

SAULO GOMES THIMÓTEO
VALDIR PRIGOL
[ORGS.]



AS BAGAGENS DOS VIAJANTES

COMPARTILHANDO LEITURAS

As bagagens dos viajantes
Compartilhando leituras



Livro editado com recursos do PROAP/CAPES do Programa
de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos (PPGEL)
da Universidade Federal da Fronteira Sul



Saulo Gomes Thimóteo
Valdir Prigol
(Orgs.)

As bagagens dos viajantes

Compartilhando leituras


ARGOS
Editora da UnoChapecó
Chapecó, 2022

Reitor: Claudio Alcides Jacoski
Pró-Reitora de Graduação e Vice-Reitora: Silvana Muraro Wildner
Pró-Reitora de Pesquisa, Extensão, Inovação e Pós-Graduação: Andréa de Almeida Leite Marocco
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Márcio da Paixão Rodrigues
Pró-Reitor de Administração: José Alexandre de Toni

Diretor de Pesquisa e Pós-Graduação *Stricto Sensu*: Vanessa da Silva Corralo

Este livro ou parte dele não podem ser reproduzidos por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

B144 As bagagens dos viajantes: compartilhando leituras
/ [recurso eletrônico] / Saulo Gomes Thimóteo e Valdir
Prigol (Orgs.). – Chapecó, SC: Argos, 2022.
180 p.: PDF [e-Book]. – (Perspectivas; 62) –

Inclui bibliografias
ISBN 978-65-88029-64-0

1. Estudos literários. 2. Literatura. 3. Leitura.
I. Thimóteo, Saulo Gomes. II. Prigol, Valdir. III. Título.

CDD: Ed. 23 -- 807

Catálogo elaborado por Roseli A. Teixeira CRB 14/631
Biblioteca Central da UnoChapecó



Todos os direitos reservados à Argos Editora da UnoChapecó

Servidão Anjo da Guarda, 295-D – Bairro Efapi – Chapecó (SC) – 89809-900 – Caixa Postal 1141
(49) 3321 8218 – argos@unochapeco.edu.br – www.unochapeco.edu.br/argos

Coordenadora: Rosane Natalina Meneghetti

Conselho Editorial

Titulares: Clodoaldo Antônio de Sá (presidente), Cristian Bau Dal Magro (vice-presidente),
Rosane Natalina Meneghetti, Andréa de Almeida Leite Marocco, Cleunice Zanella,
Hilario Junior dos Santos, Vanessa da Silva Corralo, Rodrigo Barichello, André Luiz Onghero,
Circe Mara Marques, Gustavo Lopes Colpani, Odisséia Aparecida Paludo Fontana,
Andrea Díaz Genis (Uruguai), José Mario Méndez Méndez (Costa Rica), Suelen Carls (Alemanha).
Suplentes: Maria Assunta Busato, Rodrigo Oliveira de Oliveira, Josiane Maria Muneron de Mello,
Reginaldo Pereira, Idir Canzi, Márcia Luiza Pit Dal Magro.

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?

“Procura da poesia”
Carlos Drummond de Andrade

Sumário

| clique no título para acessar o texto |

“Trouxeste a chave?”:

exercícios de leitura e de expressão crítica

[Apresentação]

Saulo Gomes Thimóteo e Valdir Prigol

Uma viagem que embrulha o estômago

[1869 – *Navio negreiro* – Antônio Frederico de Castro Alves]

Charliane Tedesco de Camargo

Do niilismo à resignificação da existência

[1877 – *O sonho de um homem ridículo* – Fiódor Dostoiévski]

Jéssica Caroline de Góis

Enredo labiríntico

[1941 – *O jardim dos caminhos que se bifurcam* – Jorge Luis Borges]

Jozilaine de Oliveira

O fantástico da literatura fantástica

[1947 – *A noiva da casa azul* – Murilo Rubião]

Mayara Bruna Saugo

Dançando sob os pés do outro

[1958 – *A aventura de um esposo e uma esposa* – Italo Calvino]

Adriana Hoffmann

Sumário

| [clique no título para acessar o texto](#) |

Um encontro com o enigmático

[1960 – *Amor* – Clarice Lispector]

Aline Majolo

Uma galinha e a existência feminina projetada

[1960 – *Uma galinha* – Clarice Lispector]

Helen Cristina Núbias Pereira

A caça pelo passarinho que não se vê

[1965 – *Menino caçando passarinho* – Dalton Trevisan]

Moara Fernanda Lima Elger

Entre o amor de alma e o amor de corpo

[1967 – *Reminiscção* – João Guimarães Rosa]

Liliane Sousa

A morte sempre lhe cai bem?

[1970 – *Venha ver o pôr-do-sol* – Lygia Fagundes Telles]

André Marchon

Brilho de uma estrela

[1977 – *A hora da estrela* – Clarice Lispector]

Vanessa Kist

Sumário

| clique no título para acessar o texto |

A banalização da indiferença

[1979 – *Uma vela para Dario* – Dalton Trevisan]

Francine Mendes

Experiência literária através de crônicas: uma (re)leitura de “A última crônica”

[1984 – *A última crônica* – Fernando Sabino]

Estela Aparecida Damião

Viajando por uma história de índio

[1996 – *Nunca gostei de ser índio* – Daniel Munduruku]

Karina da Costa Santos

Sair de si para encontrar a si

[1997 – *O conto da ilha desconhecida* – José Saramago]

Gustavo Von Ah

O modo como a tesoura muda as coisas...

[2003 – *A cabeleireira* – Inês Pedrosa]

Carolina Aita Flores

Feliz em morrer

[2004 – *Lorde* – João Gilberto Noll]

Ariel de Moraes

Sumário

| clique no título para acessar o texto |

A performance do leitor *en la frontera*: leitura de um soneto

[2005 – *Uma flor na solapa da miséria* – Douglas Diegues]

Roselaine de Lima Cordeiro

Só sabe o que é alegria quem conhece a tristeza

[2012 – *Ensinando a tristeza* – Rubem Alves]

Ana Cristina Sander

Das escriturivências das vozes da periferia

[2016 – *Ana Davenga* – Conceição Evaristo]

Leandro Ribeiro Nunes

Maternidade da menina Natalina

[2016 – *Quantos filhos Natalina teve?* – Conceição Evaristo]

Albate Yurna

Contemplação do infraordinário extraordinário

[2016 – *Tem país na paisagem?* – Marília Garcia]

Tatiana Percio

Para escrever uma nova história

[2017 – *O meu amigo faz iiii* – Andréa Werner]

Juliana Vinhas

Sumário

| clique no título para acessar o texto |

Algumas impressões sobre um poema popular

[2018 – *Redes sociais* – Bráulio Bessa]

Bruna Schaefer

Sobre os autores

“Trouxeste a chave?”: os exercícios de leitura e de expressão

Saulo Gomes Thomóteo

Valdir Prigol

Uma dimensão pouco estudada dos estudos literários, e especialmente da crítica, é o potencial que eles possuem de aproximar os leitores aos textos literários não lidos e aos já conhecidos, já que a apresentação de uma obra pode motivar a leitura ou a retomada do texto pelo leitor.

Historicamente, e talvez pela centralidade da Teoria da literatura na segunda metade do século XX, nosso olhar tem se detido com muita frequência nos modos de ler de disciplinas e práticas como História da Literatura, Literatura Comparada, Crítica Literária, Teoria da Literatura e Estudos Culturais. Essa é uma dimensão importante e decisiva, pois os modos de ler são posições diante dos textos e da vida, e talvez por isso tenham gerado (e ainda geram) tanto interesse nas pesquisas e nas aulas.

Mesmo na Graduação e Pós-Graduação em Letras, a leitura de literatura encontra-se, em boa medida, atrelada não apenas ao próprio ato de ler o texto literário, mas também aos textos críticos, numa dinâmica de, em casos extremados, os acadêmicos acabarem não lendo o texto, mas somente sobre o texto. Justamente o que se percebe nos modos de ler em disputa em cada disciplina é a atenção a dois fatos em relação ao sentido: ou ele está em algum *a priori* (histórico ou teórico) ou está no texto. O interesse por essas questões colocou em segundo plano debates em torno da leitura, da apresentação de textos e da formação de leitores.

Por certo que há muitos textos que, como a floresta tenebrosa de Dante, nós sozinhos teríamos dificuldades várias de enfrentar. Participar dos banquetes rabelaisianos de Gargântua e Pantagruel, singrar os mares nunca dantes navegados de Luís de Camões, perambular por algum lugar de La Mancha, de cujo nome não queremos nos lembrar, atrás de um Dom Quixote cervantino, ser ou não ser Hamlet, deitar-se nas folhas de relva de Walt Whitman, percorrer os jardins borgianos dos caminhos que se bifurcam, desvendar os mistérios e as veredas de um grande sertão, de um ser tão rosiano, escutar os cecilianos ecos da Inconfidência Mineira em um Romanceiro, todas essas ações demandam esforços de Hércules, ou Sansão, ou outro personagem forte da literatura e da cultura. Do mesmo modo, no oceano de textos contemporâneos, é a crítica literária dos suplementos literários, dos youtubers e dos clubes de leitura que vão apresentando aos novos leitores mergulhos possíveis e descobertas proveitosas.

Podemos observar, então, que muitas das leituras de textos clássicos e contemporâneas que vão formando nossa “biblioteca pessoal” devem-se, em boa medida, por alguma resenha, algum texto teórico ou algum texto crítico que nos levou até a obra. Ou ainda, de modo muito mais comum, por algum professor.

No livro *Para ler literatura como um professor*, do professor estadunidense Thomas C. Foster, elencam-se três elementos que se tornam imprescindíveis a esse professor-leitor, e que também parecem nortear todo crítico literário, ao apresentar e comentar sobre um texto. O primeiro elemento é a **Memória**, que nada mais é do que o acesso a toda a mencionada “biblioteca pessoal”, percebendo que, na verdade, todo texto literário (ampliando-se também para filmes, séries, músicas, etc.) aciona associações, muitas delas imprevistas, no leitor que carrega essa rede de fios que interagem. O segundo elemento é o **Símbolo**, ou então, a metáfora entretecida e sugerida pelo texto,

sendo a compreensão de que toda imagem construída, seja o José drummondiano, seja João Grilo e Chicó no *Auto da compadecida*, tende a significar algo no contexto da obra literária, mas também projeta-se como símbolo para cada leitor, que traduzirá essa leitura por meio da decifração desse símbolo, conforme as suas associações. O terceiro elemento, como a combinação dos dois anteriores, é o **Padrão**, isto é, o reconhecimento de que existem estruturas que se repetem, e que são conscientemente evocadas pelos escritores, por exemplo, na série de livros do *Senhor dos anéis* ou nas *Crônicas de gelo e fogo*, na construção de um soneto clássico, ou na desconstrução da epopeia homérica que James Joyce faz em *Ulysses*. Um professor lê a partir da articulação desses três, da mesma forma que um crítico transmite sua leitura na fusão entre o que e como interpretou o texto e a conexão possível com o leitor a que se destina a crítica feita.

Com tudo isso, acreditamos que os exercícios de leitura presentes neste livro podem se tornar estopim, leitor, para muitas das obras apresentadas aqui, nesta pequena história da literatura construída por leitores (boa parte deles, professores também) que também foram tocados em suas trajetórias por alguma forma de apresentação.

A compreensão de que modos de ler também são modos de apresentação, que podem mover um não-leitor a um texto, passa por algumas questões importantes que gostaríamos de elencar aqui, para o entendimento do livro que ora apresentamos e para ampliar questões que outros autores tão generosamente nos tem oferecido. Pensamos que estas questões referem-se especialmente ao público, à leitura, ao desejo de ler e à metáfora.

A discussão sobre público na crítica literária, por mais que pareça evidente a sua importância se levarmos em conta os locais de publicação, não tem sido muito frequente. Por isso, o trabalho de João Cezar de Castro Rocha reveste-se de uma grande importância. Para

o objetivo desta apresentação, podemos mencionar a introdução que o autor escreve para o livro *Por uma esquizofrenia produtiva*, em que justamente apresenta quase uma centena de textos literários a partir de críticas curtas, publicadas originalmente em jornais e revistas. O autor inicia abordando a distância entre os estudantes de letras e os textos literários e propondo que esta distância foi criada em um contexto no qual a formação de leitores deixou de ser um tema importante para boa parte de professores e pesquisadores de literatura. É neste sentido que Castro Rocha propõe que o professor de literatura deva ser “bilíngue em seu próprio idioma”. Como diz o autor:

Cada vez mais se trata de exercitar uma espécie de esquizofrenia produtiva, ou seja, o desafio contemporâneo é tornar-se bilíngue em seu próprio idioma – por assim dizer. Em palavras direitas, como na arte retórica, deve-se adequar o discurso a diferentes situações e expectativas. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 42).

A proposição de Castro Rocha reveste-se de um alto grau de ineditismo (e polêmica) ao dar visibilidade ao trabalho do professor e do crítico como apresentadores de textos. Nesta perspectiva, o público é fundamental, afinal, para mover os não-leitores até os textos, é preciso “adequar o discurso”. O autor tem exercitado esta proposição em cadernos culturais, revistas de ampla circulação e textos acadêmicos, e é possível perceber a sua produtividade, especialmente em atingir diferentes públicos.

Ainda na introdução, Castro Rocha justifica a necessidade de levar em conta os públicos para os quais apresentamos os textos pelo potencial transformador da leitura. Como ele diz:

Tal processo, ou seja, o ato de leitura de textos literários não supõe uma identificação simples, banal – bem entendido, claro está. Esse ato antes destaca a força da literatura como

laboratório de experiências sobre os múltiplos sentidos do humano, descortinados através da riqueza criadora da linguagem. Precisamos recuperar a experiência radical de descentramento à volta da biblioteca. Ou à roda do quarto, nas memórias póstumas do texto que terminamos de ler. Rimbaud traduziu a força desse gesto: “Eu é um outro” – definição precisa da experiência renovada a cada leitura. E é preciso assinalar a força de sua intuição: o leitor é um sujeito que assimila um outro modo de ser, transformando-se no processo de assimilação, ampliando assim seu horizonte existencial. Mas, repita-se, não se trata de identificação pura e simples, pois, sem deixar de ser quem é, o leitor temporariamente vivencia outras formas de compreender o mundo. Desse modo, ele é sempre um “eu” enriquecido pelo verbo que, a contrapelo da norma, se descobre feliz exceção: “Eu é um outro”. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 40-41).

A citação é longa, mas reforça a importância da apresentação de textos, já que a leitura de um texto pode mudar a vida de um leitor. Neste sentido, os trabalhos de Michèle Petit sobre a mediação de leitura são fundamentais para a nossa discussão, especialmente em relação ao desejo de ler e escrever que os mediadores provocam. Em um texto como “Sentir y transmitir. El arte de los mediadores de lectura en contextos de crisis”, podemos ver como o desejo de ler tem relação com o outro. Como ela diz: “Al principio fue, pues, la experiencia lectora del Otro.” É a partir da visão de seus pais lendo que a jovem Petit sente o desejo de ler:

Tengo quizá ocho o nueve años y veo a mi madre sumergida en un libro, o en hojas que cubre de palabras. Menos precisa es la imagen de mi padre, cautivado también por el soporte impreso que tiene entre las manos. Los dos fueron grandes lectores, curiosos de todo; y mi madre lo sigue siendo, a los 87 años. En mi memoria, de vez en cuando levanta la cabeza del libro que está leyendo, o del que está escribiendo, con la mirada perdida a lo lejos, muy lejos de mí. Esa obra a la que parece estar tan íntimamente ligada

tiene el poder de llevarla a un sitio donde intensamente está viviendo algo que no sé qué es. Sus pensamientos y sus sensaciones son casi palpables, pero unos y otras me escapan. Estoy a las puertas de un mundo a cuya entrada no tengo acceso. (PETIT, 2021, p. 19).

A partir desta cena, Petit retoma experiências suas, de escritores e de professores, para mostrar como, na base do desejo de ler, está o outro. Parece um pouco o que René Girard (2009) propõe em *Mentira romântica e verdade romanesca* ao dizer que desejamos o desejo de outro. Talvez pudéssemos modificar um pouco esta frase e, inspirados em Pêcheux, dizer que desejamos a metáfora do outro.

Neste sentido, podemos começar com um trecho de *Semântica e discurso*, em que o linguista francês parece falar diretamente do trabalho da crítica literária ao propor:

A concepção do processo de metáfora como processo sócio-histórico que serve como fundamento da ‘apresentação’ [...] de objetos para sujeitos, e não como uma simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não metafórico, para o qual o objeto seria um dado ‘natural’, literalmente pré-social e pré-histórico. (PÊCHEUX, 2009, p. 122).

Acreditamos que a noção de metáfora de Pêcheux complementa as proposições de Castro Rocha e Petit, pois é a metáfora que pode fazer sentido para determinado público e é ela que parece ter a capacidade, em uma apresentação (como diz Pêcheux), de mover um não-leitor até um texto literário. E se pensarmos que para o autor a noção de metáfora passa pela ideia de relação, veremos o quanto ela é dependente da ideia de público:

[...] o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; e esse relacionamento, essa superposi-

ção, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de que modo que “se revestem de um sentido”, não poderia ser predeterminada por propriedades da língua (por exemplo, ligações “linguísticas” entre sintaxe e léxico); isso seria justamente admitir que os elementos significantes já estão, enquanto tais, dotados de sentido. De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos). (PÊCHEUX, 2009, p. 239-240).

