Everaldo Dos Santos Almeida³¹

Roberto Max Louzeiro Pimentel³²

RESUMO: *O Auto da Compadecida*, de Ariano Villar Suassuna (1955), não apresenta o teatro (ou a teatralização) da vida como um museu. A obra sugere apresentar as múltiplas formas contemporâneas do teatro transformado como experiência imediata, oferecendo ao homem moderno dramas, humor, encenações e métodos de direção que foram desenvolvidas ao longo dos séculos. O teatro é uma representação. É uma criação artística em que o povo e sua cultura ocupam um lugar especial na encenação. A realidade nordestina não reclama um lugar, um instrumento absoluto por meio do qual a realidade regional e cultura do povo seja o ponto mais importante da obra, mas a obra sugere utilizá-la como linguagem de se (re)pensar o espaço nordestino como ponto de concepções. O humor, entendido com qualquer mensagem expressa em atos, palavras, escritos, imagens ou músicas cuja intenção é provocar o riso ou um sorriso, é uma característica social que pode ser identificada em todos os períodos históricos, desde a Antiguidade. A obra apresenta a condição humana a partir de esferas em constantes oposições como matéria e alma, transgressões morais e moralidade, perdão e pecado. O percurso desta proposta de trabalho interdisciplinar entre teatro, literatura e antropologia, pretende refletir sobre aspectos teatralizados presentes na obra detendo-se nas imagens e simbolismo que destacam a interseção entre representação e o humano acerca das ambivalências da condição humana.

PALAVRAS-CHAVE: Auto da Compadecida. Teatro. Literatura e antropologia. Linguagem.

INTRODUÇÃO

É pela linguagem que os homens interagem com o mundo, fazendo com que níveis de consciência assumam posicionamentos importantes no processo de humanização e representação da vida. *O Auto da Compadecida* apresenta o carnaval no momento em que o discurso assume um posicionamento peculiar de interpretar um mundo de ambiguidades e contrariedades; um mundo sempre marcado pela intrínseca ambivalência humana. A obra apresenta o corpo social (re)inventando os elementos à sua volta.

Ariano Suassuna evoca vários problemas de ordem social por meio de sua obra. O autor afirma seu profundo apreço à vida quando João Grilo aceita voltar à vida de qualquer maneira. A personagem sabia que retornaria às suas iminentes condições de vida, demonstrando amor à vida que existe no íntimo de todo homem, independente da época ou cultura. Suassuna marca sua criação como um grande testemunho, corporificando vários problemas de ordem social.

O teatro de Suassuna se inscreve para discutir temas, mas à guisa da ambiência brasileira, pois a obra apresenta elementos de inspiração na Idade Média e a grande diversidade cultural dessa época. A mesma diversidade encontramos nas festas carnavalescas, nos risos e nos cultos cômicos especiais, como os bufões, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme. Esses eixos não são os que esta dissertação se apropria, mas serão citados, necessariamente. Essas manifestações possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca.

³¹ Centro de Ensino Superior de Bacabeira - CESBA

³² Faculdade Anhanguera - SÃO LUÍS

O AUTO DA COMPADECIDA

O teatro de Ariano Suassuna apresenta uma brasilidade cujas temáticas são temas universais como a avareza humana e suas consequências, sempre apresentando personagens do povo para discutir certos desfechos moralizantes pensados a partir dos dogmas (preceitos) do cristianismo católico, apresentando a visão cristã da vida não como algo naturalmente complexo e formal, mas como algo simples. Essa simplicidade não pode ser interpretada como algo isento de críticas. A relação entre Deus e os homens é mostrada com uma certa leveza e inteligência. A vida e a misericórdia parecem aspectos balizares na lógica pensada pela obra.

Por esse aspecto, Ariano Villar Suassuna sugere que o homem sofrido e desprotegido do sertão deve ser anistiado, perdoado de seus pecados. A histórica dificuldade desse homem do sertão parece ser um grande e implícito argumento suscitado pelo autor para que esse homem sofrido seja perdoado, por experimentar das inúmeras dificuldades: o clima, a desigualdade social, a sacrificada e sempre ameaçada subsistência. O autor deixa subjazer em sua construção de que o sofrimento pelo qual este homem passa em vida já é uma penitência suficientemente forte capaz de reclamar a absolvição dos pecados deste homem; a cotidianidade sempre tão exigente faz da luta pela sobrevivência algo heroico, épico, quase um argumento capaz de livrar o homem do sofrimento da alma.

Assim, surge João Grilo. Um autêntico representante dos pobres, dos desfavorecidos, esquecidos, aqueles que foram deixados à beira do barranco, como se fosse uma falésia ameaçada de desmoronamento por causa das incessantes ondas que batem na base do morro. João Grilo não é uma caricatura, um retrato. É uma imagem onipresente no sertão. É um típico nordestino da localidade que só dispõe do improviso, da inteligência e das palavras como defesa do pobre para conseguir sobreviver. Em João Grilo a astúcia veio acompanhada de esperteza, de lábia, de inteligência.

Na obra, Ariano Suassuna leva as almas a julgamento diante de um tribunal dirigido por Manuel (Jesus), por Maria (a Compadecida) e pelo diabo. Essas almas são afetadas pelo pecado devido às condições de vida, sempre mais forte do que os valores que talvez nem fossem conhecidos. As acusações acontecem. O bispo e o padre João são acusados de enriquecimento por utilizarem a autoridade religiosa que tinham. “A função da ideologia é preencher o fosso de credibilidade próprio a todos os sistemas de autoridade. Tal argumento só tem coerência num modelo fundado na motivação”, como assevera Ricoeur (2017, p. 217). É por meio *dessa* autoridade que os réus acabam sendo levados ao purgatório por terem sua pena atenuada pela intercessão de Nossa Senhora. O padre e sua mulher também são condenados por serem sovina (avareza) e adultério, respectivamente. Foram fazer companhia ao padre, ao bispo e ao sacristão no purgatório.

O *Auto da Compadecida* não mascara nenhuma crítica. Severamente condenada pela peça, os maus costumes dos representantes da Igreja e seus abusos de poder contribuem para a corrupção da

Instituição, pois os ricos são favorecidos. Consensualmente, o título *Auto da Compadecida* apresenta a condição humana a contextos que ameaçam a condição física e da alma, transgressões morais e éticas ilustram também o arlequim da obra, mas também o perdão se apresenta como uma forma de reconduzir a alma humana à sua dignidade. O perdão é concedido pela “Compadecida” (Nossa Senhora), considerada pelos fiéis da Igreja Católica como aquela capaz de interceder junto a Jesus Cristo pelos pecados do homem. Em vários flagrantes da obra, o comportamento tanto de Manuel (o Cristo; variante do nome “Emanuel” (Deus conosco) como da “Compadecida” é humanizado. Ambos não se comprazem com os pecados humanos. Em certos momentos, inclusive, notas de humor são presentes na relação. O *Auto da Compadecida*, nas próprias palavras de Manuel, diz que João Grilo pode chamá-Lo “também de Jesus, de Senhor, de Deus..” Suassuna (2015, p. 137).

Este debate não apresenta um estudo sobre a poesia, mas a usaremos como um exemplo de linguagem no sentido de uma elaboração engenhosa, criativa e surpreendente. Os estudos literários, seguindo os posicionamentos de Frye (2013), leva-nos a ver a poesia, por exemplo, como imitação de ações sociais infinitas, assim como a infinitude do pensamento humano, a mente de um homem que não é apenas um homem, mas todos os homens, a palavra criativa universal que não é apenas uma palavra, mas todas as palavras.

A respeito desse homem e essa palavra, ou sua palavra, podemos, falando como críticos – segundo Frye, afirmar apenas uma coisa sobre a natureza do ser (ontologia): não temos razão para especularmos, supormos, tanto que eles existem, como que eles não existem. Eles até podem ser chamados de divinos, caso, se por divinos, desejarmos dizer o homem ilimitado ou projetado (FRYE, 2013). As palavras e suas atuações em João Grilo sugerem colocá-lo em um contexto relacional ao que Frye apresenta, pois João era vítima da atuação das palavras, mas era por elas que ele também se projetava, se emancipava. “As palavras, tendo iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins” (Blanchot, 2011, p. 35).

Ainda sobre antagonismos (maniqueísmos), Ariano Villar Suassuna autoriza um certo dialogismo entre a morte e a vida. João Grilo acaba sendo um exemplo da dimensão imortal desvelada, já que sua ressurreição é um feito surpreendente na trama.