Nesta perspectiva, podemos dizer que é na relação entre crítico e leitor que uma metáfora é produzida e que pode ou não fazer sentido para o leitor. Se fizer sentido, ela terá a potência de movê-lo até o texto. E esse movimento, para além dos críticos já mencionados, se pode estender para todo e qualquer texto teórico lido. Afinal de contas, mesmo os grandes autores teóricos só se estruturam enquanto tal a partir de suas escritas críticas, que vão fundamentando o seu pensamento.

Mikhail Bakhtin, nome de frente do pensamento russo do século XX e que ainda influencia muitos estudos da linguagem, aponta para questões da interdiscursividade, da linguagem como prática discursiva passível de ser compreendida, mas os seus principais estudos centram-se nas leituras de escritores como Fiódor Dostoiévski, François Rabelais ou Johann von Goethe. Walter Benjamin, intelectual alemão, integrante da Escola de Frankfurt, traz em seus estudos a perspectiva dialética da história e da cultura, mas tudo isso aflora a partir de suas leituras de escritores como Marcel Proust, Franz Kafka ou Nikolai Leskov. Roland Barthes, professor e pensador francês, com pesquisas em torno da semiologia, ou o estudo dos sistemas de signos, volta-se sempre aos padrões e belezas encontrados nos textos literários de Honoré de Balzac, São Inácio de Loyola ou Jean Racine. Antonio Candido, professor brasileiro, figura incontornável dos estudos de literatura e sociedade, articulando o texto literário como elemento de conscientização e crítica,

e pesquisando a formação da literatura brasileira, vai guiando o leitor pelas suas leituras feitas de Machado de Assis, Oswald de Andrade ou Murilo Mendes.

Vê-se, então, o grande potencial de difusão de leitura que os textos críticos acabam por ter, pois se os textos dos intelectuais acima se vão lendo e discutindo nas aulas de graduação e pós-graduação, também se vão abrindo portas para a descoberta desses autores por eles mencionados. É assim que muitos acabam por descobrir Dostoiévski, Leskov, Balzac ou Oswald, como socialização dos pensamentos dos leitores que vieram antes.

Como se nota, é pela leitura que um crítico e um professor se vão formando. E assim como Barthes diria em seu texto: “Escrever a leitura”, é preciso que se leia “levantando a cabeça” (BARTHES, 1988, p. 40), isto é, sendo tomado, durante a leitura, de uma série de pensamentos, associações e imagens que vão compondo caminhos que se ampliam e se duplicam. E colocar tais ideias em palavras escritas, em texto sobre um texto, é uma forma de partilhar conhecimento. É o que norteia os textos desse livro, como se cada um deles dissesse: “Li esse texto e considero que você, leitor, merece conhecê-lo, e se já o conhece, compartilho de minha leitura, como uma forma de você revisité-lo.”

Feitos pelos acadêmicos da disciplina de “Discurso e Leitura”, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, algo que salta aos olhos nesses exercícios de leitura é a diversidade tanto temporal e geográfica, quanto temática e estilística. Indo de Castro Alves a Marília Garcia, de Clarice Lispector a Rubem Alves, algumas palavras vão se destacando e agem como sintetizações da própria literatura e de toda troca realizada entre o livro e o leitor. A primeira delas é a **Identidade**, funcionando no mergulho às profundezas da própria existência em associação com a relação interpessoal e na coletividade. A segunda é a noção de **Viagem**, como sendo o deslocamento que se faz a cada texto

literário, na noção de se propor ser um Outro, ou permitir ter contato com uma outra vivência, a partir de um contexto entretecido nas palavras. E tudo isso culmina na terceira palavra, que é **Ruptura**, pois toda leitura pressupõe uma momentânea quebra e reconstrução, logicamente que tal conexão varia de leitor para leitor (e até de leitura para leitura de um mesmo texto), mas permitir-se romper com o repertório já conhecido e ampliar as visões para outros horizontes é experiência sempre necessária.

Para finalizar, sugerimos dois modos possíveis de se ler esse livro: ou se lê a crítica antes e depois vai-se ao texto, para desvendá-lo; ou se lê o texto e depois a crítica, para construção de um diálogo de leituras.

De qualquer forma, boas leituras!

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. **Por uma esquizofrenia produtiva (Da prática à teoria)**. Organização de Valdir Prigol. Chapecó: Argos, 2015.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PETIT, Michèle. Sentir y transmitir. El arte de los mediadores de lectura em contextos de crisis. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 57, p. 17-38, jan./jun. 2021.

Uma viagem que embrulha o estômago

[1869 – *Navio Negreiro* – Antônio Frederico de Castro Alves]

Charliane Tedesco de Camargo

Um poema de força. Uma mistura de castigo e coragem entre palavras ritmadas com rimas e metáforas. Assim, “Navio Negreiro” divide-se em 6 diferentes partes que se enlaçam em uma construção quase novelesca, em que o leitor sente-se parte do enredo que inicia como uma forma de deslumbrar o ambiente e vai nos envolvendo mais e mais.

São versos duros, uma narrativa ritmada de horror, um horror que assombrou as obras de Castro Alves e o nomeou como: poeta dos escravos. Um escritor de coragem que em 1869, antes da abolição da escravidão, teve coragem de olhar para os excluídos, os marginalizados. Fato que destaca a ousadia e lucidez de quem conseguia perceber o absurdo considerado normal para época.

Escravidão é uma palavra bastante mencionada, mas para mim, até o primeiro contato com esta obra, era algo materializado em livros referenciando um contexto histórico. Como a escravidão é banalizada! E aqui nos direcionamos ao poder da palavra: “A palavra não é apenas o mais representativo e puro dos signos, mas também um signo neutro.” como citado na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (VOLÓCHINOV, 2018, p. 99). É o poder da palavra significando no contexto social, estabelecendo valor.

Fica claro que a escravidão foi um regime socioeconômico que protagonizou o contexto histórico mundial por cerca de quatro séculos. O tráfico por meio das navegações no atlântico foi a maior migração

forçada da história da humanidade, números que assustam, mas talvez a grande beleza na obra Castro Alves, tenha sido nos embarcar no navio, nos conduzir à cena, nos humanizar através da percepção daquele momento, nos tornar escravos... mesmo que apenas em versos.

Assim, vamos começar nossa viagem pelos versos eternizados pela melodia e pela denúncia. Um Romantismo que beirava o Realismo. A chamada Geração Condoreira tinha uma visão mais ampla do que a cercava. Iniciando o poema, o autor nos convida a adentrar ao navio que já navega entre o infinito azul dos mares. Articulado os versos através de paralelismo enfatizando o local “Stamos em pelo mar” (ALVES, 1869, p. 01), paralelismo que se repete iniciando os quatro primeiros versos da obra. “Caro leitor, é aqui, este é o cenário.” Um diálogo intrínseco, como uma forma de escancarar o horror que se esconde entre um cenário épico.

Quero apenas fazer uma pausa para falar da obra de Yaa Gyasi, “O caminho de casa”. É impossível ver o navio do mesmo jeito depois de seu enredo. Uma obra que resgata o início do processo de escravidão e nos convida a passar por gerações e mais gerações de escravizados, suas particularidades, suas histórias, suas lutas. Em determinado momento da obra, uma das personagens será passageira do navio e será transportada para a América do Norte. Fiquei marcada pelo desespero dela ao ser arrastada para a embarcação, separada de tudo que conhecia e acreditava. Uma cena que certamente enlaça com o poema de Alves, mas sobre pontos de vistas distintos.

“Por que foges assim, barco ligeiro? Por que foges do pávido poeta?” (ALVES, 1869, p. 02). Quem dera, poeta, que seus versos mudassem a história e que as palavras fossem mais ligeiras que o barco, mas você chegou a mim e desde esse instante me volto para ti, passado que ultrapassa as linhas do tempo e me faz entender o hoje, porque conheço o ontem. Suas palavras trouxeram história, trouxeram

denúncia e incomodaram mentes. O poder de sua palavra deu voz a tantos calados e nos permite voltar no tempo para que esta história jamais volte a acontecer.

Quem são eles, que assim não se vestem mais? E o poeta traz coragem em seus versos que iniciam a segunda parte do poema. “Que importa do nauta o berço, donde é filho, qual seu lar?” (ALVES, 1869, p. 02). Pergunto-me qual a força desse poeta que frente ao seu tempo declama que não há cultura – ou nação – que possa justificar tal barbárie. Na obra *O negro no Brasil*, destacam-se os brasileiros, ingleses, holandeses, franceses e portugueses como organizadores da maior parte dos navios negreiros; (DANTAS, 2012, p. 16) fator que evidencia a pergunta de Alves ao tentar entender o que faz acreditar que esse processo é natural.

Neste instante, poderíamos discorrer sobre toda a história que origina cada um dos versos e cada uma das referências que o autor destaca, mas fixo-me sobre a palavra “canto” e suas diferentes conjugações que deslizam no 5º verso da primeira estrofe, no 6º verso da segunda estrofe, no 9ª verso da 3ª e no 6ª verso da 4ª estrofe, estando presente em todo o segundo trecho da obra. Algo interessante também ocorre por esse uso de uma mesma palavra, que enfatiza a capacidade do autor em brincar com os diferentes sentidos. Destaco essa, pois a exploração da linguagem figurada acontece em toda obra, com uso, aliás, de diferentes figuras de linguagem, mostrando a riqueza da obra. Além do mais, nas entrelinhas há um questionamento que ressoa nas linhas das crenças e enfatiza a hipocrisia que imagina justificar tais atos.

Diferente dos outros trechos, neste terceiro temos apenas uma estrofe. Talvez porque não fosse necessário mais, assim lemos:

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!
Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano

Como o teu mergulhar no brigue voador!
Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!
É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ...
Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!
(ALVES, 1869, p. 03).

Pego-me a deslumbrar o olhar personificado pela ave oceânica albatroz. Uma cena cinematográfica forma-se em minha mente, onde a câmera aproxima-se lentamente e o observador, albatroz, é a única testemunha. E novamente a palavra “canto”, desta vez acrescida de “funeral”. E a assombração do autor o faz clamar a Deus, procurar aos céus – ao espiritual – uma resposta para tudo aquilo que não há explicação. Seu clamor é meu, seu horror é meu e a força de suas palavras ultrapassam o tempo, cruzam as fronteiras e me tomam.

Interrompo mais uma vez nossa apreciação do poema para falar da pesquisa e obra de Laurentino Gomes que, dentre tantas magníficas obras que me encantaram e encantaram meus alunos, em 2019 lançou *Escravidão*. Diria que maturidade e pesquisa é o que definem, mas entre tantas possíveis citações gostaria de tocar novamente na palavra funeral, mencionada no parágrafo anterior. Uma das informações que mais marcou-me de Gomes é quanto à rota dos navios negreiros. Segundo pesquisas realizadas pelo autor, teriam mudado a migração de cardumes de tubarões devido aos corpos jogados ao mar. Morreram na travessia cerca de 1 milhão e 800 mil pessoas, tendo uma média de 14 pessoas mortas por dia, durante os quase 4 séculos de escravidão.

São mais do que números, são histórias jogadas ao mar. São famílias separadas, amores perdidos, são filhos sem pais e também pais sem filhos. Deste montante, vieram para o Brasil mais de 5 milhões de escravos que hoje constituem a base formativa de nossa população.

Só entendemos o Brasil do presente quando aprendemos o Brasil do passado, um povo de explorados.

Quanto ao povo brasileiro, Darci Ribeiro, em sua obra *O povo brasileiro*, afirma que a sociedade brasileira local se enriqueceu através das contribuições maciças dos contingentes africanos; ainda destaca a degradação da corte portuguesa com nascimento de mestiços, tanto de etnias indígenas quanto africanas. “Esses mulatos ou eram brasileiros ou não eram nada, já que a identificação com o índio, com o africano ou com o brasilíndio era impossível.” (RIBEIRO, 2015, p. 97). E assim surge o nosso povo, o povo do Brasil.

Retomando o poema, iniciamos a consagrada IV parte. E o poeta inicia falando sobre esse sonho pavoroso, como quem não consegue acreditar na realidade, como quem prefere pensar que se trata de algo ficcional, próprio da fantasia humana. Mas, não há como escapar. Ele nos conduz ao tombadilho do navio. Olhe esse chão, é sangue, é dor! E como se estivéssemos assistindo uma encenação, o poeta vislumbra o palco e apresenta seus personagens.

Composta por versos decassílabos e sextilhas, a linguagem torna-se mais impactante, o ritmo, antes com rimas não tão definidas, assume uma melodia de força e nos conduz em ritmo de fluidez, direcionando nosso olhar ao cenário central, ao navio, que mais do que meio de condução é visto como um espaço de tortura.

A narrativa representa o início de um ciclo de vida, o desconhecido homem branco e suas culturas que invadem e desrespeitam, não ouvem, tomam para si tudo que veem. Um processo que não respeita qualquer detalhe em relação à vida humana, nem mesmo mulheres e crianças são deixadas. Laurentino, em sua obra, mostra a divisão dos navios negreiros, como todos os escravos eram entulhados em condições precárias, assim como Ana Maria Gonçalves, que em sua obra *Um defeito de cor* nos conduz a viver esses momentos junto com a personagem Kehinde,

O calor e o cheiro forte de suor e de excrementos misturados ao cheiro da morte, não ainda o do corpo morto, mas da morte em si, fazia tudo ficar mais quieto, como se o ar ganhasse peso, fazendo pressão sobre nós. (GONÇALVES, 2017, p. 51).

Um processo de separação doloroso, são tantas perdas! Choros, gritos e maldições... tortura emocional, psicológica e física. Homens, mulheres e crianças tratados como mercadoria, entendidos como seres sem vontade, sem perspectivas, sem corpo, sem terra, sem alma.

Mas a pior de todas as sensações, mesmo não sabendo direito o que significava, era a de ser um navio perdido no mar, e não a de estar dentro de um. Não estava mais na minha terra, não tinha mais minha família, estava indo pra um lugar que não conhecia... (GONÇALVES, 2017, p. 61).

E novamente direciono-me para a palavra dança, semeando outro sentido, enfatizando a capacidade do autor em explorar a palavra. Assim, no último verso da quinta estrofe temos: “Vibrai rijo o chicote, marinheiros! Fazei-os mais dançar!...” (ALVES, 2021, [s.p.]) destacando a tortura e o movimento do corpo com o toque da ferramenta de tortura.

Para concluir essa parte, citamos o último verso da sexta estrofe: “... preces ressoam! E ri-se Satanás!...” (ALVES, 2021, [s.p.]). A religiosidade, a hipocrisia dos que rezam a Cristo, profetizam suas palavras e não praticam suas ações. Cabe ressaltar que o povo africano, não cristão, ainda hoje sente o menosprezo com relação as suas crenças. Em *Um defeito de cor*, a autora destaca o processo de bênção aos escravos, que recebiam as graças da igreja e um novo nome. Mas chamo atenção para a expressão “ri-se satanás”, enfatizando o quão pecaminoso era tudo o

que acontecia, o quão longe de qualquer perdão. Um agrado ao mal, ao profano, um agrado ao ser que representa o pior de todos os castigos humanos.

Para a quinta parte, o poeta inicia ressaltando o poder da fé, questionando aos céus como algo tão grotesco pode estar acontecendo. Um clamor que através dos versos se direciona para os sujeitos que estão sofrendo este processo. Há muitos detalhes nesta parte, detalhes da terra, localizando o povo e seu espaço, sua cultura. Eles não nasceram nos navios! São as vítimas de um processo mercantil que os viu como uma forma de aumentar os faturamentos e enriquecer a burguesia Europeia e Americana. Não há um só verso no poema de Castro Alves que não emita opinião e ressalte a força de um povo que lutou como pôde.

Para a última parte, o poeta volta-se para os praticantes da escravidão. Ele dedica três estrofes a ressaltar a bandeira, ao referir-se aos homens e à crença de que tudo pode ser justificado em nome da pátria. Para encerrar, o poeta clama a Colombo para que feche a porta de seus mares, referindo-se à cultura de exploração e conquistas de territórios, em nosso país iniciada pelos portugueses.

Logo, a escolha do texto relaciona-se a um diálogo com diferentes leituras e por ser uma temática de meu grande interesse. Laurentino Gomes, em uma entrevista ao programa do Pedro Bial, ressaltou o quanto é importante falarmos da escravidão, ela é mais do que um fato histórico, relaciona-se à formação de nosso povo, somos consequência desse processo e precisamos entendê-lo e não o esquecer.

Portanto, todos fizemos parte disso, brancos, negros, pardos... todos nós formamos o povo brasileiro, o povo dos mestiços. Precisamos lutar por políticas de inclusão, políticas que valorizem os sujeitos, suas histórias e suas culturas. É imprescindível que as diferenças sejam valorizadas e que o processo de exploração e minimização de povos seja apenas como disse Alves: Um borrão em nossa história. Não há como

mudar o passado, mas há como planejar o futuro. Precisamos falar de opressão, falar de impunidade, falar de racismo, falar de desigualdade social. Conhecimento não pode ser visto como algo supérfluo, conhecimento transforma o mundo, transforma vidas e muda histórias.

Referências

ALVES, Antonio Frederico de Castro. **Navio Negroiro**. 1869. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2021.

GYASI, Yaa. **O Caminho de Casa**. São Paulo: Rocco, 2017.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019. v. 1.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global, 2015.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GOMES, Laurentino. Pedro Bial recebe os escritores Eliana Alves Cruz e Laurentino Gomes. **Globo Play**. Pedro Bial. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8097928/?s=0s>. Acesso em: 18 nov. 2019.

DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. **O negro no Brasil: trajetórias e lutas em dez aulas de história**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2. ed. São Paulo: 34, 2018.

Do niilismo à resignificação da existência

[1887 – *O sonho de um homem ridículo* – Fiódor Dostoiévski]

Jéssica Caroline de Góis

Uma narrativa fantástica repleta de solidão e mistério, produzida em 1887 por Dostoiévski intitulada: *O sonho de um homem ridículo*, apresenta em seu enredo uma amálgama¹ de temas atemporais, como: niilismo, redenção², fé, depressão, dentre outros. Em seu contexto inicial, um homem que vaga durante uma noite pelas ruas decide tirar sua própria vida por não encontrar significado algum em nada ao seu redor. Dentro de suas concepções, afirma ser um homem ridículo³ pois todos riem dele e ainda assim ele não consegue se importar, a tal ponto que, para ele, o universo é despido por completo de qualquer sentido, ou seja, não possui expectativa de vida alguma nem tão pouco valor algum de pertencimento humano.

Várias conclusões podem ser tiradas a partir do termo “ridículo” empregado pelo personagem, no entanto, o autor abre um leque de possibilidades de interpretação ao leitor. A proposta de reflexão deste texto gira em torno da miséria humana e do niilismo em oposição à resignificação humana e da redenção espiritual.

1 Mistura, combinação, mescla.

2 Sugiro ler sobre niilismo e redenção na perspectiva de Friedrich Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*.

3 Definição: que provoca riso, zombaria, um ser insignificante.

No decorrer do enredo, o personagem, ao vagar pelas ruas, em uma noite vazia, gélida e solitária, olha para o céu e avista uma estrela, e ao contemplá-la decide que, ao chegar em casa, dará um tiro em sua cabeça com um revólver que havia comprado para este propósito, no entanto lhe faltava uma motivação. Neste exato momento da tomada de decisão, uma pobre menininha se aproxima e clama por ajuda, se referindo à sua mãe, mas o homem ridículo a ignora totalmente e se recusa a ver o que lhe acontece, dando as costas para ela. Após despachar a garota e continuar seu trajeto para o fim, percebeu-se inquieto ao ficar com a garotinha em sua mente, pois se sentia um tanto quanto cruel por não a ter ajudado, mas se o fizesse, sabia que qualquer passo fora do que havia decidido iria atrapalhar seu plano de suicídio.

Ao chegar em casa, pega sua arma e a aponta para a cabeça na intenção de cumprir seu propósito – acabar com a vida desse homem ridículo e insignificante. Nesse momento, a presença da menina não sai de sua memória ao lembrar-se do quão desumano foi. Aqui encontra-se a primeira contradição da narrativa na qual o protagonista divaga: a que ponto um ser humano que apresenta todas as características de um niilista pode ser inquietado ao ponto de sentir pena e ao mesmo tempo dúvida sobre se deveria ter ajudado o próximo ou não? Aqui voltamos ao conceito do niilismo⁴. Em meio a suas divagações sobre o quão perigoso e dúbio era se compadecer do próximo sendo um niilista, inicia um processo de questionamento sobre sua descrença nos sentidos da existência. Fato que o incomoda tanto – diante da decisão que havia tomado – por iniciar um questionamento logo quando decidiu que tudo acabaria, mas antes mesmo de apertar o gatilho, adormece em meio aos pensamentos.

Na segunda parte da narrativa, o autor discorre acerca do sonho que o personagem teve ao adormecer. O homem ridículo com sua

4 Negação, indiferença, artificialidade, insignificação.

miserável condição de insignificância humana se suicidou em sonho e acaba por conhecer um outro planeta parecido com o qual vivia em sua vida terrena, porém, várias coisas que ele via o deixavam cismado. Ao ser resgatado por uma entidade sobrenatural, esse planeta era como se fosse uma representação do Éden⁵, todos os habitantes se amavam, exalavam felicidade e completude, a tal ponto que nem precisavam conversar uns com os outros. O mundo não era cinza como aquele no qual ele estava acostumado. Lá, não existia a ciência, mas todos eram completos e despidos de bens materiais. Ao se deparar com essa exorbitante felicidade e visão do paraíso, o homem começa a questionar os sujeitos desse mundo sobre os motivos de conseguirem viver daquela forma, pois tudo lhe parecia uma utopia, não encontrava sinais da idiotia⁶ vivenciada anteriormente. Ao questioná-los, acaba compartilhando a verdade sobre o mundo em que viveu – fora do sonho – mas depois de um tempo, percebe que acabou corrompendo o outro mundo instaurando coisas e conhecimentos com os quais as pessoas ainda não haviam tido contato. Eles conheceram, então, as mazelas humanas como a inveja, a mentira, a violência e todas as vicissitudes que podem levar à autodestruição.

Inconformado com a destruição do paraíso, e de se perceber como o autor dessa ruína, o homem tentou de todas as formas convencê-los a não se perderem nessas falsas verdades, mas ninguém lhe dava ouvidos. Aqui, pode-se considerar que ele novamente era um homem ridículo, pois ao contrário da vida terrena, ele era o modelo de sujeito “careta” defensor da boa conduta humana que não queria que os habitantes do “paraíso” caíssem no pecado. Mas agora, ele estava sendo novamente ridículo, pois todos zombavam dele mais uma vez, mas ao desacreditar que poderiam novamente ser bons e que deveriam se amar, já que o

5 Lugar chamado paraíso em que Adão e Eva viveram, segundo a crença cristã.

6 Indiferença em relação aos padrões morais estabelecidos (BITTENCOURT, 2010).

homem estava sendo ridículo ao se recusar em ver tudo o que de maravilhoso⁷ estavam vivendo. “Sentindo-se” completamente ridículo por mais uma vez ser insignificante e ser zombado pelos demais, acaba despertando do sonho transcendental. Ao despertar, vem-lhe à mente a menina que, mais uma vez, acaba o influenciando – mesmo que indiretamente – a desistir de seu suicídio, de forma tão profunda que ele começa a pregar sobre a vida e sobre a verdade a qual viu em sua experiência transcendental.

Após essa breve contextualização da narrativa, percebe-se que Dostoiévski busca, nesta obra, abordar as mazelas humanas e como o ser humano é pequeno diante das adversidades da vida. Aqui, apesar de se referir ao Éden, ao pecado e ao outro mundo como se fosse o umbral⁸, o autor busca falar sobre a verdade, pois mesmo com o referencial religioso, não é sobre Deus que o conto fala. A verdade com a qual o homem ridículo teve contato pode ser interpretada de várias formas a depender da perspectiva e experiência de cada leitor. Nesse sentido, a verdade tanto pode ser interpretada como uma apologia à redenção e ao Cristianismo através da experiência de quase morte, bem como ser a desvalorização da vida, em meio a tantas possibilidades de inferências.

Ao ler o conto, o leitor vivencia a insignificância e ausência de pertencimento do personagem nos dois mundos aos quais ele não se encaixava e era zombado por todos. Talvez porque ele não havia visto ainda a Verdade a qual o autor deseja nos revelar. Após passar pelo lodo, ao se sentir no fundo do poço, experimentar o processo de reconhecer suas limitações como ser humano para adquirir uma nova consciência moral, o homem, através desse *insight*, desperta a consciência. O ego que antes poderia estar presente já não fazia mais sentido, pois acaba percebendo que

7 No sentido de ser pecado, maldade, vícios, desumanidade.

8 Segundo a doutrina Espírita: lugar que as pessoas que não evoluíram na Terra passam para refletir sobre o que precisam melhorar.

o outro faz parte de sua configuração como humano. A verdade proposta nesta obra, pela perspectiva aqui adotada, faz referência à redenção. Após o velho homem passar por todas as misérias humanas e atingir o ápice do niilismo, passa por uma experiência de nova vida, a qual o faz questionar sua crença sobre a ausência de sentidos na vida. A verdade reconhecida através da compreensão e reconstrução do *self*⁹ acaba sendo libertadora, pois o homem que antes se considerava ridículo e insignificante percebe que é responsável por seus defeitos e produz novos sentidos sobre as atitudes que ainda pode ter para contribuir para a sua vida e a dos outros. Produção de novos sentidos do eu e do outro que o torna interessado em pregar sobre a verdade e ir atrás da menininha, pois o conhecimento que adquiriu no sonho é algo que ele deseja que todos saibam: existe a possibilidade de um mundo melhor.

Um fato muito interessante na obra, também, é que noutra planeta vivido em sonho, o personagem percebe que as pessoas não conversam entre si, pois já são completas de amor e felicidade. Ou seja, não buscam sentido para a vida e nem a ficam questionando, pois vida e significado são unos. Nesse sentido, no mundo real as pessoas só conversam e falam em demasia por não encontrarem um significado de valor sobre a vida, por serem carentes e desprovidas de felicidade, não sendo capazes de suportar o silêncio de sua própria existência. A intenção da obra não é motivar um paraíso em terra e a redenção de todos os seres a serem perfeitos. Mais que isso, Dostoiévski, ao abordar temas que hoje ainda são tão presentes na humanidade, busca mostrar dialeticamente o quão mísero o ser humano pode ser quando não encontra sua significação na existência, necessitando constantemente encontrar uma motivação para suas ações.

9 Consciência de ser um ser único diferente dos demais.

Apesar da pequenez de cada ser humano, este ainda pode causar um enorme impacto na vida de outras pessoas e seres, independentemente de suas intenções, afetando positivamente ou negativamente o seu redor. A capacidade humana de se moldar a novas realidades pode ser conflituosa pois todos possuem dificuldades em se adaptar a novas situações, ainda mais quando estas não são condizentes com aquilo que o indivíduo acredita ou desacredita. Todavia, essa capacidade transcende aquilo que sabemos e desejamos, pois como no conto, a menininha causou um impacto na vida do homem, e este, posteriormente em seu sonho, impactou a vida de todo um planeta, ao questionar a perfeição e instaurar todos os distúrbios humanos.

Do niilismo à ressignificação da existência, *O sonho de um homem ridículo* aborda questões contemporâneas a serem discutidas e questionadas. Apesar do niilismo apresentar em sua teoria uma percepção de mundo totalmente pessimista, negacionista e cética sobre tudo, Dostoiévski apresenta o homem ridículo para confrontar as convicções niilistas. Pois como pode um ser tão cético e descrente de qualquer valor sobre a existência se este fato o faz o maior crente da sua descrença? Sendo assim, cabe aqui ainda mais questionamentos intrigantes. Em contrapartida, apesar da derradeira redenção do protagonista ao conhecer a verdade de um mundo que para ele era impossível de existir, teria ele se compadecido e desistido do suicídio caso quem tivesse lhe abordado naquela noite fosse algum velho moribundo ou bêbado? Crianças são dotadas de uma personalidade inocente e pura, desprovidas da perversidade dos adultos, assim sendo profusos são os sentidos que podem ser atribuídos à interpretação da transformação da existência do protagonista, caso quem lhe tivesse parado na rua não fosse uma criança, os sentimentos (ou ausência deles) teriam sido diferentes?

Nessa perspectiva, encerro aqui com o eco semântico produzido através da leitura do conto: toda a verdade, por mais dolorosa que seja, pode ser revelada em algum momento *a priori* ou *posteriori* da existência humana. A produção de sentidos sobre a dolorosa redenção e o final, que seria trágico sendo totalmente inesperado, mostram a possibilidade da resignificação do indivíduo como um todo, espelha o quanto o ser humano emerge em águas rasas de sentidos sobre a existência. Ao despertar e resignificar sua existência fora dos padrões niilistas, o personagem inicia um processo de transformação existencial em que é possível encarar a vida por outra perspectiva, ou seja, há outras possibilidades de existência além da primeira a qual ele estava “subordinadamente” vivendo.

Assim como a vida, todos os sentidos não vistos pelo niilismo necessitam de uma profunda experiência – seja ela qual for – para que essa explosão de sentidos possa provocar algum efeito de resignificação no indivíduo. Desejo a todos que leiam *O sonho de um homem ridículo* que fiquem com suas mentes repletas de inquietudes pelas inúmeras possibilidades de sentidos produzidos através dessa leitura provocativa e fantástica.

Referências

BITTENCOURT, Renato N. A psicologia da idiotia em Dostoiévski e Nietzsche. **Revista Digital AdVerbum**, Limeira, v. 6, n. 1, p. 103-120, jan./jul. 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. **Dois narrativas fantásticas**: A dócil e O sonho de um homem ridículo. Tradução de Vadim Nikitin. 3. ed. São Paulo: 34, 2011. p. 91-123.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Enredo labiríntico

[1941 – *O jardim de caminhos que se bifurcam* – Jorge Luis Borges]

Jozilaine de Oliveira

Se fôssemos dar ao tempo uma imagem, de que forma o representaríamos? Talvez, se pensarmos sob a perspectiva da realidade tal qual nós a entendemos socialmente, seria uma figura linear, em que o passado, o presente e o futuro estivessem alinhados. A noção temporal que nos rege parece ser exatamente essa, de que tudo se dá na sucessão. Se algo já aconteceu, portanto, pertence ao passado. Aquilo que ainda está por vir se vincula ao futuro. O que está acontecendo agora é o presente. Tudo parece coerentemente conectado.

Seria possível admitirmos a possibilidade de um tempo repleto de entrelaçamentos? Se déssemos ao tempo a aparência de um labirinto, estaríamos viabilizando a possibilidade de que em algum momento, num destes percursos intrincados, o passado pudesse visitar o presente, ou de um futuro sucedido no passado. Deslocando as noções de tempo e até mesmo de realidade.

É no espaço utópico da literatura que podemos apreciar o tempo nesta configuração labiríntica. Durante a leitura de um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, vejo-me interpelada por esta temática. “O jardim de caminhos que se bifurcam”, publicado pela primeira vez em 1941, faz parte do conjunto de contos da obra *Ficções* (1944). Trata-se de um conto cuja temática é, aparentemente, um relato de guerra, o primeiro parágrafo se encarrega de transmitir esta informação ao leitor. O personagem e o (suposto) tema do enredo nos são apresentados, as

datas localizam o leitor historicamente, os acontecimentos se passam durante a Primeira Guerra Mundial. No entanto, considerando a autoria desta narrativa, não seria surpresa se esta situação inicial fosse o pilar sobre o qual o eixo da trama está assentado.

A narrativa inicia com o protagonista, Yu Tsun, um agente do império alemão, descobrindo que seu companheiro, Viktor Runeberg, havia sido localizado e possivelmente assassinado. Resignado ao futuro que lhe espera, Yu Tsun menciona “Antes que declinasse o sol desse dia, eu enfrentaria a mesma sorte.” (BORGES, 2000, p. 98, tradução nossa). Mas antes de sua morte precisava cumprir uma missão para a qual havia sido designado por seus oficiais alemães, e repassar ao seu superior uma mensagem vital. A partir de então, o leitor é exposto a uma narrativa repleta de bifurcações, e a sensação é de estarmos dentro de um labirinto narrativo, incertos se os caminhos de leitura que estamos fazendo nos levarão à compreensão do conto, ou se nos perceberemos perdidos nesta trama labiríntica.

O que temos na sequência é a voz de Yu Tsun. O leitor passa a ser guiado pela narração do protagonista. Que se percebe diante de uma corrida contra o tempo. Com o inimigo, Richard Madden, em seu encalço, o agente precisa ser certeiro para indicar ao seu superior sobre a cidade que o exército alemão precisaria bombardear. “Como fazê-la chegar ao ouvido do chefe?” (BORGES, 2000, p. 99, tradução nossa), era o que pensava o espião, empenhado em enviar a mensagem. Mesmo diante dos recursos escassos, é em dez minutos que ele traça seu plano. Sem muitas informações, o que o leitor sabe é que é através de uma lista telefônica que Yu Tsun encontra o nome da única pessoa capaz de ajudá-lo a transmitir a informação. Com o endereço desta pessoa incógnita ao leitor em mãos, ele parte rumo a um subúrbio de Fenton, que felizmente ficava a menos de meia hora de trem do local onde estava.

Nas linhas que seguem, Yu Tsun revela ao leitor que a sua motivação não está em ser útil à Alemanha, mesmo porque rejeitava o seu papel de espião, fazia-o para provar “que um amarelo podia salvar seus exércitos” (BORGES, 2000, p. 100, tradução nossa). Quando por fim está no trem rumo a Ashgrove, no mesmo instante em que a comitiva entra em movimento, o protagonista avista seu inimigo correndo na plataforma da estação. Por questão de poucos minutos não é capturado antes de executar seu engenhoso e imprevisível plano. O tempo o salvara.

Tempo, essa é a palavra cerne desta narrativa borgeana, pois a forma como nos é apresentado transgredir o que entendemos por ordem natural do tempo. Este enredo apresenta circularidade, superposição e concomitância temporal. O que propicia uma multiplicidade de sentidos. E uma dúvida constante, pois na literatura não existe comprovação, o que existe são suposições que nós, leitores, fazemos.

“Sou um homem covarde.” (BORGES, 2000, p. 99, tradução nossa), esta afirmação, feita pelo protagonista, é intrigante, como é possível um homem que arrisca a própria vida em prol de uma nação ser covarde? O leitor só compreenderá esta declaração nos parágrafos finais, quando se vê diante da execução do plano do protagonista. Embora aparentemente trivial, esta confissão feita pelo personagem revela como tudo neste enredo está vinculado. Algo dito no início que será evidenciado apenas no final.