O enigma da morte pode ser pensado a partir do par encobrimento e abrigo? Heidegger fala das ‘montanhas (*Gebirg*³³), nas quais a morte é abrigada (*geborgen*) e velada (*verbogen*). Esse modo de falar aponta um modo de experimentar a morte, que talvez esteja presente em todas as culturas da humanidade, mesmo lá onde, por exemplo, uma religião ancestral a tudo domina. Sem dúvida alguma, a descrição de *Ser e tempo* é haurida do fundamento da experiência cristã. (GADAMER, 2012. p. 530).

Ariano Villar Suassuna intertextualiza os autos da era medieval e da literatura picaresca espanhola em o *Auto da Compadecida*. Existia uma forte indissolubilidade da religião na era medieval.

³³ A montanha em alemão (*Berg*) é aquilo que esconde muitas coisas sob si. *Bergen*, por sua vez, é um verbo que guarda exatamente esse sentido literal de cobrir. *Bergen* significa literalmente guardar, esconder, proteger. *Gebirg* (montanda) é um termo que, como temo formado a partir do particípio passado de *Bergen*, reúne em si o sentido propriamente dito do verbo: as montanhas são o espaço da guarda.

Doutrinariamente, a Igreja cultivava os autos dramáticos de adoração e devoção aos santos; já os autos cômicos eram para divertir o povo. A tradição da literatura picaresca (“delinquente”, “malandra”), assim como a literatura, esta peça teatral é baseada na cultura popular, cujo apogeu foi atingido em *Dom Quixote*, de Cervantes.

Quando nos referimos a dramático dizemos que é uma ação, encenação, palco, atores como componentes fundamentais, o que se concatena, adequadamente, com a desenvoltura de João Grilo. A origem do auto vem da Antiguidade grega, cujas festas religiosas o deus Dionísio (Baco) era homenageado. Falar em auto é também considerar a presença da comédia como um dos gêneros em questão, tendo como uma das características a de imitar homens inferiores, que tinham a ridicularidade como característica destacável. Por ser cômica, a cotidianidade era uma constante temática, pois os defeitos humanos eram satirizados. Verdadeiramente, a composição como um todo era desdenhada: estereótipos de avareza, rabugentos, pessoas mesquinhas e apaixonadas.

Graças, como de costume, a Aristóteles, a teoria da tragédia está em uma forma consideravelmente melhor do que as dos outros três *mythoi*, e podemos lidar com ela mais brevemente, já que nos encontramos em um terreno mais conhecido. Afora a tragédia, todas as ficções literárias podem ser plausivelmente explicadas como expressões de ligações emocionais, sejam da realização de desejos ou de repugnância: a ficção trágica garante, por assim dizer, uma qualidade desinteressada na experiência literária. É, em grande parte, por causa das tragédias da cultura grega que a percepção da base natural autêntica do caráter humano chega à literatura (FRYE, 2013, p. 349).

Há outra perspectiva que a peça apresenta como forma de representar a vida: a *moralidade* como o ato capaz de acionar o processo trágico. Não somente a moralidade, mas uma lei humana ou divina também compõe os elementos que estruturam o processo trágico, como pondera Frye (2013). Sobre a finalização dessa ideia, “a *hamartia* ou ‘falha’ de Aristóteles deve ter uma conexão essencial com o pecado ou com as más ações. Mas uma vez, é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos realmente possui *hybris*, uma mente orgulhosa, passional, obcecada ou arrojada que ocasiona uma queda inteligível moralmente” (Frye, 2013, p. 354).

Não parece ser a intenção central de Ariano Villar Suassuna analisar a realidade brasileira, mas é a partir dela que pretende ponderar sobre a moralidade dos homens, isto é, discutir na consciência dos homens uma noção de dever humano, assim como o de responsabilidade que os homens têm uns em relação aos outros, tendo Deus como seus semelhantes, compondo mais uma vez a noção de auto como gênero literário que articula elementos de intenção moralizadora.

O teatro é uma representação. É uma criação artística em que o povo e sua cultura ocupam um lugar especial na encenação. A realidade nordestina não reclama um lugar, um instrumento absoluto por meio do qual a realidade regional e cultura do povo seja o ponto mais importante da obra, mas a obra sugere utilizá-la como linguagem de se (re)pensar o espaço nordestino como ponto de concepções. O texto teatral, nesse contexto, é uma criação para a encenação, meio pelo qual o autor reveste-se de extrema liberdade de encenação. “Talvez não fosse exagero pensar que o sentido do autor

é, no entanto, um sentido privilegiado ao qual posso dar uma atenção particular” (TODOROV, 2014, p. 176).

O *Auto da Compadecida* trata de forma leve e humorada o drama vivido por uma grande parte do povo do sertão nordestino: a seca, o medo da fome e a luta pela sobrevivência, traçando uma silhueta dos nordestinos submetidos à opressão do espaço e das famílias poderosas dos coronéis donos de terra. Nesse contexto, surge João Grilo representando o oprimido do sertão, sempre desafiador. Mas João Grilo parece não se abalar pelas adversidades; ele dispõe de habilidades, podendo funcionar como um dispositivo capaz de romper barreiras atroz na existência do sertão: a inteligência. Verdadeiramente, João Grilo é um bufão (criativo, inventivo, cheio de lábia e esperteza). Isso o levará à salvação.

Ariano Suassuna tinha uma preocupação com a raiz popular da arte e da literatura nordestinas. Anatol Rosenfeld notou que o teatro de Ariano Suassuna era aproximado do de Gil Vicente, dos milhares medievais (SUASSUNA, 2015). O autor do *Auto da Compadecida* acrescenta que seu teatro era próximo “do de Plauto, do de Goldini, do de Lope da Veiga, do de Calderón de la Barca etc.” (SUASSUNA, 2015, p. 196). Ariano Villar Suassuna não era profundo conhecedor do teatro de Brecht nem do de Claudel à época da escrita de o *Auto da Compadecida*. Ariano Villar Suassuna não se afinava ao teatro marxista de Brecht, assim como não tinha nenhuma afinidade com o teatro católico hierático (aquele pertencente às coisas sagradas ou religiosas). Para Ariano Villar Suassuna, o teatro precisa de notas de “ilusão”, “a ilusão do teatro”, por meio da qual a emoção é, para a arte, tão essencial quanto à reflexão: “um teatro sem riso, sem cólera, sem amores, sem luta, sem choro é um teatro feroz e desumanizado, intertextualizado e castrado pela política sectária e sufocante” (SUASSUNA, 2015, p. 197).

Para Ariano Villar Suassuna, o teatro shakespeariano não tinha medo do riso nem do choro; é um teatro que tinha um comprometimento com a política, trata de questões filosóficas sem tratar do teatro filosófico. A arte shakespeariana faz de sua arte uma forma superior de diversão sem cair no vulgar; faz uso (apresenta) o choro e o riso, a cólera e o sangue, sem se atolar no teatro sentimental, dramalhão³⁴.

Na sua *Introdução à estética (Vorschule der Aesthetik)*, Jean-Paul revela com maior acuidade os elementos do grotesco romântico. Não emprega tampouco o termo grotesco, mas designa-o com o nome de ‘humor destrutivo’. Tem uma concepção muito ampla desse ‘humor destrutivo’, que ultrapassa os quadros da literatura e da arte: inclui nele ‘festa dos loucos’, a ‘festa do ano’ (‘missas dos asnos’), isto é, as formas de ritos e espetáculos cômicos medievais. Entre os autores renascentistas, cita de preferência Rabelais e Shakespeare. Menciona especialmente a ‘ridicularização do mundo’ (*Weltverlachung*) em Shakespeare, referindo-se aos seus bufões ‘melancólicos’ e a Hamlet.

Jean-Paul compreende perfeitamente o caráter universal do riso grotesco. O ‘humor destrutivo’ não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor. Jean-Paul sublinha o radicalismo dessa posição: graças ao

³⁴ SUASSUNA, op.cit., p. 197.

‘humor destrutivo’, o mundo se converte em algo *exterior*, terrível e *injustificado*, o chão nos escapa sob os pés, sentimos a vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta. Jean-Paul distingue o mesmo universalismo, o mesmo radicalismo na destruição de todos os fundamentos morais e sociais que se opera nos ritos e espetáculos da Idade Média (BAKHTIN, 2013, p. 37)

O grotesco se relaciona com objetos artísticos, coisa que a peça apresenta com certa leveza e fluidez. O grotesco não é uma insurreição às normas, mas é uma forma de contrariar a norma; é um certo exagero, caracterizando-se por uma certa “união” de objetos incompatíveis, desarmônicos. E João Grilo era esse elemento grotesco do povo, insurgente, alheio às normas, embora circunstancialmente incorporasse certas regras na intenção de atingir suas estratégias.

Como já dissemos, o teatro de Arino Suassuna é inspirado na linguagem do povo nordestino, no bumba-meu-boi, no mamulengo (espetáculo de fantoches, com conteúdo frequentemente crítico), da riqueza oral dos contadores e dos autos populares religiosos em folhetos. Arino Villar Suassuna era fiel e consciente das influências que recebeu para engendrar suas obras como escritor. Ele disse ser um dos poucos a declarar que deve muito ao teatro grego, a Homero e a Aristóteles, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e principalmente ao ibérico³⁵. Disse que deve ainda mais a José de Alencar, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram, dedicaram-se e publicaram as obras de Romanceiro Popular do Nordeste, a Sylvio Romero, Euclides da Cunha, Gustavo Barros e, mais modernamente, Luís Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas, indiscutivelmente, a decisiva influência é o próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual teve profundo (íntimo) contato desde sua infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba (SUASSUNA, 2015).

A TRAGICOMÉDIA COMO TEATRALIZAÇÃO DA VIDA: A COMÉDIA NA GRÉCIA

Debochado, agitador, zombeteiro. Como que possuído por um gênio, um intermediário, na verdade, um *daimon*, João Grilo transita por toda encenação como um Exu, ou um Hermes, atando e desatando nós, colocando os demais personagens em situações embaraçosas e contraditórias. E ao final, ri.

O riso, na obra de Suassuna, pode ser visto como o elemento regente do cosmo folclórico e, para uma reflexão mais genealógica, um retorno é necessário à Grécia Arcaica, buscando lá, elementos do teatro para organizar como a vida poderia ser representada e pensada por esta linguagem artística e interpretativa da cotidianidade.

Antes de retornarmos, lembremos, concebido em 1955, o *Auto da Compadecida* carrega consigo os elementos de um teatro novo. A ideologia vigente nos anos progressistas que antecederam a ditadura militar concebeu uma série de instituições como o Partido Trabalhista Brasileiro, Partido

³⁵ SUASSUNA, op.cit., p. 197.

Comunista Brasileiro, União Nacional dos Estudantes, que compreendem que a cultura, sobretudo a valorização da própria cultura, é o que irá garantir a formação do brasileiro enquanto um sujeito político. Tais instituições foram fundamentais para o surgimento de uma série de vanguardas artísticas, dentre elas uma nova modalidade teatral que se distanciava do modelo de entretenimento burguês e buscava um diálogo com a sociedade. O Teatro de Arena, o Centro de Cultura Popular e o Teatro Opinião são nomes importantes na construção dessa nova mentalidade de fazer teatro, a bem da verdade, foram esses os nomes que coordenaram a mentalidade do fazer teatral desde a metade dos anos de 1950 até 1969, quando começam a se destacar outras concepções estéticas que se distanciavam da incursão radical na forma épica (FARIA, 2013).

O teatro nasceu concomitantemente ao surgimento do homem, existindo formas primitivas desde os primórdios do homem (BERTHOLD, 2014), e a capacidade e facilidade em nos transformarmos numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana, sempre tão eficaz – chegando a se confundir com o encanto do teatro – num sentido mais amplo, residindo em uma inexaurível capacidade de apresentar-se aos olhos do público sem ter que revelar seu segredo pessoal.

Como aponta Berthold (2014, p. 1), “O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade” e essa “outra realidade” é mais verdadeira. Conduzir (converter) essa conjuntura do teatro pode direcionar o artista a ser elevado acima das que governam as leis da cotidianidade, também presenteando o artista no vislumbre em ser transformado em um medidor mais sublime, em outra realidade. Aos espectadores espera-se sua sensibilidade em cooperar com as cenas, transformações e realidades, mas também se espera que eles recebam a mensagem do vislumbre, algo que os coloca em suspensão, elevando-os dos planos social e geográficos de suas realidades.

O teatro é uma expressão em que um colosso de linguagem é acionado a ocupar não apenas uma representação, mas um reflexo social. O teatro é evidentemente uma obra de arte social por meio da qual as pessoas se acham representadas, vinculadas; “assim, olhar uma obra de arte significa: ser lançado para fora” (AGAMBEN, 2013a, p. 165). E o encontro das pessoas com as outras, é uma maneira por meio da qual as pessoas não se acham estranhas, avessas porque tudo é comunal. E isso a Grécia fazia com primazia, nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar se pôde constituir a importância que o teatro reivindicou como na Grécia.

A multidão que se reunia no *theatron* não era passiva, não era espectadora apenas; era ativamente participante no sentido mais cristalino, literal, mas não vamos usar toda a força da literalidade para nos referirmos ao teatro, pois ao mesmo tempo o teatro é uma representação, um espelhamento da vida, da realidade; uma junção de máscaras e suas representações sociais. As máscaras sociais são “linguagens”, expressões do sentimento, das emoções, desfrutando, vez por outra,

de discrição ou não. É uma linguagem arquetípica em um mundo de tipos humanos, tornando-se, essa linguagem, o interior da mente humana.

O tema principal da máscara envolve deuses, fadas e personificações de virtudes; as figuras da antimáscara, então, tendem a se tornar demoníacas, e a caracterização dramática passa a se dividir em uma antítese de virtude e vício, bem e mal, fada e monstro. A tensão entre eles justifica parcialmente a importância do tema da magia da máscara (FRYE, 2013, p. 450).

O ritual teatral, religioso era acompanhado pela participação ativa do público, que se inseria na esfera dos deuses e, concomitantemente, desfrutava, compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.

O LUGAR DA COMÉDIA

Diferentemente da tragédia grega que teve um ponto culminante, a comédia não teve um, mas dois. Aristófanes foi o responsável pelo primeiro momento, cujo ponto mais relevante acompanha a tragédia nas últimas décadas dos eminentes trágicos Sófocles e Eurípedes; já o segundo momento da comédia grega teve como ápice o período helenístico com Menandro, que mais uma vez deu a ela relevância histórica. Sabemos que a comédia sempre foi uma forma de expressão artística intelectual e forma independente. A tragédia e a comédia sempre tiveram seus defensores e produtores específicos muito bem definidos. Colocando as peças satíricas de lado, não temos registro de nenhum dos poetas trágicos da Grécia se aventurando na comédia, da mesma forma como não o temos de nenhum dos poetas cômicos dedicarem-se à escrita de tragédia.

Na tragédia completa, as personagens principais estão emancipadas do sonho, uma emancipação que é ao mesmo tempo uma restrição, porque a ordem da natureza está presente. Não obstante o quanto uma tragédia possa estar tomada de fantasmas, augúrios, bruxas ou oráculos, sabemos que o herói trágico não pode simplesmente esfregar uma lâmpada e invocar um gênio para livrá-lo de seu problema (FRYE, 2013, p. 350).

João Grilo não usava essa “lâmpada” para livrá-lo de suas adversidades, mas ele se inscrevia na condição de um herói ao usar uma outra “lâmpada”, cuja “energia” aparentava ser desprovida de ameaças de esgotamento: ideias, palavras e argumentos, habilmente manuseados em jogos que oscilavam entre os de linguagem trágicas e cômicas.

Sem precipitação, podemos dizer que o *Auto da Compadecida* é uma obra que evoca vários elementos da Antiguidade grega, pois suas personas dialogam com as de Epicarmo ao estabelecer uma variada configuração de personagens – “os fanfarrões e adutores, parasitas e alcoviteiras, bêbados e maridos enganados”, como aponta Berthold (2014, p. 120). Essa composição das personagens

sobreviveu até a época da *Commerdia dell'arte* e mesmo até Molière. Epicarmo ridicularizava os deuses e heróis na mesma proporção com que a obra de Ariano Villar Suassuna satirizava o papel dos padres e bispos, sempre flagrados em suas atitudes “profanas”, devassas, marcadas pelo hipnotismo atroz do capitalismo e das relações erigidas sobre o poder das vantagens, facilidades e corrupções.

O herói trágico está tipicamente no topo da roda da fortuna, a meio caminho entre a sociedade humana sobre a terra e algo maior no céu. Prometeu, Adão e Cristo pendem entre o céu e a terra, entre um mundo de liberdade paradisíaca e um mundo de submissão. Os heróis trágicos são de tal forma os pontos mais elevados em seu panorama humano, que parecem os condutores inevitáveis do poder à sua volta, enormes árvores mais propensas a serem partidas por um raio do que um caniço (FRYE, 2013, p. 350).