A sensação no decorrer da leitura é de constante movimento, e a imagem do trem vem muito a calhar, pois a narrativa nos coloca em um constante sacolejar, a viagem é agradável, embora os sobressaltos sejam frequentes. Quando Yu Tsun diz: “O executor de uma tarefa atroz deve imaginar que já a realizou, deve impor-se um futuro que seja irrevogável como o passado.” (BORGES, 2000, p. 101, tradução nossa). Como se deixasse o leitor à deriva, aguardando uma comprovação temporal. Pois a sensação é de que o personagem já viveu o presente, e

está resignado ao que virá, uma vez que não se pode mudar o passado. Não estamos diante de uma marcação acertada do tempo, em que sabemos o que é passado, presente e futuro. O conto nos coloca diante da possibilidade de um tempo em que o presente traz acontecimentos do passado, e o futuro não é incerto, pois já aconteceu em algum momento do passado.

Esta percepção é reforçada quando Yu Tsun deixa o vagão e dirige-se a Ashgrove, os meninos que encontra no caminho questionam-lhe: “O senhor vai à casa do doutor Stephen Albert?” (BORGES, 2000, p. 101, tradução nossa). Como poderiam ter conhecimento da vinda do descendente de Ts’ui Pên? Saberiam eles do plano do agente do Império Alemão? Definitivamente, não seria uma possibilidade, pois mesmo o atento leitor desconhece o plano de Yu Tsun. No entanto, tratando-se de uma narrativa literária mobilizada pelo tempo, esta possibilidade torna-se plausível. Como se, ao entrar no trem, um novo rasgo temporal passasse a vigorar naquele instante.

Sendo Yu Tsun o detentor do “segredo” – que pode estar relacionado ao seu plano de transmitir a mensagem ao seu superior, ou ao fato de que era conhecedor das possibilidades temporais –, sua fuga não era apenas espacial, em sua caminhada rumo a um subúrbio de Fenton, as bifurcações eram temporais, e seu inimigo Richard Madden não poderia penetrar no seu propósito, o que tranquiliza o protagonista, que expressa: “Logo compreendi que isso era impossível” (BORGES, 2000, p. 102, tradução nossa). Diante da impossibilidade de Madden penetrar nesta prega no tempo em que se encontrava, Yu Tsun seguia confiante de que a realização de seu plano seria bem-sucedida.

Mais adiante, ficamos a par de uma relevante informação, Yu Tsun é bisneto de Ts’ui Pên, “[...] que foi governador de Yunnan e que renunciou ao poder temporal para escrever um romance que fosse ainda mais popular que *Hung Lu Meng* e para construir um labirinto no qual

todos os homens se perdessem.” (BORGES, 2000, p. 102, tradução nossa). Jorge Luis Borges constrói o enredo com tamanha perspicácia, que o leitor constantemente se depara com enunciados que só farão sentido mais à frente. As bifurcações deixam-nos diante de dúvidas constantes, que talvez nunca serão sanadas, pois os caminhos deste labirinto borgeano são infinitos.

Yu Tsu revela ao leitor sobre o trágico destino do bisavô, “[...] a mão de um forasteiro o assassinou e seu romance era insensato e ninguém encontrou o labirinto.” (BORGES, 2000, p. 102, tradução nossa). Este trecho parece predizer uma fala de Albert, este fora o nome encontrado pelo protagonista na lista telefônica, quando menciona sobre a concepção de universo de Ts’ui Pên. Para o antepassado do agente do exército alemão, “o tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros” (BORGES, 2000, p. 109, tradução nossa). Isso resultaria na possibilidade de que em diferentes pregas temporais, pudéssemos ser distintas versões de nós mesmos. Consequentemente, existiria um tempo em que Ts’ui Pên estaria personificado em Albert e fosse assassinado pelo próprio bisneto? Perguntas constantes mobilizam a leitura deste conto. O leitor compartilha do sentimento de Yu Tsun, quando este sente-se “em um tempo indeterminado, percebedor abstrato do mundo” (BORGES, 2000, p. 102, tradução nossa).

Quando, por fim, o protagonista chega ao endereço onde executará seu incisivo plano, após passar pelo caminho que se bifurcava, depara-se com um portão enferrujado. A descrição feita por ele do local em que chegara, dá-nos a impressão de que já estivera ali antes. Como se já esperasse a visita, Albert abre o portão e convida-o para entrar. E o que vem a seguir é expectativa, posto que, o plano de Yu Tsun tinha por destino este local, o leitor curioso espera a consumação de algo que sequer sabe o que é.

Os próximos diálogos parecem ser guiados pelo ritmo do anfitrião, inclusive Yu Tsun parece estar paciente, de tal modo que a sua “determinação irrevogável poderia esperar” (BORGES, 2000, p. 104, tradução nossa). Albert, calmamente, relata a história do antepassado do protagonista, que surpreendeu a todos ao proferir: “Me retiro para escrever um livro. E outra: Me retiro para construir um labirinto.” (BORGES, 2000, p. 105, tradução nossa). E que por infelicidade fora mal compreendido. Após anos estudando, Stephen Albert decifrara o enigma, o que Ts’ui Pên almejava não era um livro e um labirinto, mas sim um livro. O sinólogo chegara a esta conclusão após ter contato com um fragmento de uma carta: “Deixo aos vários futuros (não para todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam.” (BORGES, 2000, p. 106, tradução nossa). O que significaria aos vários futuros, não a todos? Se o labirinto se bifurca sucessivamente em inúmeras possibilidades, estamos diante da chance de que esta cena, que nos parece tão pertencente ao presente, seja fragmento do passado. E que Yu Tsun já vivera este presente. Isto explicaria a tranquilidade e a resignação de Albert, conhecedor das peripécias temporais.

Diante dos inúmeros desenlaces possíveis, entre vários pontos de bifurcações, Yu Tsun estava convicto de que este sulco temporal em que estava, demandava a concretização de seu plano. E sua vítima parecia estar ciente de que esta alternativa era apenas uma das possibilidades: “Algumas vezes, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas em um dos passados possíveis é meu inimigo, em outro meu amigo.” (BORGES, 2000, p. 107, tradução nossa). Esta frase novamente remete a resignação de Albert, visto que, o estudioso sabia que essa alternativa não era definitiva, era apenas mais uma diante da multiplicidade. Assim como Ts’ui Pên:

Acreditava em infinitas séries de tempos, em uma rede crescente e vertiginosa de tempos, divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifur-

cam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abarca todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns você existe e eu não; em outros, eu, não você; em outros, os dois. (BORGES, 2000, p. 109, tradução nossa).

O mais intrigante neste conto é que as possibilidades metafísicas propostas pelo romance labiríntico parecem estar presentes na própria narrativa. Ao final, o leitor permanece incerto sobre a morte de Yu Tsun, pois assim como Ts'ui Pên apresenta a possibilidade de um universo de tempos paralelos e sobrepostos, em que personagens que morrem em determinada cena reaparecem em outros capítulos, Borges parece tecer o enredo de forma que o protagonista morre naquele tempo presente, porém esta é só uma das possibilidades temporais.

O conto encerra com a exitosa transmissão da mensagem de Yu Tsun. Seu engenhoso plano era um enigma, que o seu chefe decifrou. O agente matara Albert, e assim, conseguiu comunicar ao exército alemão o nome da cidade em que o parque de artilharia dos ingleses estava, para que pudessem bombardeá-la, “[...] a cidade que se chama Albert e que não encontrei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome.” (BORGES, 2000, p. 110, tradução nossa). Este desfecho é fruto de um caminho, mas a trama deixa claro que os caminhos que se bifurcam são infinitos. A literatura é assim, repleta de bifurcações. A leitura que apresento aqui é apenas uma das possibilidades, dentre as várias leituras possíveis.

Referência

BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. España: La Nación, 2000. p. 97-110.

O fantástico da literatura fantástica

[1947 – *A noiva da casa azul* – Murilo Rubião]

Mayara Bruna Saugo

Nos estudos literários – mesmo atuais – somos apresentados aos textos através de seus autores, suas características e sua história, de modo que a interpretação acaba sendo “canalizada” através destes caminhos que levam o leitor a compreender o texto intrinsecamente relacionado ao autor. Ou seja, o leitor fica submetido a esta interpretação premeditada, como se esta fosse a única verdade sobre o texto.

No entanto, o texto literário vai muito além de seu autor ou do contexto de produção. Esse tipo de texto pode ser visto como um bem cultural que contribui para o desenvolvimento da educação, da sensibilidade, da concentração, dos aspectos cognitivos e linguísticos e do exercício da imaginação. Ou seja, ele é cheio de elementos e imagens diversas, capazes de chamar a atenção de cada leitor de uma maneira diferente. Nesse sentido, podemos pensar que é mais interessante olhar para a relação que nasce do texto e do leitor, pois é no ato da leitura que o leitor é levado para o espaço da imaginação e da fantasia e é dali que nascem as críticas, tais como essa que será apresentada neste ensaio.

A proposta de leitura apresentada a seguir é decorrente de uma experiência de leitura realizada com uma turma do 9º ano do ensino fundamental a partir de um conto de Murilo Rubião. Iniciamos a leitura do conto com o objetivo de discutir o tema “conto fantástico e seus elementos”, todavia, ao final da leitura, nos vimos pesquisando sobre esquizofrenia e outros tipos de delírios pós-traumáticos.

O conto selecionado para esta análise, “A Noiva da Casa Azul” (2010) possui quatro páginas e foi publicado originalmente em 1947, na coletânea *O ex-mágico*. Esse é um dos contos de Rubião que nos faz lembrar do fantástico tradicional, em que podemos observar a estagnação entre o passado que não quer ir embora e o futuro que não quer chegar. O título nos faz imaginar, em um primeiro momento, que o espaço em que ocorrerá a história é a “casa azul”, todavia, o elemento central da narrativa é a cidade fictícia de Juparassu, encravada no alto da serra.

O pontapé inicial para o desenrolar do conto é uma carta enviada por Dalila ao seu namorado, o narrador-personagem, que não recebe nome. Na carta, a jovem conta que havia dançado com o ex-noivo em um baile e ao ler este relato, o namorado viaja a Juparassu para encontrar Dalila, impulsionado por uma “raiva incontrolável” (RUBIÃO, 2010, p. 113). Nesse momento, podemos pensar que essa raiva de que fala o personagem seja decorrente do ciúme que sentiu ao ler – e imaginar – a amada nos braços de outro.

Apesar de o próprio personagem não se considerar ciumento, ele mesmo afirma que a imagem de Dalila dançando com o ex-noivo “[...] bulia com os meus nervos. Fazia com que, a todo instante, eu cerrasse os dentes ou soltasse uma praga.” (RUBIÃO, 2010, p. 113). É interessante mencionar que o conto já inicia com o narrador-personagem dentro do ônibus, onde em um primeiro momento está tomado pela raiva mencionada anteriormente, mas que logo se altera ao se deparar com uma mudança de paisagem que o fez perceber que em breve chegaria a Juparassu. Essa nova imagem levou-o a imaginar como seria bom reencontrar Dalila e poder beijá-la.

No decorrer da história, o narrador-personagem é levado pela memória e fica imerso em um devaneio lembrando de como se apaixonou por Dalila e como a memória de Juparassu se tornou doce depois que

começou a namorar com a menina, de tal maneira que passou a associar a cor da casa de Dalila (azul) com a cor das serras. É possível ter um vislumbre dessa relação a partir do trecho a seguir:

Sim, ao encontro de Dalila. De Dalila que, em menina, tinha o rosto sardento e era uma garota implicante, rusguenta. Não a tolerava e os nossos pais se odiavam. [...]

Mas, no verão passado, por ocasião da morte de meu pai, os moradores da Casa Azul, assim como os ingleses das duas casas de campo restantes, foram levar-me suas condolências, e tive dupla surpresa: Dalila perdera as sardas, e seus pais, ao contrário do que pensava, eram ótimas pessoas. Trocamos visitas e, uma noite, beijei Dalila. (RUBIÃO, 2010, p. 114).

Ao chegar na estação de Juparassu, o narrador-personagem é questionado pelo agente da estação sobre sua estadia na cidade. Inicialmente ele é confundido com o engenheiro que supostamente estaria para chegar, mas nega ser essa pessoa e isso causa certa inquietação no agente. O homem não conseguia entender o que o narrador-personagem estaria fazendo na cidade, pois segundo ele “nada há de interesse para ver nos arredores” (RUBIÃO, 2010, p. 114) e as casas de campo estavam em ruínas.

As informações que o agente da estação expôs ao narrador-personagem o deixaram perplexo e até chateado, pensando se tratar de uma brincadeira de mau gosto do outro homem. Mas ao perceber que era sério o que o homem falava sobre Juparassu, o narrador-personagem prefere não alongar muito a conversa e resolve caminhar sozinho até sua antiga casa, pois, segundo ele: “Necessitava da solidão a fim de refazer-me do impacto sofrido por acontecimentos tão desnorteantes.” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

É interessante notar que é somente vendo com os próprios olhos que o narrador-personagem consegue encontrar a possibilidade de regressão e verificação de que o seu passado havia sido destruído. Nesse momento, percebemos como a memória e a realidade se confundem, revelando o elemento fantástico que os leitores não conseguem explicar e que gera inquietação. E o narrador-personagem é conduzido por esse fantástico até essa espectral – talvez até impactante – interpretação.

Ao chegar em sua casa, após alguns minutos de caminhada, o narrador-personagem se depara com a temida realidade: encontra a casa em ruínas e tomada pelo mato. Pelo seu relato, percebemos que apesar de ter sido avisado do que encontraria, manteve uma esperança de que aquilo não fosse verdade, já que mesmo estando diante das ruínas das casas de campo, resistia em aceitar, como ele mesmo diz em: “Apesar das coisas me aparecerem com extrema nitidez, espelhando uma realidade impossível de ser negada, resistia à sua aceitação.” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

O narrador-personagem anda pela propriedade em busca de respostas que vão contra a realidade irrefutável sobre a cidade ter sido abandonada. Nos fundos, encontra um colono roçando a terra, para quem aproveita para fazer perguntas direcionadas à realidade em que quer acreditar, como: “O que houve? Foi um tremor de terra? – insisti, à espera de uma palavra salvadora que desfizesse o pesadelo.” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

No final do conto, esse possível delírio do narrador-personagem, que o levou até Juparassu, vai ficando mais evidente à medida que sabemos o que realmente aconteceu na região. O morador com quem o narrador-personagem conversa relata que a evasão local se deu pela epidemia da febre amarela e que o jovem que morava naquela casa havia sido levado para Minas por conta da doença, mas diz não saber se ele resistiu. O narrador então imediatamente direciona uma pergunta

sobre quem mais lhe interessava saber: “ – E Dalila? – perguntei ansioso.” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

Nesse momento, nos são revelados os elementos mais impactantes do fantástico do conto de Rubião. O primeiro é decorrente da pergunta que o narrador-personagem faz sobre Dalila, sobre a qual o morador local nos revela que a moça era noiva do rapaz que morava na casa que, aparentemente, era do narrador-personagem. O segundo elemento importante para o fantástico no conto surge quando o morador revela que Dalila havia morrido. Essas duas revelações – a segunda, principalmente – levam o narrador-personagem à ruína mental, como ele mesmo afirma em: “Fiquei siderado ao ver ruir a tênue esperança que ainda alimentava.” (RUBIÃO, 2010, p. 115). Julgamos ser esses os dois elementos-chave para explicar o fantástico no conto, pois a partir desse momento, ficamos tão atordoados quanto o narrador-personagem.

Desnortado, o homem busca a casa de Dalila. A Casa Azul, lugar das doces memórias e do desejo, é feita de fragmentos. De igual maneira, a estrutura psíquica do narrador-personagem também começa se fragmentar. A casa é descrita por ele com expressões como “Em ruínas”, “escombros”, “descolorida”, “destroços”, “semidestruída”, “esburacado”. O narrador ainda tenta se prender à ideia de que sua amada está viva dentro da casa em pedaços e novamente temos uma pista de um possível transtorno mental do homem, que diz que “[...] de lá de dentro dos escombros eu iria retirar minha amada.” (RUBIÃO, 2010, p. 115).

Ele entra na casa, andando aflito entre seus destroços em busca de Dalila, mas tudo o que encontra é “Vazio” ao passo que sua aflição vai aumentando: “Grito: Dalila, Dalila! Nada” e o delírio aparece novamente “Abraça-me e não sinto seus braços”. E por fim, a eterna busca pelo lugar originário leva-o a render-se totalmente à loucura: “Corta-me a agonia. Corro desvairado.” (RUBIÃO, 2010, p. 116).

No texto, nos deparamos com pistas sobre a possibilidade de o narrador estar totalmente imerso em um delírio ou possuir alguma afecção mental, desmontando assim as fronteiras entre loucura e sanidade, o que poderia ser uma explicação para tamanho espanto ao saber da realidade. Essas pistas podem ser verificadas em trechos como “O chefe do trem arrancou-me bruscamente do meu devaneio.” (RUBIÃO, 2010, p. 114) ou relatos como quando diz que teme que o tomem por “neurastênico ou débil mental” (RUBIÃO, 2010, p. 113) e quando percebe “estar sob suspeita de loucura” (RUBIÃO, 2010, p. 114) ao falar com o agente da estação.

Assim como em outras histórias escritas pelo autor, “A noiva da casa azul” é marcado pelo fantástico tradicional e pelo aberto que geram as perguntas sem respostas. Este conto, particularmente, implementa o seu mistério com a indefinição da real situação mental do narrador-personagem. E como a trama se encerra com o trecho citado anteriormente, não se tem a possibilidade de saber o seu desfecho, de modo que perguntas como “Para onde ele correu?” e “O que realmente aconteceu com Dalila?” surgem automaticamente para o leitor.