João Grilo, por sua vez, era esse tipo de herói trágico que se inscreve para marcar sua voz em desafiar inteligente e sagazmente o diabo, levando-o a sorver o amargo que sempre proporcionava à suas almas indefesas.

O *Auto da Compadecida* não apresenta o teatro (ou a teatralização) da vida como um museu. Verdadeiramente, a obra sugere apresentar as múltiplas formas contemporâneas do teatro transformado como experiência imediata, oferecendo ao homem moderno dramas, encenações e métodos de direção que foram desenvolvidas ao longo dos séculos. O tempo apresentado pela peça não é um tempo passado, são adaptações, estilizações, elementos desenvolvidos e retrabalhados por “diretores” e “atores”, introduzindo efeitos e reformulações em adaptações modernas, as quais nos convidam (o espectador) uma discussão e pensamento de (re)criação e provocação da vida como uma teatralização. Nesse contexto, Agamben e diz que:

A estética cumpre, portanto, de algum modo, a mesma tarefa que a tradição cumpria antes da sua ruptura: amarrando de novo o fio rompido na trama do passado, ela resolve aquele conflito entre velho e novo sem a reconciliação dos quais o homem – esse ser que se perdeu no tempo e que nele tem que se reencontrar, e para o qual está em jogo, por isso, cada instante, o próprio passado e o próprio futuro – é incapaz de viver. Através da destruição da sua transmissibilidade, ela recupera negativamente o passado, fazendo da intransmissibilidade um valor em si na imagem da beleza estética e abrindo, assim, para o homem um espaço entre passado e futuro no qual ele pode fundar a sua ação e o seu conhecimento (AGAMBEN, 2013a, p. 177).

O teatro apresenta-se como uma forma documental, uma busca espiritual, um registro, uma ocorrência. O teatro é aquele que faz um jogo bem equilibrado entre estética e história, de modo que a beleza das contradições humanas ganha forma e matéria.

O teatro é uma ação que apresenta a arte de falar do homem por meio da presença carnal do próprio homem. O teatro é um palco que “apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresenta coisas, reais e, às vezes, bem ensaiadas. Mais importantes, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresente sob a máscara de um personagem” (GOFFMAN, 2014, p. 11). A história é mostrada, não narrada, como processo idealizador da própria realidade. Isso se constitui propriamente como uma vantagem do teatro, já que se reveste de uma pulsão persuasiva às pessoas sem criatividade suficiente para transformar, adequadamente, a narração em ação (CANDIDO, 2014).

Inicialmente, o teatro é diálogo, isto é, é nele que a palavra do autor ganha *desface* (máscara), fazendo com o elemento exposto seja partilhado por todos os agentes (actantes), promovendo um movimento constituinte na ordem da ficção.

Nitidamente, no classicismo do século XVII, a legitimidade literária era obtida a partir da “imitação”. Esse era um critério balizar para a construção de uma nitidez no tocante aos critérios essenciais dessa legitimidade. Assim, as obras só podem propor-se a si mesmas confrontando-se com os gêneros existentes. “No tocante a isso, deve-se desconfiar de todo anacronismo e não considerar, ao contrário dos românticos, que os doutos obrigavam os escritores a uma imitação esterilizante. Na realidade, toda a sutileza consistia em imitar sem imitar”, como aponta (MAINGUENEAU, 2012, p. 170).

A tragédia, como qualidade de peça cultural, assim como toda tragédia genuína que verdadeiramente é, ela não tem a função de melhorar, nem de purificar ou educar, como também diz Berthold ao dizer que a tragédia comove profundamente o coração, já que o faz transcender (pelo deleite primevo com o horrível – semblante de toda a verdade – e com a lamentação) até o prazer catártico da libertação aliviadora. Tendo a sua essência inteiramente orientada para outro objetivo, a tragédia logra, por isso mesmo, atingir eventualmente por comoção o âmago de uma pessoa, que poderá sair transformada deste contato com a verdade do real Berthold (2014).

O *Auto da Compadecida* é uma composição anagógica, ou seja, apresenta elementos literais a partir dos quais atinge um nível de abstração espiritual, elevado. Em sua fase anagógica, a literatura propõe imitar o sonho total do homem e assim tem a possibilidade de chegar à imitação do pensamento de uma mente humana que está, como aponta Frye, na circunferência e não no centro de uma realidade Frye (2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A lógica do *Auto da Compadecida* está em apresentar vários elementos que se inscrevem em representar a vida: o religioso, o contexto da cultura popular, uma linguagem simples e bem manuseada. Ariano Suassuna ergue vários momentos de reflexões que tematizam as fraquezas humanas, valores e convicções de ordem moral sem desconsiderar o trânsito do humor que envolve as personagens ao longo da peça. A presença de João Grilo representa vários na cultura nordestina; ele é marca de ambivalência, mas é por meio dessa personagem que o autor propõe uma ressignificação dos valores sociais, da humildade, da avareza, da fugacidade e das circunstâncias que moldam nossas convicções.

O espaço literário proposto pela obra mostra que o discurso não é uma elaboração sem propósito, mas é uma construção intertextual com finalidades e sentidos definidos. O dizer, portanto, é uma teia de articulações lançadas com finalidades nem sempre claras, mas a intenção existe e pode

estar mascarada em múltiplas facetas, todas com formas específicas, sempre prontas a atingir seus objetivos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula v. Zurawski; J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORRALHO, Henrique. *Versura: ensaios (2011-2017)*. São Luís: Ed. UEMA; Café & Lápis, 2017.
- CANDIDO, Antonio [et al]. 13 ed. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FARIA, João Roberto (Direção). *História do Teatro Brasileiro volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo. Perspectiva: Edições Sesc, 2013.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hegel – Husserl – Heidegger*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: 2012.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 20 ed. Rio de Janeiro: 2014.
- MAINGUENEAU, Dominic. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Trad. Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. Especial. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Trad. Nícia Adan Bonatti. 1 ed. São Paulo: UNESP, 2014.

A CONTEMPORÂNEA COMÉDIA DE COSTUMES: UMA ANÁLISE DAS OBRAS *MINHA MÃE É UMA PEÇA E QUEM CASA, QUER CASA*

José Yan Maciel Dias³⁶

Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva³⁷

Michelle Bianca Santos Dantas³⁸

RESUMO: A literatura brasileira detém considerável parcela de títulos dedicados à chamada comédia de costumes. Nessa seara, destacam-se as peças de Martins Pena, cuja obra desromantiza as relações humanas ao retratar comicamente os hábitos da sociedade carioca do século XIX, como na peça *Quem casa, quer casa*. A sátira aos costumes é igualmente profícua na contemporaneidade. Um de seus representantes é a obra teatral *Minha mãe é uma peça*, de Paulo Gustavo. Sucesso de público e crítica, a peça foi adaptada ao cinema e, assim como a obra de Pena, versa sobre as relações de uma família tipicamente carioca, o que justifica um olhar aproximativo. Este trabalho objetiva investigar de que modo o espetáculo *Minha mãe é uma peça* se encaixa no que compreendemos por comédia de costumes a partir da criação de Martins Pena. Faz-se uma análise comparativa entre as referidas obras a fim de identificar semelhanças e diferenças, dados os diferentes contextos em que foram escritas. Para tanto, embasam este estudo os trabalhos de Costa (1989), Santos & Silva (2017), entre outros. Como resultado, observou-se no título de Paulo Gustavo a manutenção de elementos comuns à peça de Martins Pena, bem como a inserção de outras características que indicam a continuidade e a renovação dessa vertente teatral a partir de outras formas de expressão artística (cinema, televisão, streaming etc.).

PALAVRAS-CHAVE: Comédia de costumes. Teatro. Minha mãe é uma peça. Quem casa quer casa.

1 INTRODUÇÃO

A sociedade brasileira é caracterizada por uma série de contradições forjadas desde a colonização. O que se desdobra nas mais diferentes esferas da vida social tais como a religião, a política e a família, instituições que não escaparam aos contrastes existentes entre ação e discurso. Pesa sobre este um ideal civilizatório que estabelece um conjunto de regras comportamentais e morais que resvalam num sem-número de exceções.

Esse cenário não escapou à Literatura brasileira, especificamente no que tange à comédia de costumes. São vastos os exemplos concernentes a esse gênero teatral no qual se destacam as obras de Martins Pena, dramaturgo fundador dessa vertente no Brasil. Sua produção delinea uma fórmula de comicidade centrada na observação cotidiana e na representação de personagens de classes intermediárias que caricaturizam os excessos, os vícios e os problemas que permeiam a sociedade brasileira.

O modelo idealizado pelo dramaturgo parece igualmente profícuo nos dias atuais. São inúmeros os títulos que se enquadram na comédia de costumes e que utilizam um modelo

³⁶ Graduado. Universidade Federal da Paraíba.

³⁷ Graduada. Universidade Federal da Paraíba.

³⁸ Orientadora. Doutora. Universidade Federal da Paraíba.

composicional centrado em situações prosaicas e risíveis que retratam personagens comuns e de classes populares. No Brasil, são intensas a produção e o consumo de obras desse gênero nos âmbitos teatral e cinematográfico, principalmente neste último. Nesse cenário, um dos maiores exemplos é o espetáculo *Minha mãe é uma peça*, de Paulo Gustavo, sucesso de público e crítica também adaptado ao cinema.

Este trabalho propõe uma análise comparativa entre as obras *Quem casa, quer casa*, de Martins Pena, e *Minha mãe é uma peça*, de Paulo Gustavo. A comparação objetiva verificar semelhanças e diferenças. Dado o hiato temporal entre as obras, é válido observar quais elementos presentes na produção de Martins Pena são mantidos no título de Paulo Gustavo, exemplo contemporâneo do gênero comédia de costumes. Embasam este estudo os trabalhos de Costa (1989), de Santos & Silva (2017) entre outros.

Estruturalmente, o trabalho segue esta ordem: primeiro, faz-se uma apresentação da comédia de costumes, a partir de uma breve contextualização histórica acerca do surgimento do gênero na Europa e da adaptação de Martins Pena para o contexto brasileiro. Na sequência, apresentam-se detalhes a respeito da biografia e da obra do dramaturgo. Em seguida, o mesmo procedimento acerca de Paulo Gustavo e de sua produção. Logo após, uma contextualização sobre os conteúdos das obras em análise. Posteriormente, faz-se a análise comparativa. Por fim, as considerações finais quanto aos resultados observados.

2 A COMÉDIA DE COSTUMES: DO SURGIMENTO À ADAPTAÇÃO

A comédia de costumes surgiu da necessidade de criticar e satirizar os comportamentos de uma determinada época. “Este é um gênero do teatro com estilização cômica, o qual retrata hábitos de uma parcela da sociedade contemporânea levando em questão o tempo de escrita do dramaturgo” (SANTOS & SILVA, 2017, p. 9) Trata-se de um gênero teatral de origens imprecisas. Acredita-se que tenha raízes antigas e influências diversas. O fato é que as obras teatrais dessa vertente retratam convenções sociais, contradições e estereótipos de forma humorística, com o fim de provocar o riso do público. O termo “comédia de costumes”, cunhado no século XIX, remonta à Europa. É no contexto oitocentista da sociedade europeia que florescem expressões teatrais assim rotuladas.

Destaque às produções da Inglaterra e da França. “Na França, [a comédia de costumes] fixou-se na caracterização de vícios sociais através de uma linguagem brilhante, inteligente e espirituosa. Na Inglaterra, também conhecido como Comédia da Restauração, retratava comportamentos artificiais como excessos sexuais da classe dominante, trazendo

divertimento para a aristocracia com muito pouco em comum com a sociedade em geral.” (SANTOS & SILVA, 2017, p. 9). Nesses países, o modelo teatral humorístico obteve a adesão de importantes dramaturgos, como Oscar Wilde e Alexandre Dumas Filho que satirizavam, cada um a seu modo, a hipocrisia e a moralidade das sociedades britânica e francesa.

A adoção desse modelo no Brasil sofre influências principalmente daquele último. É no autor de “A Dama das Camélias” que importantes nomes do teatro nacional buscam inspiração. Caso de José de Alencar que considera a estética composicional do autor francês o padrão modelar a ser seguido. Assim, adota o modo “parisiense” em seu projeto de criação de uma “comédia elevada”, que segue à risca “a linguagem brilhante, inteligente e espirituosa” dos contemporâneos franceses. O autor brasileiro lança um olhar igualmente voltado à burguesia, personagem e expectadora de suas peças.

Nesse sentido, Alencar adota um tom moralizante que é cerne desse gênero teatral. Não é à toa que essa vertente ficou conhecida na Inglaterra como Comédia da Restauração. O fato advém do propósito educativo adotado; subjaz às críticas sociais inerentes à comédia de costumes o desejo de sensibilização do público e a formação de um pensamento crítico frente à necessidade de mudanças. É esse o modelo idealizado pela crítica (e por Alencar) quanto à ideia de boa ou “alta comédia”. O conceito contrasta com a produção teatral de Martins Pena, marginalizada pela crítica de seu (e por parte do nosso) tempo, caracterizada por apresentar temas e personagens centrados em estratos sociais mais baixos, que nos carrega a um espaço de reconhecimento e pertencimento, pela manutenção de elementos tradicionais da farsa portuguesa e pela suspensão de juízo moral.

3 SOBRE OS AUTORES: VIDA E OBRA

3.1 Martins Pena

Luís Carlos de Martins Pena foi um escritor, dramaturgo e diplomata fluminense, nascido no Rio de Janeiro em 05 de novembro de 1815. Dedicou a vida ao teatro, ofício que dividiu com a carreira de funcionário público. Faleceu aos 33 anos, em 7 de dezembro de 1848, em Lisboa. É patrono da cadeira número 29 da Academia Brasileira de Letras e reconhecido como o introdutor da Comédia de Costumes no teatro brasileiro.³⁹ Ainda que pesem outros empreendimentos teatrais voltados a essa vertente (como as peças de José de Alencar), é a produção de Pena que dá ao gênero importado da Europa características à moda brasileira e que institui um modelo de comédia perpetuado pelos teatrólogos até hoje.

³⁹ Dados obtidos da biografia do autor na página da ABL (Academia Brasileira de Letras): <<https://www.academia.org.br/academicos/martins-pena/biografia>> Acesso em: 26 abr. 2023.

Embora também seja autor de obras dramáticas, é a veia cômica de Martins Pena que corresponde a maior parte de sua produção e que lhe conferiu maior sucesso, ao menos de público. Pesa sobre as críticas feitas ao dramaturgo um olhar aristocrata que, ainda que dedique alguns elogios sobre esta ou aquela qualidade do autor, indica um preconceito de classe quanto aos temas e personagens ilustrados em suas peças. Como aponta Costa (1989):

O problema do teatro "nacional" (no caso, da comédia "do Pena") não estava nas suas raízes, ou nas raízes do seu modelo, e sim no material selecionado pelo dramaturgo: enquanto Martins Pena, na linguagem da comédia popular, punha no palco estratos das classes subalternas, inclusive escravos, todos lançados numa furiosa luta pela sobrevivência - sempre de muito mau gosto para os corações "bem formados" -, José de Alencar, com os "progressos da arte moderna", desconsiderava os usos e costumes "dessa gente" em favor dos problemas (mais "família") da "sociedade polida" e, ainda por cima, com conhecimento da "fina cortesia de salão". Em poucas palavras, tratava-se de "selecionar melhor", com um pouco mais de "bom gosto", fórmulas, temas, assuntos, etc., para dar ao teatro feito por aqui a mesma "polidez" observada por Alencar, ao correr da pena, nas atitudes da "gente bem" nos passeios, festas, compras, namoros, maneiras de vestir, de falar, etc. Enfim, devolver a "chusma" a seu devido lugar - a saber, à platéia, de onde poderia aprender "boas maneiras" e "delicadezas de sentimentos" com os exemplares do drama e da comédia dramática que já vinham anunciados na própria obra de José de Alencar. (COSTA, 1989, p. 4)

O conjunto da obra de Pena reúne cerca de trinta peças teatrais. Nelas, predomina a presença de personagens comuns da cidade e do campo. O comediógrafo "estreou no teatro em 1838 com a comédia *O Juiz de Paz na roça*, provavelmente escrita aos 18 anos" (COSTA, 1989, p. 7). Outras de suas peças merecem destaque, a exemplo de *A família e a festa na roça*, comédia em um ato 1840, *O Judas no sábado de aleluia*, comédia em um ato, 1844, *O namorado ou A noite de São João*, comédia em um ato, 1845, *A barriga do meu tio*, 1846, *Os ciúmes de um pedestre*, 1846, *As desgraças de uma criança*, 1846, *O diletanti*, 1846, *Os meirinhos*, 1846, *Um segredo de Estado*, 1846, *O caixeiro da taverna*, 1847, *Os irmãos das almas*, 1847 e *Quem casa quer casa*, 1847, última de suas peças encenadas em vida e objeto de análise neste artigo.