Um fato interessante para se mencionar sobre o conto é que no decorrer de toda a história nos são apresentadas expressões relacionadas à loucura, tais como “neurastênico ou débil mental”, “meu devaneio”, “loucura”, “paranoico”, “desvairado”. Por conta dessas expressões e do fantástico que não conseguimos explicar, outra questão que nos surge é se esse narrador estaria sob alguma condição psicológica alterada ou teria mesmo recebido uma carta de Dalila. Podemos supor que talvez esses sejam realmente indícios de um possível transtorno psicótico, o que explicaria a forma como a história se desenrola.

Outro fato interessante é uma característica estética do conto, nitidamente dividido em quatro partes. Mas o que realmente chama atenção nessa divisão, é que ao passo que o elemento fantástico vai se

revelando na história, percebemos a ruína psicológica do narrador-personagem. Na primeira parte, ele descreve uma realidade que, aparentemente, é bastante concreta, sem vestígios de loucura ou devaneio. Ou seja, temos apenas um rapaz que, por conta do ciúme, resolve viajar para encontrar sua amada e relata sua história já a caminho do destino, Jugarassu. Já na segunda parte, ele não parece totalmente lúcido, pois está descrevendo sua relação com a amada no passado e se encontra imerso em suas lembranças.

Na terceira parte, que acontece quando o rapaz chega à Jugarassu, começam as revelações de que a história apresentada até então pelo narrador-personagem não é totalmente verdadeira. Na quarta e última parte, a história que ele nos conta já está em ruínas, juntamente com sua sanidade mental. Nesse sentido, constatamos que a memória do rapaz se fragmenta juntamente com a história.

Assim, colocamos em evidência o fantástico no conto de Murilo Rubião e uma possível leitura dele. Entendemos que esse fantástico cria lacunas na história e que essas lacunas possuem os elementos de ocultação e desvelamento, já que ao ler um texto assim, o leitor se depara com questões sem resposta e sente o desejo de desvendá-las. O fantástico abordado neste conto é uma das possibilidades de explorar o imaginário dos leitores, fazendo-os sair da zona de conforto.

A imaginação é capaz de levar o leitor a viver experiências únicas e pode provocar sensações como diversão, tristeza, repúdio, entre outras. Através dela, o leitor consegue produzir imagens, ideias, concepções, visões de mundo e de indivíduos. Por essa razão, propomos aqui o fantástico como uma das possibilidades de despertar o imaginário do leitor. A realidade em que vivemos atualmente está, sem querer, atrofiando as capacidades imaginárias dos indivíduos, visto que é muito fácil ter acesso a respostas para qualquer coisa.

Tendo em vista que a imaginação é uma propriedade humana de representação de imagens, é possível pensar no fantástico como a oportunidade de o leitor evocar e atribuir sentido ao inexplicável, criando concepções e imagens. Nesta perspectiva, percebemos que o texto literário é de grande importância para a sociedade, já que sua leitura, além de ser prazerosa, contribui para o enriquecimento intelectual e cultural de cada leitor, desenvolvendo seu senso crítico e despertando-o para novas experiências.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Prefácio: Outras anotações sobre Edgar Poe. *In*: POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2013. p. 07-19.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Tridapalli. Londrina: Ed. UFPR, 2006.

RUBIÃO, Murilo. A noiva da casa azul. *In*: RUBIÃO, Murilo. **Obra Completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 113-116.

Dançando sob os pés do outro

[1958 – *A aventura de um esposo e uma esposa* – Italo Calvino]

Adriana Hoffmann

De acordo com Barthes, o título de um texto é a sua marca. Essa marca tem como função anunciar a mercadoria que vem a seguir, já que a sociedade tem necessidade de assimilar o texto a um produto comercial. “Esse anúncio metalinguístico tem uma função aperitiva: trata-se de pôr o leitor em apetite.” (BARTHES, 2001, p. 311).

O título do conto de Italo Calvino traz a palavra “aventura” como sua grande marca. O leitor, acostumado a relacionar essa palavra a situações de perigo, pensa imediatamente nas façanhas de um herói no desenrolar de acontecimentos inesperados e arriscados. É preciso observar que as palavras “esposo” e “esposa” trazem um código social à tona: o matrimônio. Dessa forma, o leitor também pode ver na palavra “aventura” o anúncio de um relato sobre um caso amoroso passageiro. Não há nomes próprios no título e o fato de “esposo” e “esposa” virem acompanhados de artigo indefinido reforça a ideia de que os eventos relatados no texto são inespecíficos, podem acontecer a qualquer um.

No conto, o esposo é o “operário Arturo Massolari”, casado com Elide, a esposa. Ele tem nome, sobrenome e função; ela, apenas nome. Para Barthes (2001), um nome próprio deve sempre ser interrogado cuidadosamente, pois suas conotações são ricas, sociais e simbólicas. O sobrenome Massolari é italiano, já Elide, pelo contrato social, é de Arturo, não precisa mais especificar sua origem.

Não há relatos de como os personagens se conheceram ou as circunstâncias do matrimônio. O foco está na dinâmica da vida deste casal. Nas primeiras linhas do conto, o leitor é informado sobre o trabalho de Arturo e seus horários. Ele é operário e faz o turno da noite, que termina às seis. Chega em casa entre seis e quarenta e cinco e sete horas da manhã. Mas poderia chegar antes se o trajeto (que ele faz de bonde ou de bicicleta) não fosse tão longo. Há um motivo para o leitor saber deste horário com exatidão: no caso deste conto, as horas e os minutos são de extrema importância. Elide sai para trabalhar na fábrica pouco depois de o marido chegar e, quando volta, é Arturo quem logo deve sair. Assim, a vida do casal é toda cronometrada, como uma dança coreografada em que os movimentos são controlados pelos limites do tempo e do espaço.

Os limites do tempo sempre ficam bem claros ao leitor, pois até o narrador, onisciente neutro, tem pressa. Há uma predileção pela cena, pela ação, por isso um texto em que predominam os verbos sobre as outras palavras. Os fatos mentais e os acontecimentos são narrados indiretamente, é o narrador quem descreve o que acontece e explica ao leitor o que pensam os personagens, sem emitir opiniões ou julgá-los. A escolha pelo uso dos verbos no pretérito imperfeito localiza as ações em momento anterior ao da fala e esse aspecto de evento não finalizado, próprio desse tempo verbal, é imprescindível para que o leitor construa a noção de que a vida de Arturo e Elide é sempre assim, combinações de movimentos que se repetem.

Nesta dança, a diferença de 15 minutos que pode existir para o retorno de Arturo determina se ele chegará antes de a esposa acordar ou um pouco depois, interferindo nos movimentos que vem a seguir. Elide prefere que o esposo chegue antes do despertador tocar, para acordá-la suavemente e os dois, então, se abraçarem. Neste momento, mesmo que Elide conseguisse adivinhar o clima que fazia lá fora pela jaqueta do

esposo, às vezes com resquícios da chuva ou da neve, ela se perguntava o tempo que fazia lá fora. Esse era o sinal para Arturo começar a relatar os incômodos que havia passado e como fora o serviço.

Agora, se Arturo chega mais tarde, os minutos de atraso não permitem que esse momento aconteça. O encontro do casal, então, é na cozinha e Arturo mal olha para a esposa, absorto em suas tarefas: esvaziar a bolsa, acender o fogo, preparar o café.

Os limites do espaço proporcionam o momento de maior intimidade do conto. No banheiro muito pequeno, que os dois precisam dividir pela manhã, o toque é inevitável (e desejado). Meio nus, eles se ajudam, trocam objetos, conversam, ensaiam carícias. Até Elide se dar conta de que já está na hora de sair e termina apressada seu ritual.

Já a cama, espaço onde normalmente os casais se encontram, marca a ausência do outro. Quando Arturo se deita, após Elide sair para o trabalho, a cama está como ela a deixara. Para sentir o calor da mulher, ele pouco a pouco se desloca para o lado em que ela dorme e ainda encontra a forma do seu corpo desenhada e o seu perfume. Quando Elide vai deitar-se à noite, percebe que o marido dormira no seu lugar e isso lhe desperta grande ternura. Apesar da ausência física, o encontro não deixa de existir.

Como a dança precisa da música, os sons que dão ritmo aos movimentos do casal são muito importantes e ganham detalhes do narrador. O despertador, o barulho dos saltos de Elide descendo correndo as escadas, o som do bonde saindo. Arturo só se deita quando ouve o bonde da esposa sair. Os passos da esposa são diferentes na volta, são pesados e lentos, pois agora ela sobe cansada e está carregada de compras. Mesmo que eles não se vejam mais ou os sons não sejam mais audíveis, o casal os tem gravado no pensamento e sabe exatamente o que está acontecendo.

Nos poucos momentos em que o narrador deixa a cena de lado para relatar como se sentem os personagens, é o ponto de vista de Elide que aparece, ou seja, o ponto de vista feminino. Os momentos que Arturo está com o pensamento nela, mesmo no pouco tempo em que passam juntos, são muito breves. O foco de Arturo, quando nela, logo foge para alguma tarefa que precisa ser feita. Ela quer ser mais olhada pelo marido, ser consolada, quer o marido mais perto. Também quer que Arturo se dedique mais, seja mais atento ao momento.

Na hora do jantar, o encontro à mesa parece ser o mais angustiante. Com tudo pronto e organizado, sentados juntos pela primeira vez, parece enfim o momento de estarem finalmente um para o outro, mas só pensam no pouco tempo que eles têm. Até quando estão finalmente próximos só conseguem pensar no momento da separação.

Arturo sai para trabalhar logo após o jantar. É a vez de Elide acompanhá-lo em pensamento e só depois de imaginá-lo longe vai para cama. Não sem antes ficar um pouco decepcionada com as tarefas domésticas feitas pelo marido antes de ela chegar.

As últimas palavras do conto remetem o leitor à grande ternura que Elide sente ao perceber que o marido dormira no lugar dela. A palavra amor não é mencionada no conto, como algo impossível de se realizar. Entretanto, apesar dos problemas, é a ternura que atravessa e arremata o texto. Esse sentimento tão análogo aos acontecimentos corriqueiros encerra a narrativa de um dia na vida deste esposo e desta esposa.

E assim, o leitor se pergunta: por que usar a palavra aventura para descrever acontecimentos tão banais? Porque sobreviver e manter a ternura é uma aventura. A ausência, o desencontro, o peso da rotina que aprisiona são desafios verdadeiramente perigosos. E diante de todo individualismo, ainda considerar o outro.

Referências

BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 106-109.

CALVINO, Italo. **Os Amores Difíceis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Um encontro com o enigmático

[1960 – *Amor* – Clarice Lispector]

Aline Majolo

Publicado em 1960, mas escrito na década de 50, o conto “Amor”, de Clarice Lispector, faz parte do livro *Laços de Família*, obra que reúne 13 contos voltados à vida cotidiana, envolvendo laços familiares. Não se sabe ao certo a data em que foi escrito, mas tratando-se de literatura, o texto continua abrindo lacunas para que leitores de diferentes épocas possam preenchê-las. De acordo com Jauss, essas são as grandes obras, “[...] aquelas que conseguem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.” (JAUSS, 1994, p. 31 *apud* COSTA, [s.d.], p. 04). Iser também afirma algo em relação a isso, apoiando-se em Jauss:

[...] os textos não se comunicam apenas com os leitores contemporâneos, mas, ao longo do tempo, dialogam com outros públicos sem perder seu aspecto inovador, assumindo formas diferentes conforme o repertório desse novo público. (ISER, 1996, p. 75 *apud* COSTA, [s.d.], p. 08).

O conto “Amor”, narrado em 3ª pessoa do singular, conta a história de Ana, mulher casada, mãe, que tem uma vida rotineira. A narrativa passa-se em um dia, do amanhecer ao anoitecer. Assim como em tantos outros, Ana, ao voltar para casa, sobe em um bonde que passa por um ponto, onde ela vê um cego mascando chicletes. Este

acontecimento muda sua rotina, causando desordem e perturbação em sua consciência, fazendo-a esquecer seu ponto de descida. Andou um pouco mais e acabou parando no Jardim Botânico, ficando lá por algum tempo. Quando voltou à “realidade”, foi para casa e tentou voltar à sua rotina, mas algo a marcou para sempre, já não era a mesma.

O texto é rico em imagens e tem sempre o retorno do reflexo do cego mascando chicletes, uma imagem enigmática que dá sustentação ao texto, pois é a figura do cego que provoca algo em Ana: “Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicletes... Um cego mascava chicletes” (LISPECTOR, 1990, p. 21). O que o cego provocou em Ana? Será que o mesmo que a barata provocou em G.H., no livro *Paixão Segundo GH*? Os textos não trazem respostas e sim infinitas possibilidades de leitura, espaços em branco, “hiatos”. Vejamos aqui a importância do leitor para que esses espaços em branco, vazios sejam preenchidos: “Ingarden conceitua os espaços vazios em hiatos, lacunas deixadas propositalmente pelo autor e que devem ser preenchidas pelo leitor.” (ISER, 1999, p. 126).

O que a imagem do cego faz em Ana não é possível responder, mas pode-se chegar à ideia de que Ana já não é mais a mesma, como se houvesse um desdobramento do eu (Ana) em outro para explicar o próprio eu, ou seja, Ana vê no cego mascando chicletes sua própria vida. É a imagem do cego mascando chicletes que revela um olhar do eu para o próprio eu, ou seja, “[...] revela-se um olhar que nem sempre vem de fora – do *outro* – mas é provocado por um deslocamento interno, um desdobramento, onde o *eu* desfocado é que produz o olhar.” (CURI, 2001, p. 156, grifos do autor).

Ana é muito semelhante à GH. Tanto em “Amor” quanto em *Paixão Segundo GH*, as personagens transformam-se no momento em que veem algo inexpressivo, Ana vê o cego mascando chicletes, GH vê uma barata; as duas imagens neutras. É a partir desses acontecimentos que

as personagens passam a pensar, refletir sobre elas mesmas, como um mergulho na consciência. É por meio do neutro que Ana e GH passam a observar pequenas coisas que antes eram despercebidas. Ana é uma dona de casa, sempre com os mesmos afazeres. Há algo mais expressivo do que levar uma vida mecânica, como se fosse uma máquina que repete os mesmos movimentos todos os dias? Quem é o cego? Aquele que Ana vê mascando chicletes ao passar por um ponto, ou aquela que nem vê o que se passa ao seu redor? GH também é marcada por uma vida de rotina. Está tomando café como todos os dias, quando vai ao quarto da empregada que deixou o emprego e lá ela vê a barata que provoca algo que a deixa desconcertada (fora do lugar); assim como Ana, GH não é mais a mesma, “O que vi arreventa a minha vida diária” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Ana e GH pareciam estar presas a algo que se quebrou ao encontrarem-se com o neutro (cego e a barata): elas deixam de ser expressivas e passam a pensar/ver, “Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro da minha pele. Como, pois, inaugurar em mim o pensamento?” (LISPECTOR, 1998, p. 19). As personagens ao encontrarem com o cego e a barata, respectivamente, encontram o enigmático e sentem-se incomodadas como se estivessem em outro lugar, “[...] que nova terra era essa?” (LISPECTOR, 1990, p. 136). As próprias personagens buscam respostas para os enigmas, “O que faria se seguisse o chamado do cego?” (LISPECTOR, 1990, p. 136):

Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célulaovo? Foi isso? Aquele horror, isso era amor? Amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. (LISPECTOR, 1998, p. 19-20).

Ana e GH tiveram um encontro com o enigmático, embora encontros um tanto “banais”, é o que move a literatura de Clarice Lispector em *Amor e Paixão Segundo GH*. O texto nos convida para leituras “inexpressivas”, a ter um verdadeiro encontro com a literatura. Como diz G.H.: “Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar.” (LISPECTOR, 1998, p. 142). O encontro com o cego e com a barata pode ser visto como um encontro com a literatura, a literatura inexpressiva (sem expressão), pois ela trabalha com as pequenas coisas que passam despercebidas, o enigmático, para o qual não há respostas definitivas, mas que nos faz pensar e tem sempre um conhecimento novo a nos apresentar. O texto faz isso, apresenta inúmeras possibilidades de leitura, segundo Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 06).

Uma outra obra que dialoga com os escritos de Lispector foi escrita em 1918, mas publicada em 1923. Se trata de *Bliss* (ou Êxtase, na tradução de Ana Cristina Cesar), não só por se tratar de uma personagem feminina, mãe, Bertha Young, mas também o que acontecia à personagem, algo que de repente a inquietava, assim como a Ana e a G.H.:

O que fazer se aos trinta anos, de repente, ao dobrar uma esquina, você é invadida por uma sensação de êxtase – absoluto êxtase! – como se você tivesse de repente engolido

o sol de fim de tarde e ele queimasse dentro do seu peito, irradiando centelhas para cada partícula, para cada extremidade do seu corpo? (MANSFIELD, 1996, p. 23).

Bertha parece não compreender o que acontece com ela, assim como ocorre com Ana e G.H. Assim como elas, Bertha tinha uma vida aparentemente tranquila, o que a incomodava, pois tinha medo de renunciar a isto:

Era verdade – ela tinha tudo. Era jovem. Harry e ela se amavam como nunca, davam-se esplendidamente bem, eram realmente bons companheiros. Ela tinha um bebê adorável. Não havia que se preocupar com dinheiro. A casa e o jardim eram absolutamente satisfatórios. (MANSFIELD, 1996, p. 27).