3.2 Paulo Gustavo

Paulo Gustavo Amaral Monteiro de Barros foi um renomado ator, comediante, roteirista e apresentador, nascido em 30 de outubro de 1978, em Niterói, Rio de Janeiro. Dedicou grande parte da vida à atuação. Formou-se profissionalmente em 2005 pela Casa de Artes de Laranjeiras. Sua estreia como ator deu-se no teatro, ainda enquanto estudante de artes cênicas, em 2004, com participação na peça *Surto*; espetáculo no qual apresentou pela primeira vez Dona Hermínia, sua personagem de maior sucesso. Participou no ano seguinte

(2005) da peça *Infraturas*.⁴⁰ Em 2006, encenou o seu monólogo *Minha mãe é uma peça*, espetáculo de grande sucesso de público e crítica no qual o ator interpretava a já mencionada Hermínia, personagem que, até hoje, é um marco no cinema e no teatro.

É a partir desse momento que o nome do ator passa a figurar no cenário nacional, com encenações do espetáculo em diversas cidades do Brasil e também em Portugal. O espetáculo teatral levou mais de 2 milhões de espectadores aos teatros.⁴¹ Paulo Gustavo conciliou a carreira na ribalta com a tevê, em participações como coadjuvante e protagonista em produções da Rede Globo de televisão e também do canal Multishow, como *A Diarista*, 2006, *Sítio do Pica-pau Amarelo*, 2007, *Faça sua história*, 2008, *Divã*, 2011, *220 Volts* (2011, 2013, 2016, 2020); estes últimos também apresentam características da comédia de costumes, como a sátira aos comportamentos da sociedade brasileira. Um exemplo dessa faceta é a personagem Senhora dos absurdos, idosa rica que emite disparates preconceituosos comuns ao contexto da elite nacional.

No cinema, o artista atuou em produções como *A Guerra dos Rocha*, 2008, *Xuxa em O Mistério de Feiurinha*, 2009. Em 2013 protagonizou o filme *Minha mãe é uma peça*, adaptação para o cinema do seu roteiro-espetáculo teatral homônimo. O filme repetiu o sucesso da peça e resultou em recorde de bilheteria e faturamento; foi o título nacional mais assistido daquele ano e tornou-se uma franquia composta por outros dois filmes de igual repercussão. A continuidade da trilogia chegou aos cinemas nos anos seguintes.

O segundo filme foi lançado em 2016⁴² e o terceiro em 2019. Este ocupa o segundo lugar no *ranking* dos títulos mais assistidos do cinema nacional, com 9,1 milhões de espectadores e o posto de maior bilheteria, com a cifra de R\$143,9 milhões em faturamento.⁴³ O resultado ultrapassa os recordes dos primeiro e segundo filmes da franquia (também líderes em arrecadação quando exibidos) R\$45,8 mi e R\$123,8 mi, respectivamente.

O estrondoso sucesso das adaptações cinematográficas rendeu a proposta de criação de uma série que seria exibida na plataforma de *streaming Globoplay*, com gravações de

⁴⁰ Informações obtidas em G1. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/05/04/paulo-gustavo-se-destacou-na-tv-no-teatro-e-no-cinema-relem-bre-vida-e-carreira-em-linha-do-tempo.ghm>. Acesso em: 26 abr. 2023.

⁴¹ Fonte: Diário do Nordeste. Matéria disponível em:

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/entretenimento/zoeira/paulo-gustavo-morreu-no-dia-em-que-minha-mae-e-uma-peca-fez-15-anos-de-estreia-no-teatro-1.3082261>. Acesso em: 26 abr. 2023.

⁴² Ganador do Prêmio Brasileiro de Cinema Brasileiro de melhor roteiro adaptado.

⁴³ Dados de matéria de Amanda Brandão publicada no site AdoroCinema. Disponível em:

<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-153165/#:~:text=Minha%20M%C3%A3e%20C3%89%20Uma%20Pe%C3%A7a%203%20estrou%20em,hist%C3%B3ria%2C%20ficando%20atr%C3%A1s%20de%20Nada%20a%20Perder>. Acesso em: 26 abr. 2023.

episódios previstas para maio de 2020 e estreia em setembro seguinte. Infelizmente, os planos foram interrompidos pela morte precoce do ator, aos 42 anos, em 4 de maio daquele ano, em decorrência de complicações da Covid-19. Outras produções que contam com a participação do ator são *Os Homens São de Marte... e É pra lá que Eu Vou*, 2014, *Vai que Cola – O Filme*, 2015, *Fala Sério, Mãe!*, 2017 e *Minha Vida em Marte*, 2018, que são também comédias que apresentam situações típicas do cotidiano dos brasileiros.

O conjunto da obra do autor reúne performances que caricaturizam figuras das classes populares da sociedade brasileira e satirizam os excessos, os vícios, a hipocrisia, a moralidade, a política, as desigualdades e abordam, de forma cômica, preconceitos como os de classe e de gênero através de personagens (majoritariamente) femininas e/ou pertencentes a comunidade LGBTQIAPN+. Ademais, sua principal personagem é Hermínia, criação inspirada pela mãe do ator, Déa Lúcia, e nos comportamentos típicos das mães brasileiras.

4 SOBRE AS OBRAS: UM RESUMO

4.1 Quem casa, quer casa

Quem casa, quer casa é uma peça de Martins Pena escrita em 1845 e encenada em 1847. Como indica o título, o enredo aborda questões relativas ao casamento, à vida conjugal e à necessidade de um casal ter um lar só seu. A peça trata dos conflitos de uma família carioca. O elenco do espetáculo é composto por sete personagens, dos quais seis vivem sob o mesmo teto. São três casais dividindo um só espaço. Fabiana, matriarca da família, está insatisfeita em conviver com tantas pessoas e com a omissão do marido, Nicolau, sempre ausente de casa para dedicar-se a eventos religiosos. O casal tem dois filhos, Sabino e Olaia. Estes moram de favor na casa junto com as respectivas esposa (Paulina) e marido (Eduardo). Os cônjuges de Sabino e Olaia são irmãos. Paulina e Eduardo são filhos de Anselmo, senhor abastado que surge ao final da peça e resolve o conflito, concedendo uma casa para cada casal.

4.2 Minha mãe é uma peça

Minha mãe é uma peça é uma obra teatral de autoria do autor Paulo Gustavo, encenada originalmente em 2006 em formato de monólogo. Nele, a personagem Dona Hermínia discorre sobre os dilemas da vida familiar, os desafios da maternidade e as preocupações domésticas. Todo o enredo é envolvido em uma atmosfera cômica e satírica. Na

análise empreendida neste trabalho, utiliza-se a adaptação cinematográfica lançada em 2013. A escolha deu-se como alternativa à inacessibilidade do roteiro do espetáculo teatral.⁴⁴

A adaptação para o cinema retrata a vida de Hermínia, mãe de dois filhos, superprotetora e divorciada. Ao saber, acidentalmente, a preferência dos filhos, Juliano e Marcelina, em morar com o pai e a madrasta (Carlos Alberto e Soraia), e as opiniões negativas que eles têm a seu respeito, Hermínia sai de casa, chateada. O conflito se desenrola a partir desse momento. Com a protagonista hospedada na casa da tia, o espectador testemunha uma série de desabafos. Como no monólogo original, é a voz e as opiniões de Hermínia que prevalecem.

Além disso, os demais personagens aparecem, na maior parte das cenas, em *flashbacks* suscitados pelas conversas de Dona Hermínia que refletem, a partir de comentários cômicos, sobre as relações entre pais e filhos, a convivência e os laços familiares, aceitação pessoal e desafios da vida cotidiana.

5 SOBRE A ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS

Cento e sessenta e seis anos distanciam as produções de Martins Pena e de Paulo Gustavo. Apesar das diferenças entre os contextos históricos das obras, nota-se, de antemão, algumas semelhanças que justificam um olhar aproximativo. A primeira delas corresponde ao gênero; ambos os títulos se enquadram como comédia de costumes.

Além disso, exploram temas cotidianos, abordam dilemas familiares, utilizam uma linguagem informal, retratam personagens caricatos de classes populares e satirizam comportamentos da sociedade brasileira. Outro ponto coincidente diz respeito às origens dos autores, ambos do Rio de Janeiro: Pena, nascido na cidade do Rio, e Paulo Gustavo, natural de Niterói, a uma ponte de distância da capital fluminense. Este fato indica que os autores tiveram uma mesma matéria social como objeto de observação: os hábitos da sociedade carioca.

Em *Quem casa, quer casa*, tem-se a vida conjugal e a convivência familiar como foco. Mas há temas diversos suscitados pelas contendas entre as personagens. O mais visível deles diz respeito à condição feminina. A sobrecarga das tarefas que cabem à Fabiana, matriarca da família, é um dos maiores motivos de suas reclamações ao longo da peça. Somado a isso, tem-se a competição entre mulheres, ilustrada a partir das disputas de poder entre sogra (Fabiana) e nora (Paulina) que promovem os conflitos encenados no espetáculo.

⁴⁴ Não encontrou-se na internet arquivo com o roteiro apresentado na produção teatral, tampouco o roteiro da adaptação para o cinema. Para viabilizar a análise, realizou-se uma demorada e paciente transcrição manual de todas as falas encenadas no filme.

Outro motivo das queixas de Fabiana é a conduta passiva de Olaia, sua filha, frente à inação do marido, Eduardo; desempregado e dedicado exclusivamente a tentativas infrutíferas de tornar-se um grande músico. A situação denota uma crítica à submissão da mulher às vontades do marido. É este um comportamento completamente avesso às atitudes de Fabiana, cujos comentários não poupam o cônjuge. Recai sobre Nicolau, a partir das queixas da esposa, uma crítica contundente acerca do excesso de devoção e das contradições que circundam as condutas religiosas da época:

FABIANA – É nossa obrigação, é nosso mais sagrado dever servir a Deus e contribuirmos para a pompa de seus mistérios, mas também é nosso dever, é nossa obrigação sermos bons pais de família, bons maridos, doutrinar os filhos no verdadeiro temor de Deus.. É isto que tu fazes? Que cuidado tens da paz de tua família? Nenhum. Que educação dás a teus filhos? Leva-os à procissão feito anjinhos e contentas-te com isso. Sabem eles o que é uma procissão e que papel vão representar? Vão como crianças; o que querem é o cartucho de amêndoas...
NICOLAU – Oh, estás com o diabo na língua! Arreda!
FABIANA – O sentimento religioso está na alma, e esse transpira nas menores ações da vida. Eu, com este meu vestido, posso ser mais religiosa do que tu com este hábito. (PENA, 1996, n.p.)⁴⁵

Nesse sentido, observa-se Fabiana em papel proeminente. Partem dela todas as denúncias e acusações aos vícios e “maus-comportamentos”. Contudo, há contradições em sua conduta que não passam despercebidas aos espectadores; contradições indicadas, sobretudo, pelo genro, Eduardo, que aponta a hipocrisia da sogra, inicialmente favorável à união dele e da filha por interesse nas vantagens advindas da posição social da família do rapaz.⁴⁶ Eduardo é outra figura de destaque; é o único a rebater as críticas de Fabiana. Além disso, personifica a sátira de Martins Pena ao consumo de arte como forma de ascensão social. A denúncia é visível na caricaturização do rapaz que faz um longo monólogo sobre seu desejo de tornar-se um grande músico, um revolucionário tocador de rabeça.⁴⁷

É através de Sabino, filho de Fabiana e Nicolau, que se apresenta a crítica mais sutil ao longo da peça. O personagem contrasta a deficiência física e a grandeza moral. Vítima de ridicularização frequente do cunhado e da mãe (desta em menor grau) por conta da gagueira,

⁴⁵ Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1994. Acesso em: 19 nov. 2022.

⁴⁶ EDUARDO – Antes de pilhar-me para marido da filha, eram tudo mimos e carinhos. (Arremedando:) Sr. Eduardinho, o senhor é muito bom moço.. Há de ser um excelente marido.. Feliz daquela que o gozar.. ditosa mãe que o tiver por genro.. Agora escoiceia-me, e descompõe.. Ah, mães, mães espertalhonas! Que lamúrias para empurrarem as filhas! Estas mães são mesmo umas ratoeiras.. Ah, se eu te conhecesse!.. (PENA, 1996).

⁴⁷ EDUARDO – Verás, hei de ser insigne! Viajarei por toda a Europa, África e Ásia; tocarei diante de todos os soberanos e figurões da época, e quando de lá voltar trarei este peito coberto de grã-cruzes, comendas, hábitos, etc. etc. Oh, por lá é que se recompensa o verdadeiro mérito.. Aqui, julgam que fazem tudo pagando com dinheiro. Dinheiro! Quem faz caso de dinheiro? (PENA, 1996).

Sabino é o único que demonstra claro entendimento quanto à situação familiar: “a culpa é de todos”, diz ele, enquanto os demais personagens trocam inflamadas acusações entre si.⁴⁸ Nesse sentido, tem-se a razão em contraste com o silenciamento do personagem.

O desfecho do espetáculo finaliza a sequência de sátiras com uma última denúncia sutil. O conflito é resolvido de imediato quando Anselmo, senhor abastado e pai de Paulina e Eduardo, encerra a contenda ao dar-lhes uma casa, o que expõe a onipotência do poder aquisitivo como meio universal de solução de problemas.

A obra de Paulo Gustavo, além das semelhanças apontadas inicialmente, se aproxima da peça de Martins Pena no tocante às personagens principais. O protagonismo de Hermínia e Fabiana é expresso por condutas muito semelhantes no que tange não só os papéis sociais (mães, donas de casa), mas também às ações das personagens. Ambas demonstram fortes personalidades e posicionamentos críticos. No entanto, por motivos diversos.

Os problemas que circundam Fabiana dizem respeito à desarmonia e à desordem familiar desencadeadas pela sobrecarga do espaço doméstico e pelos embates com os cônjuges de seus filhos. Circunstância ausente no contexto familiar de Hermínia. Divorciada e mãe de dois filhos adolescentes, os dilemas que circundam a personagem voltam-se quase que exclusivamente ao papel materno, atribuição sobrecarregada, dada a ausência do pai no âmbito doméstico. A cena inicial do filme ilustra a convivência entre Hermínia e os filhos; relação em que predomina a desobediência típica da rebeldia juvenil. Ao que a protagonista reage com insistência e com reiteradas ordens (sempre aos gritos) que encenam condutas tipicamente adotadas pelas mães brasileiras, fato que apela à identificação do público.

No que concerne a comparação com o espetáculo de Pena, observa-se a disputa por autoridade como elemento comum. Reservadas as peculiaridades de cada obra, é esse o fato gerador do conflito inicial dos enredos. Na peça de Martins Pena, é a contenda entre sogra e nora que motiva as ações dos demais personagens. Não diferente do filme de Paulo Gustavo, no qual o "desacato" à autoridade de mãe, nas palavras de Hermínia, levam ao principal conflito do enredo, quando a protagonista deixa a casa em reação ao desprezo dos filhos.

“Dona Hermínia: Oi, tia Zélia. Vim passar uns dias aqui com a senhora, titia. Não aguento mais essas crianças. Não aguento mais ser desacatada. Não aguento mais ser desvalorizada. Não aguento mais ser botada abaixo de cachorro por Marcelina e Juliano. Não aguento mais! Vivi uma vida inteira só pra eles. Cabou! Agora só vou pensar em mim. Eles vão ver só uma coisa! Eu só vou pensar em mim agora. Cabou!” *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013).

⁴⁸ SABINO, no mesmo – Todos, todos, nesta casa.. têm culpa, têm culpa nisso.. Minha mãe quer só mandar.. e Paulina tem mau gênio.. Se Paulina, se Paulina.. fosse mais poupada.. tantas brigas não haviam.. viveriam mais tranquilas... (PENA, 1996).

É na casa da tia, a pretexto de "dar um tempo" da convivência com os filhos, que se dá o desenrolar da história de Hermínia que alterna ações em tempo presente e recordações em *flashbacks* nos quais predominam lembranças da convivência familiar e cômicos conflitos com a vizinhança. Durante essas memórias, são suscitadas discussões diversas, como obesidade e sexualidade. O primeiro tema vem à tona a partir das falas de Hermínia acerca do sobrepeso de Marcelina, sua filha.

A discussão é iniciada desde as primeiras cenas do longa-metragem, mas é no *flashback* da ida ao supermercado que o levante do assunto toma contornos mais relevantes. A situação é abordada de forma cômica e tem início quando a personagem Marcelina pede a mãe um xampu publicizado por Gisele Bündchen, sob a alegação de que deseja ser igual a modelo. Ao que Hermínia rebate: "Marcelina, não adianta você ter o cabelo da Gisele Bündchen e ter esse corpo. Você precisa é de uma dieta. Vambora! Fazer... Tomar uma sopa, isso sim." *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013). O contexto é acentuado pela intromissão de uma cliente na fila do caixa do supermercado, que interpela mãe e filha com comentários pejorativos a respeito do peso desta última. O risível da cena relaciona-se à reação de Hermínia que sai em defesa da filha, ao adotar o mesmo tom depreciativo em relação à aparência da mulher.