Como em *Amor e Paixão Segundo G.H.*, também há algo que perturba Bertha e a faz perceber e observar antes coisas não percebidas por ela, o conto termina após o texto dar a entender que Harry, o marido, estaria traindo Bertha, levando a perceber a dura realidade, porém não afirma concretamente, deixando aí a dúvida ao leitor:

Enquanto Eddie folheava o livro, Bertha virou a cabeça em direção ao vestíbulo. E ela viu... Harry com o casaco de Miss Fulton nos braços e Miss Fulton de costas para ele, a cabeça inclinada para o lado. Harry afastou bruscamente o casaco, pôs as mãos nos ombros dela e a virou com violência. Seus lábios diziam: “Eu te adoro”, e Miss Fulton pousou seus dedos cor de luar no rosto dele e sorriu seu sorriso sonolento. As narinas de Harry tremeram; seus lábios se crisparam num esgar horrível ao sussurrarem: “Amanhã”, e com um bater de olhos Miss Fulton disse: “Sim”. (MANSFIELD, 1996, p. 34-35).

Em relação ao momento histórico, a obra foi escrita no início do século XX, época de fortes manifestações por parte das mulheres por direitos iguais em relação aos homens, manifestações essas que ocorreram também no Brasil, principalmente entre a década de 60 e 70, período em que Clarice publicou suas obras. Percebe-se, nisso, a importância que o meio oferece para a produção literária, não tirando o valor da obra independente do período que ela for lida. Êxtase, assim como as obras de Lispector, também traz uma das características da Literatura, o poder de propor enigmas, o próprio final do conto é um enigma: “Bertha correu para as janelas largas do jardim. ‘Deus! O que vai acontecer agora?’” (MANSFIELD, 1996, p. 33).

Voltando à reação que o cego provocou em Ana, assim como o que tenha provocado a inquietação em Bertha ou o incômodo que a barata provocou em G.H., isso nos lembra a reação que um texto pode provocar no leitor, a qual Aristóteles denominou *Catarse*, a sensação de incômodo, emoção forte, mas que faz refletir. Jauss reflete sobre isso em sua terceira tese, ao falar do que o texto pode provocar no leitor: “[...] o texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade.” (JAUSS, 1994, p. 31 *apud* COSTA, [s.d.], p. 04). Sendo assim, o texto literário tem esse poder de nos fazer pensar ou até mesmo repensar sobre algo que acreditávamos estar “definido”. Isso também é discutido por Iser (1999) ao afirmar que o texto pode levar o leitor a rever suas concepções de vida e mudar sua visão de mundo, isso ele chama de diálogo entre obra e leitor, ou seja, uma comunicação entre ambos. Nisso entra a importância discutida por Iser (1999), a de que o leitor precisa estar sempre aberto a novas leituras, ser flexível e preparado para questionar suas crenças e, se necessário, modificá-las.

Podemos perceber, nessa análise, a importância do leitor em manter uma entrega ao talento literário, leitores de senso comum não veriam a originalidade de um clássico em cada um dos textos: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1993, p. 12). Esses textos não se revelam novos só em sua produção, mas a cada leitura.

Que não somente esses, mas muitos textos literários possam provocar nos leitores o que o cego provocou em Ana, pois só assim ela pôde ver o que havia ao seu redor, pôde refletir sobre sua vida. Ana escolheu voltar à “realidade”, mas algo o cego provocou nela. Que a *Catarse* possa fazer parte da vida de leitores, que segundo Jauss¹ é uma atividade primordial a ser provocada no leitor, ou seja, o prazer proveniente da recepção e que ocasiona, tanto a liberação, quanto a transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo. Que a leitura possa provocar em nós leitores o que levou Clarice, Mansfield entre outros escritores a escreverem verdadeiros clássicos literários.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

1 O artigo intitula-se “O prazer estético e as experiências fundamentais da: Poíesis, Aísthesis e Kartharsis” e está incluso em uma coletânea de ensaios de vários membros da escola de Constança e organizados por Luiz Costa Lima.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. **Estética da Recepção e Teoria do Efeito**. Maringá, [s.d.]. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf. Acesso em: 06 dez. 2021.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999. v. 2.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. *In*: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Amor. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990. p. 19-29.

MANSFIELD, Katherine. **Diário e cartas**: Katherine Mansfield. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

Uma galinha e a existência feminina projetada

[1960 – *Uma galinha* – Clarice Lispector]

Helen Cristina Núbias Pereira

“O homem em sua arrogância se crê uma obra prima, digna de intervenção de um deus. É mais humilde e, a meu ver, mais verdadeiro, considerá-lo como criado a partir dos animais.”

(Charles Darwin, Carnets, 1838).

O conto “Uma Galinha” nos convida a uma reflexão. A autora traz em seus contos, em especial neste, uma relação entre o que está explícito e aquilo que a obra representa dentro do contexto. A principal característica desta obra é a percepção de informações que estão implícitas. O leitor precisa relacionar o contexto com a realidade que o cerca. Lispector permite, através da leitura, que façamos um paralelo com conflitos existentes na sociedade. A forma de linguagem que cita eventos comuns é que torna a leitura interessante e instigante.

No conto, é representado um evento familiar, um almoço de domingo. Conforme o conto vai evoluindo, percebemos um espetáculo familiar. Este espetáculo nos faz repensar muitos conceitos presentes em nossa sociedade: ideal de família, representação de conflitos, representatividade feminina, além de outros eventos implícitos.

A primeira percepção que temos está relacionada à liberdade, quando a galinha foge, está tentando ser livre, ou seja, sobreviver. O que demonstra que ela deseja fugir da sua realidade.

O texto é um convite à leitura e o título, por sua aparente simplicidade, chama atenção e provoca curiosidade, pois nos remete a um acontecimento normal, um almoço de domingo. Conforme os episódios vão acontecendo, a leitura nos envolve por ser dinâmica e de fácil compreensão. A forma implícita de reflexão que o conto nos proporciona é genial, com muitas metáforas, entre outras figuras de linguagem. Uma das mais importantes figuras presentes no texto é a personificação da galinha, que é tratada como ser humano pela família. Uma forma importante é a atribuição de características de ser humano representadas na galinha. Percebemos na frase “a galinha parecia calma” (LISPECTOR, 1998, p. 31), o fato de ela parecer tranquila fez tanto sentido, que talvez nem nos provoque estranhamento. Posteriormente, veremos como os adjetivos cumprem o papel de humanizar a galinha.

Já no início do texto, fica clara a submissão do animal em relação ao seu futuro, “encolhida no canto”, a primeira metáfora que podemos inferir, a submissão da mulher perante algumas situações, fato muito comum em nossa sociedade.

A partir do quarto parágrafo a galinha já começa a se confundir com o ser humano, vários adjetivos são destinados a ela: estúpida, tímida, afobada. Então, a riqueza de detalhes da fuga espetacular impressiona e envolve o leitor. A perseguição ao animal tornou-se intensa. A galinha é comparada ao galo, como se ela não tivesse a mesma vida vantajosa de um ser do sexo masculino, nem a mesma força, seria mais frágil, e menos vitoriosa. A autora deixa implícito para o leitor como o macho é reconhecido como ser superior, e o discurso dela propõe uma discussão sobre os nossos conceitos sociais.

A superioridade masculina é posta em dúvida, a galinha tem a superioridade perante o galo, ela é capaz de pôr ovos, de dar vida a um novo ser.

Surgem vários personagens, a figura da mãe, do pai, da menina, a família se completa. E a dúvida perante o que fazer com o animal, que

é humanizado pela família, além de envolto em afeto por ter colocado um ovo.

O diálogo entre as muitas vozes destaca o destino da galinha. Clarice Lispector utiliza a figura do animal como representação do feminino na obra, a noção das mulheres em aceitar a figura doméstica como ideal social. A autora escreve destacando a representatividade feminina, as incertezas femininas, a vontade de fuga, a mudança de realidade, o sentimento de maternidade, todos os elementos representando as dúvidas das mulheres.

A dicotomia que Lispector destaca é o ideal de rainha do lar, ou uma mulher destemida que foge do conservadorismo imposto pela sociedade. O ambiente familiar é o contexto escolhido pela autora, e fugir deste contexto é para as mulheres enfrentarem o sistema. A figura masculina na obra não tem papel de destaque, mas o animal é o centro da história, entendido como representação da feminilidade. Já o galo é dominador, forte e vitorioso.

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma. (LISPECTOR, 1998, p. 31).

O galo é caracterizado como útil, sendo tratado como mais importante que a figura da galinha. Como bem citam as autoras Pinter e Silva, o “galo” é alegoria utilizada pela escritora para o homem dominador, “sexo forte, enquanto a ‘galinha’ é a alegoria do(a) dominado(a), do sexo frágil” (PINTER; SILVA, 2013, p. 114). Além disso, a figura feminina é tratada com imagem de indecisão, rebeldia, um ser que foge das

responsabilidades, todas essas características percebidas na figura da galinha.

Vale destacar que, logo após ser comparada com o galo, a galinha ressurgue com um papel, o mais importante na sociedade: o de mãe, de progenitora, abafando completamente a superioridade do galo. Sabemos que a condição de mãe é a mais importante da sociedade, responsável pelo sucesso das outras representações. E a galinha foi aceita pela família, agora puderam perceber a importância do animal para a continuidade da espécie. O simples fato de a galinha pôr um ovo muda a concepção da sua relevância.

-Mamãe, mamãe não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem! Todos correram de novo à cozinha e renderam mudos à jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Depois do fato, a família reconhece a importância da galinha na vida deles, e até pensam que quando ela está procriando é um presente, um querer bem, na verdade é apenas a natureza dando continuidade à espécie. O animal é aceito e volta a pertencer ao ideal da família.

A escrita do conto mostra como a sociedade reconhece a figura feminina, e a reflexão nos mostra que precisamos mudar e lutar por uma sociedade igualitária, em que homens e mulheres sejam vistos como seres humanos em direitos e deveres na prática, e não apenas na Constituição da República.

A autora finaliza o conto reconhecendo que a galinha finalmente perdeu a voz, e foi abatida como um animal indefeso. E tudo segue normal, a família revela então o verdadeiro fim da galinha. Segundo Pinter e Silva (2013, p. 118):

Esta ‘galinha’ é somente a alegoria de um indivíduo, seguido por outro igualmente sonhador, mas ao mesmo tempo manipulado por um sistema regulador que divide a sociedade brasileira em polos hierárquicos e complementares.

É necessário, portanto, uma mudança de pensamento, e um debate constante, demonstrando a fragilidade de valorização da figura masculina. Ressaltamos também como o leitor pode ler o conto, e fazer parte dele, estabelecendo uma relação familiar entre si e os personagens.

Desta forma, concluímos que a autora usou a figura da galinha para representar a mulher, e descrever como o conto mostra muito mais que um simples almoço em família. Ele permite uma reflexão sobre a sociedade e formação dos nossos ideais familiares e femininos.

Referências

BRAGA, Larissa Adams. Um olhar sobre a mulher a parir do conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 189, fev. 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. São Paulo: Rocco, 1998.

PINTER, Kayanna; SILVA, Regina Coeli Machado. A alegorização da condição da mulher no conto uma galinha de Clarice Lispector. **Revista Trama**, v. 9, p. 109-120, jan./jun. 2013.

Revista Nova Escola. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/5849/contouma-galinha-de-clarice-lispector>. Acesso em: 07 dez. 2021.

A caça pelo passarinho que não se vê

[1965 – *Menino caçando passarinho* – Dalton Trevisan]

Moara Fernanda Lima Elger

A obra *O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan, traz o conto “Menino caçando passarinho”, o qual se passa em uma época que a desconfiança era e ainda é muito evidente. Além disso, mostra a vivência das mulheres na sociedade naquela época.

Muito se discute sobre a mulher na sociedade. E, no conto, fica evidente a posse que o esposo tem em relação a sua esposa. Também, é importante salientar que as suspeitas apontadas pelo seu companheiro no conto refletem na vida que Olga tinha em família.

Vale ressaltar, também, que ela tinha dois filhos e acabara de perder o seu terceiro filho, que ainda estava em seu ventre. Essa perda fez com que as desconfianças de seu companheiro aumentassem ainda mais a seu respeito, pois, em seu resguardo, Olga passou na casa de sua mãe. Em vista disso, ao retornar para sua casa, foi acusada de adultério.

Neste contexto, é notável a posse e a desconfiança que o marido tem de sua esposa. E, desta forma, Olga procura um advogado para defendê-la, pois sente-se ameaçada por algo que ela afirma não ter cometido. Nesta escrita de Dalton Trevisan, é visível o vampirismo retratado em seus discursos, o qual busca apresentar também as cenas eróticas, com sons e toques no discorrer do conto.

No desenlace da obra, Olga demonstra a preocupação em relação ao que falam de sua vida, pois ela preza pela sua índole e capacidade em ser honesta consigo mesma.

Assim, observando o cenário em que estava inserida, a personagem luta contra um sentimento que não pretende abrir mão, bem como, relutando contra os encantos do doutor, tentando de várias formas não ceder aos atributos do advogado. Porém, houve o momento em que Olga desconhecia a maneira mais fácil de despistar esse homem.

Com receio de que alguém como seu pai ou até mesmo seus filhos aparecessem, ela, ainda com desejos à flor da pele de momentos de loucura, tenta fugir do doutor que tanto a auxiliou para melhor resolver sua vida.

Ainda que se tratando de desejos compartilhados pelas duas partes, Olga se entregou aos encantos do advogado, no entanto, revelou o medo de ser vista e um dos motivos mais evidentes foi a preocupação em relação a um menino que caçava passarinhos em uma árvore.

Ao fazer esta análise, a personagem ficou pensativa, pois teria ele visto algo além do passarinho na árvore, ou apenas avistou o pássaro ao qual ele tentava caçar?

Os contos de Dalton se encontram no presente ou num passado recente, em que se elenca a caça como um dos principais assuntos comentados em suas obras, no entanto, no conto do menino caçando passarinho, a caça representa um ar de inocência e repressão ao lê-lo, mas também traça a trajetória de uma mulher que sofria com a desconfiança do seu companheiro.

Tendo em vista os aspectos apresentados, conclui-se que o título do conto só fará sentido no momento final, em que Dalton evidencia a seguinte fala:

“– Menino caçando passarinho é cego para o que não for passarinho.”

Entre o amor de alma e o amor de corpo

[1967 – *Reminiscção* – João Guimarães Rosa]

Liliane Camargo Sousa

O título “Reminiscção” é uma palavra que alude a “recordar-se / memória”. E posterior à leitura do texto, este significado veio mais forte na nossa mente. Além dessa primeira impressão, encontramos inicialmente uma síntese do que será abordado ao longo do texto, talvez um *spoiler*? “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto.” (ROSA, 1985, p. 93).

Iniciando a análise, no trecho a seguir encontramos características que sinalizam especificidades do casal, um fato. Particularizando o apelido (a representação), no momento em que é utilizada a denominação Pintaxa, remetendo à lembrança de pinta, que especificamente é mais escura que o tom da pele natural.

No entanto, além das observações anteriores, o autor evidencia o “ímpar o par”, associando a um casal sem igual, mas nos indagamos: em que sentido o autor utiliza essa expressão? No bom sentido (uma relação feliz) ou no sentido negativo (uma relação infeliz)? Um casal raro! “Romão — esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa — ímpar o par, uma e outro de extraordinem.” (ROSA, 1985, p. 93).

Seguindo a descrição, a posterior no texto, há uma forte tendência à apresentação de caracterização, quando o autor fala do “mal universal”

“um céu azul do qual emergir a Virgem” (ROSA, 1985, p. 93), esse lugar trata de um ambiente onde a maldade não entra, a “Virgem” significa a pureza, a bondade, a escolhida. E também entendemos um viés cristão, tendo como premissa de pureza a Virgem Maria (mãe de Jesus). “Escolheram-se, no Cunhãberá, destinado lugar, onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem.” (ROSA, 1985, p. 93).

Logo em seguida, o autor refere-se à memória, ao recordar, ao lembrar histórias de vida. Além disso, é discutido o amor, mas, que amor é este que tem assunto? É o amor da alma, singelo, puro e verdadeiro, ou ele quer dizer que este amor tem situações difíceis, de reconquista, ou de abdicação? Um dentre vários momentos da narrativa em que ficamos nos indagando.

Sua história recordada foi longa: de tigela e meia, a peso de horror. O fundo, todavia, de consolo. Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se ideias sem matéria. São casos de caipira. (ROSA, 1985, p. 93).

Sob um prisma geral, a narrativa enfatiza o “amor”, o autor traz, na sua explanação, especificidades sobre o amor de Romão e Pintaxa. Ele diz que este amor está repleto de histórias, que até este momento não temos certeza do que se trata os mistérios entorno dessa relação. Será um amor verdadeiro, amor de alma ou um amor cheio de conflitos e contradições?

A primeira contradição inicia-se quando a narrativa enfoca o sujeito feminino de uma maneira peculiar. Esta citação nos traz muito da representação, “moço e moça”, entendemos a intenção de abordar a juventude, ambos eram muito novos nesse início de relacionamento.

Símbolos que também representam as características físicas de Drá: “folha seca escura”, imaginamos uma pele manchada, sem viço, descamada; “feia feito fritura queimada” (ROSA, 1985, p. 93), também lembra o ruim, gosto amargo; “primeiro sinisgra de magra, depois gorda de odre” (ROSA, 1985, p. 93), esta referência reflete que é feia magra e é pior ainda, gorda. Além destas características físicas, o autor traz elementos que alude ao caráter de Drá, sua aparência traz algo sobre sua maneira de ser: “Medonha e má”, “Olhar muito para uma ponta de faca...” (ROSA, 1985, p. 93):

Foi desde. Parece até que iam odiar-se, moço e moça, no então. Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinisgra de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei. Medonha e má; não enganava pela cara. Olhar muito para uma ponta de faca, faz mal. Dizia-se: – “Indicada.” (ROSA, 1985, p. 93).

Texto que traz elementos com certa negatividade, características muito enfatizadas ao longo da narrativa. A imagem que nos vem à mente, é uma mulher com aspectos físicos muito desagradáveis; aparência física e de personalidade que instiga o sentimento de repulsa por essa personagem.

Visto que, mesmo diante da repulsa descrita pelo narrador por Drá, Romão não se importou com essas particularidades, como consta no texto, existem coisas dentro da gente que não são passíveis de explicação. Acreditamos, nesse caso, que o autor fala de amor. Um amor que não se importa com os defeitos do outro, um amor verdadeiro, mesmo sabendo que poderia reconstruir sua vida de outra maneira. Nesta parte do texto, o autor refere-se a saberes populares, “Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objeto” (ROSA, 1985, p. 93) ou “Mas

ele tinha em si uma certa matemática” ou “E há os súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente”.

Romão, hem, gostou dela, audaz descobridor. Pois – por querer também os avessos, conforme quem aceita e não confere? Inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos; ou como o principal de qualquer pergunta nela quase nunca se contém. Romão, meão, condicionado, normalote, pudesse achar negócio melhor. Mas ele tinha em si uma certa matemática. E há os súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente. (ROSA, 1985, p. 93).

Enquanto Drá é degradada na narrativa, sendo caracterizada de maneira grotesca, Romão é apresentado para o leitor com uma imagem afetiva e com traços de personalidade positiva. “Romão é um bom sapateiro, audaz descobridor” (ROSA, 1985, p. 93), é aquela pessoa que busca o melhor das coisas e das pessoas. Sendo assim, a narrativa apresenta Romão como o oposto de Drá. Mas por quê? Além das características físicas descritas, o que mais Drá tem de ruim? Isso instiga o leitor a devorar o texto para descobrir! Romão acredita que há algo de bom no interior de sua amada.

Logo a seguir, constatamos que o casal Romão e Drá eram pessoas discretas desde o início do seu relacionamento. Inclusive pelas características da cerimônia de casamento, onde o autor cita a frase, “sem-graça”; e que apenas Romão teve padrinhos de casamento e que Drá não levou padrinhos.

De namoro e noivado, soube-se pouco. Também da sem-graça cerimônia ou maneira, de que se casaram, padrinhos Ió Evo e Iá Ó e quiçá os de Romão e Drá anjos entes. Àquilo o povo assistiu com condolência? Tais vezes, a gente ao alheio se acomoda – preto no branco, café na xícara.

Cunhãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os. Mas o casal morou na Rua-dos-Altos, onde o Romão estava bom sapateiro. Para fora, deviam de ser moderados habitantes. Era um silêncio quase calado. Comparem-se: o vagalume, sua luzinha química; fatos misteriosos – a garça e oninho por ela feito. Iam, consortes, para os anos que tendo de passar. (ROSA, 1985, p. 93-94).

Um casal discreto e que a vizinhança quase não via. Esta parte da narrativa propõe pensarmos nos costumes culturais, “a gente ao alheio se acomoda”, “preto no branco, café na xícara”; simbolizando o, “bom sapateiro”, “silêncio quase calado” (ROSA, 1985, p. 94).

Posterior na narrativa, é relatado a situação da traição, que cai no conhecimento da comunidade. Apresentando características de uma pessoa que quer se esconder a qualquer custo, se cobrindo, disfarçando. Inclusive, a madrinha e padrinho do casamento se sentiram culpados por presenciar tal ato de traição. E o que mais incomodava as pessoas (vizinhança) era a atitude de Drá de não deixar Romão ter amigos ou se divertir. Ela brigava com ele e com os amigos. Mesmo diante dessas situações cotidianas, Romão ainda amava essa mulher.

Se como o nem faro e cão – mas num estado de não e sim, rodavam tantas voltas – juntos, pois. A Drá contra a ocasião de querer-bem se tapava, cobreando pelos cabelos, nas mãos um pedaço de pedra. Ela não perdoava a Deus. – “Padece o que é...” – deduzia Iá Ó. Da dor de feiura, de partir espelho. Iô Evo disse: que tomava culpa, de ter testemunhado. Romão, hem, se botava de nada? Não o deixava ela, enxerente, trabalhar nem lazer; ralhava a brados surdos; afugentou os de sua amizade. Romão amava. Decerto ela também, se sabe hoje, segundo a luz de todos e as sombras individuais. O estudo do mundo. (ROSA, 1985, p. 94).

Esse trecho também apresenta um outro *spoiler*, quando diz que Drá também amava Romão, mesmo que nessa época ela não soubesse. Narrativa que trata de representações simbólicas, como: “Da dor de feiura, de partir espelho”; e a denotação de significados, “Iô Evo disse: que tomava culpa, de ter testemunhado.” (ROSA, 1985, p. 94).

O trecho a seguir reforça a ideia de que Drá era uma mulher muito brava, muito irritada e vivia brigando com Romão. O autor aponta que Romão e Drá não conseguiram ter filhos. E que Romão era um homem quieto e calmo, no entanto, ele sabia das coisas, ele se fingia de cego para as situações que ocorriam, e acreditava que o futuro reservava grandes surpresas para as dificuldades.

Este texto foi construído com muitos sentidos para se decifrar, “Todo o tempo o atanzava, demais de cenhosa, caveirosa, dele, aquela mulher mandibular” (ROSA, 1985, p. 94) – a mulher brava, que não dava sossego, sempre estava arrumando confusão. O personagem principal medita sobre: “Seus filhos não quiseram nascer” (ROSA, 1985, p. 94), sobre os filhos que não conseguiram ter; “Ou num fundo guardasse memória pré-antiquíssima. Tudo vem a outro tempo.” (ROSA, 1985, p. 94), também é um momento de reflexão de Romão.

Todo o tempo o atanzava, demais de cenhosa, caveirosa, dele, aquela mulher mandibular. Vês tu, ou vê você? Romão punha-lhe devoção, com pelejos de poeta, ou coisa ou outra, um gostar sentido e aprendido, preciso, sincero como o alecrim. Tinha-se, a Drá. Seus filhos não quiseram nascer. Romão imutava-se coitado. Disso ninguém dava razão: o atamento, o fusco de sua tanta cegueira? Sapateiro sempre sabe. Ou num fundo guardasse memória pré-antiquíssima. Tudo vem a outro tempo. (ROSA, 1985, p. 94).

Romão era um homem que amava sua esposa, mesmo Drá o traindo e fugindo com outro homem, o marido foi fiel à esposa. Demonstrando um amor além do natural, um amor que transcende o sentimento carnal. Um sentimento inexplicável para os olhos das pessoas. No entanto, Romão não se deixou abater, e esperou seu amor, sem ter a certeza de que ela iria voltar. Nesta parte do texto, encontramos diversas figuras simbólicas, “Sortiu-se a Drá, o diabo às artes, égua aluada, e com formigas no umbigo” (ROSA, 1985, p. 94), reforçando a aparência e o temperamento difícil de Drá. No próximo trecho, encontramos descrição de sentimentos das pessoas que presenciavam aquela história, as pessoas sentiam o sofrimento de Romão, imaginava-se o seu sentimento de tristeza.

Então, quando deles no diário ninguém mais se espantava, de vez, houve. Sortiu-se a Drá, o diabo às artes, égua aluada, e com formigas no umbigo. Em malefaturas, se perdeu, por outro, homem vindiço, mais moço. O povo, vendo, condenava-a; de pena do Romão – a tragar borras. Ele, não, a quem o caso de mais perto tocava. E a Iô Evo disse: que bom era ela crer, que valia, que dela gostavam... Romão olhava em ponto, pisava curto, tinham receio de sua responsabilidade. Nem o moço de fora a quis mais. Desrazoável, mesmo assim, a Drá de casa se sumiu, com seus dentes de morder. Romão esperou, sem prazo. Se esforçava, nesse eixar-se, trincafiava, batia sola. Seguro que, por meio de Iá Ó, pediu que ela tornasse. (ROSA, 1985, p. 94).

Romão não perdeu a esperança da volta de Drá, tinha a certeza do retorno do seu amor. E logo a seguir, seu desejo se realizou, Drá voltou de sua “aventura amorosa”. Retornou com as mesmas características de personalidade que tinha anteriormente. O autor reforça a personalidade e o sentimento que Romão tinha por essa mulher.

Depois desse retorno, ele cuidou carinhosamente da esposa, demonstrando todo o amor que sentia por ela. A narrativa faz com que acreditemos que Drá adoeceu pela decepção que tinha passado, e mesmo assim, independente dos motivos, foi muito bem cuidada por seu marido. Nesta parte do texto, encontramos várias situações com grandes indícios de representações da sua personalidade:

Drá voltou, empeçonhada, trombuda, feia como os trovões da montanha. Romão respeitava-a, sem ralar-se nem mazelar-se, trocando pesares por prazeres, fazendo-lhe muita fidelidade. Fez-lhe muita festa. De por aí, embora, seresma ela se aquietou, em desleixo e relaxo. Nem fazia nada, de cabeça que dói. Só empestava. Vivia e gemia – paralelamente. Chamou-a então Pintaxa o bufo do povo. Foi, e teve ela uma grande doença, real, de que escapou pelo Romão, com seus carinhos e pratos. Sarou e engordou, desestragadamente, saco de carnes e banhas, caindo-lhe os cabelos da cabeça, nos beiços criado grosso buço, de quase barba. Era bem a Pintaxa, a esta só consideração. Cunhãberá jurou-a por castigada. Romão queria vê-la chupar laranjas, trivial, e se enfeitar sem ira nem desgosto. Ele envelhecia também. Os dois, à tarde, passeavam. Quem espera, está vivendo. (ROSA, 1985, p. 95).

Ao longo da costura do texto, o autor revela que Romão ficou doente, e uma situação do romance que conjecturamos é a informação de que o casal estavam envelhecendo.

A mudança de postura diante da personagem mais “odiada” da história, Drá se desespera com o problema de saúde do marido. Seria a possibilidade da descoberta do seu amor por Romão? Entendemos que sim.

De acordo com a narrativa, a doença de Romão era grave, pois ele parecia se enfraquecer a cada momento. No entanto, mesmo sofrendo

as consequências da doença, ele ainda busca com os olhos a sua amada. A narrativa descreve mais símbolos e/ou situações que tangem ao cotidiano desses personagens nessa fase crítica, “...ele se enfermou, à-toa, de mal de não matar.” ou “o Romão onde se prostrava, decente, chocho, emafogo, na cama.”; “Iô Evo mandou-o ter coragem, somente.”

Depois, ele se enfermou, à-toa, de mal de não matar. A Drá alvoroçou o lugar. Ela chorava, adolorada: teve, de de em si, notícia, das que não se dão. Pedia socorro. O povo e o padre no quarto, o Romão onde se prostrava, decente, chocho, emafogo, na cama. Ele estava tão cansado; buscava a Drá com os olhos. Que quis falar, quis, pôde é que foi não. Lá Ó passava um lenço, limpava-lhe a cara, a boca. Iô Evo mandou-o ter coragem, somente. (ROSA, 1985, p. 95).

Logo em seguida na história, Romão vê que Pintaxa se transformou em uma bela e maravilhosa imagem para ele. Uma mulher cheia de características físicas desagradáveis, se torna um “anjo”, uma bela e bondosa mulher.

Dando-se, no Cunhãberá, o fato, de inaudimento. Romão por derradeiro se soergueu, olhou e viu e sorriu, o sorriso mais verossímil. Os outros, otusos, imaginânicos, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboçoso, vislumbrança ou transparecência, o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria. (ROSA, 1985, p. 95).

A mudança de Drá acontece de maneira mágica aos olhos de Romão. Um amor cheio de significados, um amor além dessa vida. Antes dele falecer, o texto apresenta uma luz, uma claridade, que talvez

signifique a “verdade”, a realidade. Romão em toda sua vida lutou para trazer o amor dela ao patamar mais puro e verdadeiro, tentando apresentar uma esposa de aparência feia, mas com um coração belo, encontrando nela a companheira para a vida toda, mesmo que ela tenha demorado para descobrir. Talvez neste momento do texto, Romão conseguiu mostrar para todos a beleza de sua companheira; com a luz, ela se mostrou aos outros a mulher que ele sempre idealizou.

O personagem morreu “rompido das amarras”, acreditamos que o autor toca nos sentimentos que ele amargurou solitário durante a vida com Drá, por mais que ele a amasse, e não se deixava abater para os outros, ele deveria ter mágoas e feridas, que foram perdoadas, no entanto, ele sentiu todas essas emoções, ao viver este amor intensamente. Como o autor afirma “Deu tudo por tudo”, significando que ele deu sua vida por esse amor. E o que nos surpreende é a reviravolta de Drá, “... se abraçou com o quente cadáver”, a narrativa mostra o sofrimento de Drá ao perder o seu grande amor, mesmo que tenha vivido isso tardiamente.

Romão dormido caiu, digo, hem, inteiro como um triângulo, rompido das amarras. Ele era a morte rodeada de ilhas por todos os lados. Mentiu que morreu. Deu tudo por tudo. A Drá esperançada se abraçou com o quente cadáver, se afinava, chorando pela vida inteira. Todo fim é exato. Só ficaram as flores. (ROSA, 1985, p. 95-96).

“Reminiscção”, um conto que tem características de um amor “escrito nas estrelas”, o destino levou esse homem e mulher se unirem. Uma união com sentimentos distintos por ambos os envolvidos. Uma relação permeada de irrealidades e imposições. O personagem Romão idealizava o melhor de sua amada, enquanto buscava um amor

“perfeito”. Drá, por outro lado, é levada pela paixão, não percebendo que seu verdadeiro amor estava a todo momento do seu lado.

Referência

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia** (Terceiras Estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

A morte sempre lhe cai bem?

[1970 – *Venha ver o pôr-do-sol* – Lygia Fagundes Telles]

André Marchon

A morte sempre foi inserida como um elemento chave para a construção de algumas histórias; seja por meio dos grandes dramas aos moldes das tragédias gregas, seja por meio das grandes batalhas ou paredões de fuzilamento e até mesmo de causa natural nos romances da Literatura.

Nos contos, pode ser o mote que, dentro do enredo, ela poderá surgir como uma espécie de desfecho, pelo fato de que vez ou outra será a explicação para todos os fatos narrados. E o próprio leitor espera, em certa medida, que uma surpresa possa vir alcançá-lo se considerarmos o que explica Benjamin “[...] como estes personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado?” (BENJAMIN, 1987, p. 14).

Sabe-se que os contos são tipos de textos com poucos personagens, espaço limitado; o tempo, de modo geral, se passa em apenas um dia ou noite, quiçá alguns dias e o tipo de linguagem pode ser visto pelo discurso direto ou indireto. De qualquer modo, um conto necessariamente precisa ser bem construído para que prenda a atenção do leitor, justamente pelo fato de ser curto. Assim, a receita parece simples, mas para a realização deste gênero textual espera-se uma boa história e para esta, é fundamental que haja pistas, informações que, de certo modo, possam confundir o inocente ou o despreparado leitor. Então, aquilo que parece ser não é. Explico.

É o que ocorre nos contos *O barril de Amontillado* (1846), de Edgar Allan Poe e *Venha ver o pôr do sol* (1988), de Lygia Fagundes Teles que, mesmo com um distanciamento cronológico e teores diferentes, as semelhanças que ocorrem entre si são levemente tênues. Mas, a verdadeira temática das histórias é a *vingança*. Por este motivo, a combinação das duas nos levam a perceber a presença de nuances de similaridade.

O conto do escritor norte-americano se passa na Itália. “Poucos italianos têm o verdadeiro espírito do virtuoso [...] eu mesmo era entendido em boas safras italianas [...]” (POE, 1965, p. 365). Já o da escritora brasileira, poderia arriscar que se passa num ambiente tipicamente brasileiro. Pode-se fazer alguma inferência pelas pistas que a história, inicialmente, nos apresenta: “[...] tortuosa ladeira, modestas casas espalhadas sem simetria, terrenos baldios, rua sem calçamento, coberta por um mato rasteiro [...]” (TELLES, 2021, p. 111), ou seja, a cara do Brasil. Mas, os espaços geográficos têm o intuito de nos situar neste contexto descritivo. O primeiro foi citado de forma genérica, enquanto que o segundo, mais específico, por se tratar de ser próximo ao *espaço* central da narrativa. No entanto, à medida que as histórias se desenrolam, percebe-se, nitidamente, que os ambientes passam a causar ao leitor uma certa desconfiança do que poderá ocorrer nos acontecimentos diante dos elementos textuais. Veremos.

Ambas apresentam dois *personagens*. No caso d’*O barril de Amontillado*, o discurso ocorre por meio das falas do narrador em primeira pessoa – este sem nome – e seu desafeto, na figura de Fortunato que, no enredo, mostra-se embriagado porque abordou o amigo “com vivacidade excessiva, pois bebera demais” (POE, 1965, p. 365). Em relação a *Venha ver o pôr-do-sol*, temos as presenças de Ricardo e Raquel. Ele, “[...] esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de

estudante.” (TELLES, 2021, p. 111). Ela, elegante. Os indícios que se tem, *a priori*, é de que o narrador do conto obscuro de Poe encontra-se numa situação de desavença com seu algoz, ao passo que no conto brasileiro Ricardo recebe Raquel com toda a amabilidade possível. A diferença entre um e o outro é de que no primeiro o narrador, logo no início das primeiras linhas, diz que iria se vingar: “mas quando ele passou destas ao insulto, jurei vingança” (POE, 1965, p. 365). Já no segundo não se tem informações sólidas para que o leitor possa imaginar o que venha ocorrer. Pelo contrário, ao receber Raquel, que reclama por ter sujado seus sapatos de lama, “ele riu entre malicioso e ingênuo” (TELLES, 2021, p. 111). Então, temos até aqui o benefício da dúvida.