A preocupação com o bem-estar dos filhos é uma constante na conduta de Hermínia. Embora prevaleça um tom humorístico ao longo do filme, o enredo alterna momentos de alta comicidade com uma abordagem mais emocional; elemento típico do apelo maternal que permeia a obra. Um desses momentos é a discussão acerca da sexualidade de Juliano, cuja preferência por atividades mais comuns ao universo feminino, desde criança, serviu de prenúncio à Hermínia dos preconceitos a que o filho estaria sujeito. A abordagem da homossexualidade se dá a partir da lembrança da infância de Juliano e das infrutíferas tentativas dos pais de integrar o garoto em "atividades do universo masculino". A cena, que rende gargalhadas inicialmente, é encerrada em tom reflexivo que ilustra a preocupação da mãe com a felicidade do filho: "Eu já devo ter dito muita coisa dura pro Juliano sem perceber. Eu só tinha medo dele sofrer, titia. Logo ele que sempre foi tão gentil, tão doce, tão bom." *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013).

Apesar de coincidirem no que concerne ao protagonismo de figuras maternas, as obras de Martins Pena e Paulo Gustavo se distanciam quanto à conduta maternal adotada pelas personagens. Em *Quem casa, quer casa*, observa-se em Fabiana um apelo individualista, que reside menos na preocupação com o destino dos filhos e mais no desejo de se ver livre da convivência conturbada com eles e seus cônjuges. A situação é inversa em *Minha mãe é uma*

peça, em que o status civil dos filhos (solteiros) e de Hermínia (divorciada) ilustra uma necessidade maior de companhia em vez da "separação" em diferentes espaços. Ainda a tratar de diferenças, o tom emocional que apontou-se no filme é ausente na *peça* de Pena, em que a sátira e as tiradas de humor monopolizam o enredo.

A crítica aos excessos é um ponto convergente entre as produções. Na *peça* de Martins Pena, os comentários são dirigidos aos personagens do núcleo familiar, visto que o contexto encenado fica restrito ao espaço doméstico. No filme de Paulo Gustavo, assim como o monólogo que o originou, a sátira aos costumes é dirigida também aos condôminos do prédio em que Hermínia reside. Como classifica a própria personagem, afastar-se de casa: "É bom também pra tirar férias daquele prédio, né! Que só tem maluco, né titia! Sem contar com Dona Lourdes, né. Que aquela ali quando eu vejo, fico toda arrepiada. Se tiver um buraco pra me esconder, eu me escondo." *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013). Mais do que uma crítica gratuita à indiscrição, ao barulho e outros problemas típicos da convivência entre vizinhos, a abordagem dos dilemas vividos no prédio estende a denúncia ao contexto político do Brasil.

O fato é ilustrado a partir da atuação da síndica na reunião de condomínio. Na cena, vê-se a aplicação de decisões contrárias aos interesses dos moradores, mas que são chanceladas por seu silêncio e passividade: "Muito bem. Já que ninguém se manifestou, eu vou considerar que estamos de pleno acordo e decidimos também sobre a implantação da cota extra. Agora vamos passar ao próximo tópico. Um tópico importantíssimo: o aumento do salário do síndico." *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013). Nesse episódio, o silêncio é quebrado por Hermínia que adota uma postura reativa diante das imposições: "[...] esse seu papinho mole para arrancar dinheiro da gente não é novidade nenhuma. A novidade é que quem vai falar agora sou eu. Eu vou botar a boca no trombone! [...] Absurdo é você inventar essa obra e tentar entubar essa taxa extra na gente!" *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013).

A hipocrisia apontada nas atitudes de Fabiana é igualmente presente em *Minha mãe é uma peça*. Contudo, diferente da trama de Martins Pena, a observação das contradições fica à cargo não de um personagem, mas da percepção do espectador, de quem não escapa a contradição, por exemplo, na cena em que Iesa (tragando um cigarro) conta a Hermínia que o filho está fumando. A comicidade se dá em função da fala subsequente: "Não adianta nada a gente dar exemplo. Eu me acabo, me destruo, me arrevento toda pra ver se esse menino aprende, mas não aprende, não!" *Minha mãe é uma peça: o filme* (PELLENZ, 2013).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa entre as obras de Pena e de Paulo Gustavo nos permite apontar algumas constatações. Ambas as produções são exemplos do gênero comédia de costumes, característica primária que motivou este trabalho. A peça e o filme objetos de análise figuram, cada qual a seu tempo, como expoentes dessa vertente no Brasil.

Uma pergunta subjaz ao objetivo dessa comparação que põe em contraste produções de autores distintos e de épocas também diversas: quais características do título de Paulo Gustavo, exemplo contemporâneo do gênero comédia de costumes, representam a manutenção e/ou renovação de elementos cômicos presentes na peça de Martins Pena?

Minha mãe é uma peça: o filme mantém a mesma base estrutural que sustenta *Quem casa, quer casa*: um humor voltado às classes mais populares da pirâmide social com a representação de personagens correspondentes aos mesmos estratos, a partir da abordagem de temas cotidianos apresentados em linguagem usual. No que diz respeito à sátira, o filme mantém a criticidade em tom amoral frente aos temas suscitados, contudo, diferente da peça, alterna o tom humorístico com trechos mais emotivos, condizentes com os desabafos da vida materna.

O maior elo entre as produções corresponde a universalidade dos temas que abordam. Em Pena, tem-se os dilemas conjugais como mote para a discussão de outros assuntos, como as contradições das condutas religiosas e a arte como meio de ascensão social. Não diferente do filme de Paulo Gustavo, em que se tem discussões diversas a partir dos dilemas familiares vividos por Hermínia, tais como obesidade, sexualidade, e críticas sociais acerca do contexto político brasileiro.

Em síntese, a observação realizada neste trabalho revela que a comédia de costumes permanece como um gênero profícuo no cenário cultural brasileiro a partir da alternância entre a manutenção do modelo fundado por Martins Pena e a inserção de novos elementos, como os apontados no enredo de Paulo Gustavo, o que garante a continuidade e a renovação dessa vertente teatral a partir de outras formas de expressão artística (cinema, televisão, streaming etc.).

REFERÊNCIAS

BIOGRAFIA Martins Pena. *Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro/RJ, [s.d]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/martins-pena/biografia>. Acesso em: 26 abr. 2023.

BRANDÃO, Amanda. Minha mãe é uma peça 3 é a segunda maior bilheteria nacional da história. *AdoroCinema*, 2020. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-153165/#:~:text=Minha%20M%C3%A3e%20%C3%89%20Uma%20Pe%C3%A7a%203%20estudou%20em,hist%C3%B3ria%20ficando%20atr%C3%A1s%20apenas%20de%20Nada%20a%20Perder>. Acesso em: 26 abr. 2023.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 12, p. 1-22, 1989. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/t5kHj3dC5NHgzbbhHFr46Nx/?long=pt&format=pdf>. Acesso em: 18 de abr. 2023.

MINHA MÃE É UMA PEÇA. Direção: André Pellenz. Produção: Iafa Britz. Brasil: Globo Filmes, 2013 (85 min).

REDAÇÃO. Paulo Gustavo morreu no dia em que 'Minha Mãe é uma Peça' fez 15 anos de estreia no teatro. *Diário do Nordeste*, 6 maio 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/entretenimento/zoeira/paulo-gustavo-morreu-no-dia-em-que-minha-mae-e-uma-peca-fez-15-anos-de-estreia-no-teatro-1.3082261>. Acesso em: 13 maio 2024.

REDAÇÃO. Paulo Gustavo: relembre a vida e a carreira do artista em linha do tempo. *G1*, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/05/04/paulo-gustavo-se-destacou-na-tv-no-teatro-e-no-cinema-relembre-vida-e-carreira-em-linha-do-tempo.ghtml>. Acesso em: 26 abr. 2023.

PENA, Martins. Quem casa, quer casa. In: PENA, Martins *As Melhores Comédias de Martins Pena*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1994. Acesso em: 19 nov. 2022.

SANTOS, Luiz Augusto Costa dos; SILVA, Samantha Patrícia da. *A influência do gênero teatral Comédia de Costumes na obra de Martins Pena e Naum Alves de Souza: uma análise comparativa das peças "Suburbano Coração" e "Quem casa, quer casa"*. Trabalho Temático. Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação (FABCI), Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.fespsp.org.br/store/file_source/FESPSP/Documentos/Manuais/LUIZ%20SAMANTHA.pdf. Acesso em: 18 de abr. 2023.