Outro elemento importante nos contos é o *tempo*. Nesse, reconhece-se nitidamente que as duas histórias ocorrem em apenas um dia. A diferença está no quando. O suspense de *O Barril de Amontillado* desenvolve-se no período do carnaval e tudo leva a crer que se passa à noite, porque “[...] não havia nenhum criado em casa; todos tinham escapado para festejar, em louvor à época. Eu lhes dissera que não voltaria até a manhã seguinte.” (POE, 1965, p. 366). Por outro lado, em *Venha ver o pôr-do-sol*, pode-se considerar que se passa num dia qualquer na “quietude da tarde” (TELLES, 2021, p. 111). Destarte, somos conduzidos a perceber até aqui as similaridades e diferenças de cada texto.

É mister destacar outro ponto importante das narrativas: a forma em que os personagens conduzem a história. Eles são uma espécie de “lobo em pele de cordeiro” ou usando do exemplo da cobra que seduz o sapo em *O cururu*, de Jorge de Carvalho, que usa a artimanha de sua natureza para abocanhar o pequeno anfíbio: “Daí a pouco, da bruta escuridão, surgiram dois olhos luminosos, fosforescentes, como dois vagalumes. Um sapo cururu grelou-os e ficou deslumbrado, com os olhos esbugalhados, presos naquela boniteza luminosa [...]”. Ou como diz Platão & Fiorin que

[...] na sociedade existem muitas formas de dominação que poderiam ser contadas por uma história: dominação da mulher pelo homem, dominação da criança pelo adulto, dominação dos subordinados pelos chefes, etc. (PLATÃO e FIORIN, 1991, p. 77).

A citação serviu como apoio de figurar uma sedução como forma de atrair sua presa. No caso dos personagens dos contos, ambos masculinos, usam da tática da cordialidade, amizade, amabilidade. Neste sentido, há uma estratégia de persuadir o leitor em continuar a leitura até o fim, porque o suspense é o que está em foco, é o que chama a atenção, que é a proposta central do escrito neste contexto a que se referem as análises. Logo, usando da máxima de que a vingança é um prato que se come frio cujo significado diz que para se vingar plenamente de alguém que nos fez mal, nós não podemos revidar de imediato, temos que planejar nossa reação para que ela seja realmente efetiva, por isso, o narrador-personagem em Poe e Ricardo em Lygia usam deste método: o planejamento.

O primeiro encontra-se com Fortunato. Convince-o de que ele seja a pessoa mais preparada para opinar sobre os vinhos em sua adega, lugar este um tanto lúgubre, úmido, escuro que poderia causar desconfiança a qualquer um, mas como Fortunato estava embriagado, facilitou a condução deste para a possível armadilha: a cripta. Local este que o pobre bêbado foi emparedado vivo com fileiras e fileiras de pedras, colocando em uma situação que o inocente homem jamais poderia ser ouvido. Em se tratando de Ricardo, o rapaz marca um encontro com sua ex-namorada próximo ao cemitério. Aqui já podemos inferir que não se trata de um lugar agradável para um passeio. De qualquer modo, convence a elegante Raquel a visitar um jazigo que diz ser de sua família. Com sua argumentação de pobre-coitado, leva a inocente

jovem, embora desconfiada, ao obscuro lugar que apreciariam juntos o espetáculo da natureza. Ledo engano. O rapaz engana sua vítima e a prende num jazigo. Local pelo qual ela veria o que Ricardo prometeu: “– Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo.” (TELLES, 2021, p. 117).

No conto de Edgar Alan Poe, podemos crer que Fortunato, coitado, morreu gradativamente, visto que “por meio século, nenhum mortal veio perturbá-los. *In pace requiescat!* (Descanse em paz!)” (POE, 1965, p. 371). Em relação a Raquel, não se sabe se morreu, pois o texto não anuncia esta informação, mas no conto, para sempre ela está lá, gritando, mas ninguém a ouve, porque “nenhum ouvido humano escutaria agora, qualquer chamado” (TELLES, 2021, p. 118).

A conclusão que se chega dos dois contos é de que apesar das diferenças entre eles, há também as semelhanças, pelo fato de que são dois personagens na narrativa, os ambientes não são acolhedores, os tons de fala dos personagens masculinos (poderíamos dizer vilões?) servem para iludir o leitor, e o tema central é a vingança em que as vítimas são acometidas. No primeiro conto foi pelas *mil afrontas de Fortunato*, já no segundo, pode-se dizer que porque Ricardo ficou *mais pobre ainda*, conforme ele menciona na história quando a encontra e, entre frivolidades, deixa escapar uma possível pista do que seria o motivo para pôr em prática seu desejo de desforra: “Você sabe que eu gostaria de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, [...]” (TELLES, 2021, p. 112). Ela, por sua vez, recusa-se. Isso pode significar que o fato de ela ter ascendido socialmente revela que, sua condição, agora, não permite se relacionar com um pobre rapaz. Antes, porém, ele já anunciava ao se dirigir a Raquel assim que ela chega ao encontro: “Quando você andava comigo, usava uns sapatos sete léguas, lembra?” (TELLES, 2021, p. 111).

Uma curiosidade. Talvez duas. Quando li pela primeira vez o conto de Edgar Allan Poe, estava cursando a graduação. Não lembro da impressão que tive acerca do texto, possivelmente foi de surpresa devido ao desfecho. Já lecionando, aplicando o fragmento do conto de Lygia Fagundes Telles com os alunos para análise, não descobri qual seria seu término até que um dia resolvi lê-lo na íntegra para saber do que se tratava. Fiquei pasmo ao saber do final. Dando um salto, ao rever o enredo de *O barril de Amontillado*, minha memória resgatou não sei qual grau, o conto *Venha ver o pôr-do-sol*. Pode ser que haja outros textos com a temática da vingança, mas o interessante é que, para mim, esses dois vieram como num passe de mágica pela associação que fiz das semelhanças que neles coexistem. Passaram-se alguns anos para que essa descoberta fosse concretizada.

Por fim, o que se pode tirar das histórias contadas é de que não devemos *mexer* no brio de ninguém, porque a morte vem a cavalo e ela pode lhe cair bem.

Referências

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

FIORIN, José Luiz; PLATÃO, Francisco Savioli. **Para entender o texto: leitura e Redação**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Brilho de uma estrela

[1977 – *A hora da estrela* – Clarice Lispector]

Vanessa Kist

Pouco antes de morrer, em 1977, a autora **Clarice Lispector** decide se afastar da inflexão intimista que caracteriza sua escrita para desafiar a realidade. O resultado dessa mudança na extroversão é o livro *A Hora da Estrela*, a obra mais surpreendente que ela escreveu. Vamos conhecer essa fascinante história.

A autora da obra *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector, nasceu na cidade de Tchetchelnik, uma pequena cidade da Ucrânia. Chegou ao Brasil muito cedo, com apenas dois anos de idade, viveu sua infância em Maceió e Recife, foi para o Rio de Janeiro quando tinha seus 12 anos, se formou em direito, trabalhou como jornalista e depois iniciou sua vida literária, teve dois filhos e faleceu em dezembro de 1977.

Os principais personagens desta obra são: Rodrigo S.M., que é o narrador da história e a representação da própria escritora. Ao longo da obra ele faz reflexões sobre o ato de escrever, que é sua preocupação principal; Macabéa, personagem protagonista da obra, uma moça de 19 anos, alagoana, pobre e desleixada, segundo o narrador, ela é tão ignorante que nem reconhece que é infeliz; Olímpico de Jesus, namorado de Macabéa, também nordestino, mas da Paraíba, é muito ambicioso; Glória, filha do açougueiro e colega de Macabéa, não é bonita, mas é muito sensual, Olímpico larga Macabéa para ficar com Glória; Há também a personagem Madame Carlota, uma cartomante.

Vamos iniciar nossa conversa. Logo nas primeiras linhas da história se percebe a presença de um autor, o escritor Rodrigo S. M., tentando dar início à narrativa da história da alagoana Macabéa em sua vida diária no Rio de Janeiro. A obra é cheia de reflexões e sentimentos registrados pelo escritor, mas que fazem parte da narrativa. Rodrigo S.M. declara “Deus é o mundo”. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. “A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique.” (LISPECTOR, 1999, p. 17). Frases como essa podem ser entendidas como uma apresentação da obra.

A personagem protagonista, Macabéa, é introduzida aos poucos na narrativa, o narrador encontra-a em uma rua no Rio de Janeiro, trocam alguns olhares, o autor sente uma perdição no rosto daquela moça nordestina, e ele diz conhecer o Nordeste, pois lá se criou. Aos poucos a vida daquela moça de 19 anos vai sendo revelada. Macabéa, uma moça muito humilde, perdeu seus pais ainda quando era criança, foi criada por uma tia, que ao invés de criá-la com carinho, espancava a menina constantemente. Ela frequentou a escola somente até o terceiro ano e por isso escreve muito mal, mas a sua tia conseguiu dar a ela um curso de datilografia e, Macabéa, por ser ignorante, era obrigada a copiar letra por letra lentamente, “mas a moça era enfim datilógrafa” (LISPECTOR, 1999, p. 24).

Mais tarde, a tia se muda para o Rio de Janeiro e Macabéa a acompanha, arruma um emprego como datilógrafa. Na sequência, sua mãe de criação acaba falecendo, e então a moça alagoana passa a dividir um quarto com quatro moças que trabalham como balconistas no comércio da cidade do Rio de Janeiro, pouco tempo elas têm para ficarem juntas, chegam em casa tarde da noite e logo dormem, enquanto Macabéa passa horas da madrugada ouvindo a Rádio Relógio.

Num certo dia, Macabéa, a moça nordestina, resolve faltar ao trabalho e sair para passear pela cidade maravilhosa, encontra-se então

com Olímpio de Jesus, metalúrgico, também nordestino, ele a chama por um apelido carinhoso, “senhorinha”, e a convida para passear. Para a pobre moça, isso é o início de um namoro. Em suas conversas, ela exhibe seu conhecimento adquirido com a Rádio Relógio, enquanto ele afirma sua ambição em querer crescer e se dar bem na vida.

Na obra *A hora da estrela*, seguem-se algumas referências, como por exemplo, no diálogo entre a moça e seu namorado Olímpico:

– Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?

– Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavra para moça direita.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”? (LISPECTOR, 1999, p. 55).

Macabéa tem uma necessidade muito grande de compreender o que é essa coisa de “cultura”. Ela, no entanto, é uma jovem que não tem muita cultura, pois decora informações inúteis, recorta anúncios de jornais e revistas antigas, mas de uma maneira ou outra ela vai tentando se aproximar de objetos que muito provavelmente não vai usufruir.

Em uma visita a Macabéa em seu local de trabalho, Olímpio conhece Glória, uma colega da namorada com quem troca olhares, se interessa pela moça e acaba abandonando Macabéa, sem ter muita noção de que ela sofreria muito com isso. A moça se esconde no banheiro do escritório, nesse momento pega um batom vermelho, lindíssimo, passa em seus lábios, pois nesse momento se sentirá uma verdadeira estrela de cinema.

Glória, sua colega de trabalho, sente-se muito constrangida por lhe ter roubado o namorado e aí nesse momento se sente extremamente na obrigação de ajudá-la, oferece dinheiro e aconselha Macabéa a procurar uma cartomante. Macabéa aceita a ideia e vai até Madama Carlota. Nesse momento, a cartomante faz uma fantástica previsão para ela, prevê um futuro brilhante, ganharia muito dinheiro e conheceria um estrangeiro loiro. Em nenhum momento a moça duvida ou questiona sobre as previsões, e sai da consulta se sentindo muito feliz.

Ao sair da visita à cartomante, Macabéa é atropelada por um automóvel e morre. Ela vira o centro das atenções e conhece a sua “Hora da Estrela”. De um lado, é tarde demais para ela, de outro, é a sua única chance de viver essa experiência. Vive-a com um brilho super intenso de uma estrela, mas também com a mesma simplicidade.

O romance *A Hora da Estrela* aborda um tema tradicional de nossa literatura, Macabéa simboliza um deslocamento do sujeito, que vai para um outro ambiente (a cidade grande), mas que a afasta e não a integra. A busca pela identidade da personagem se dá a todo momento que ela não se percebe como pessoa, apenas sobrevive. O enfoque no psicológico complexo da protagonista e as questões existenciais são recorrentes na obra de Clarice Lispector.

Referência

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

A banalização da indiferença

[1979 – *Uma vela para Dario* – Dalton Trevisan]

Francine Mendes

Há quem diga que se mede o valor de uma obra por sua atemporalidade, outros ainda argumentam que o poder de identificação que o texto traz para o leitor é o que o torna um clássico, mas e quando o texto tem em si ambas as coisas? Dalton Trevisan, escritor paranaense de 96 anos, vencedor do Prêmio Camões em 2012, especializou-se em escrever contos, a maioria deles, de teor sombrio, tratando de temas como a morte, abusos e a indiferença humana diante da barbárie. No conto “Uma vela para Dario”, o autor segue a mesma temática. O texto faz parte de um dos maiores sucessos do escritor, o livro *Novelas nada exemplares*, publicado pela primeira vez em 1979. A história se passa, muito provavelmente, nas ruas de Curitiba – ou é isso que um leitor que conhece a história de Trevisan imagina –, um homem de meia-idade caminha pela rua apressado, quando começa a se sentir mal, um enfarte? Talvez. As pessoas o observam, primeiro curiosas, depois preocupadas, mas em um curto espaço de tempo, indiferentes à situação, tentando tirar proveito daquilo que podem, saqueando o homem, que já sem vida, tem o corpo deixado em uma calçada molhada pela chuva.

A primeira vez que tive contato com o texto de Trevisan, foi em uma aula na graduação, em meio a tantas leituras, esta passou quase despercebida, mas a sensação de desconforto causada por ela, não. Tempos depois, já ministrando aulas, remotamente, devido à pandemia, estava em busca de uma atividade para uma turma do 3º ano do ensino

médio, a ideia era trazer algo que dialogasse com o cotidiano dos alunos, que os fizesse refletir e se identificar. O desconforto sentido durante a pandemia fez com que eu me recordasse do conto, e fez também com que eu me perguntasse: O que causa esse desconforto?

Dario, que não sabemos qual a profissão, qual a idade, se tem filhos ou não, se gosta de cerveja ou prefere whisky, se torce para o Coritiba ou para o Atlético Paranaense, se chama o período no qual vive de Ditadura Militar ou Revolução, se é católico, protestante ou ateu, não sabemos nada de Dario, além de que é um homem casado, que está apressado e tem um guarda-chuva. Está andando pela rua e imaginamos ser um homem de meia-idade, talvez um pouco acima do peso? O pescoço suado, embora esteja nublado, a respiração ofegante, embora nem esteja fazendo esforço além de caminhar, passa mal, na rua, não sozinho, não no banheiro de casa, não em um local isolado, na rua, não em qualquer rua, em uma rua movimentada, cheia de transeuntes, cheia de pessoas, de pessoas como Dario. Por pior que seja a situação de Dario, em uma primeira leitura, temos a esperança de que ele pode ter uma chance, ele pode, pelo menos, ter a chance de morrer dentro de uma ambulância, com a pressão sendo aferida, com alguém identificando-o pelos documentos na carteira, tentando falar com a esposa que sabemos que ele tem, pela aliança que não é tirada do dedo há anos. Ledo engano, Dario não teve chance, e não foi seu coração que decidiu isso, foi o público, que fez da morte de Dario um espetáculo, e tirou todo o proveito que poderia tirar disto.

A impessoalidade em torno do personagem, talvez justificaria a falta de empatia das pessoas, mas o fato de se tratar de um ser humano parece passar despercebido pelos que presenciam a cena, além é claro, do agravante de saquearem os poucos bens do homem em seu leito de morte. A história parece absurda, como uma pessoa morre no meio da rua e ninguém ajuda? E ainda roubam o moribundo e depois o cadáver? Sim, parece absurdo, e quando trocamos de gênero? Quando saímos

do conto e vamos para as páginas de notícias? Em julho de 2019, um motoboy trabalhava de forma terceirizada entregando comida, passou mal durante uma entrega, posteriormente constatou-se que ele havia sofrido um acidente vascular cerebral. A cliente, que viu o estado do rapaz, reportou à empresa, que respondeu a ela que confirmasse o recebimento do pedido para não causar maiores problemas, ignorando o pedido de ajuda. A moça chamou a ambulância, estava longe, atendendo outra emergência, chamou um motorista de aplicativo, que se negou a levar o homem, que à beira da morte já não controlava mais seu esfíncter, ela então, chamou um amigo, porém, já era tarde, o homem morreu em frente à casa da cliente. Em agosto de 2020, uma famosa rede de supermercados, propriedade de umas das famílias mais ricas do mundo, escondeu o corpo de um funcionário com guarda-sóis, até o expediente acabar, para não “atrapalhar o fluxo” de clientes. O homem, que era representante comercial, sofreu um mal súbito, ao confirmarem o óbito, os responsáveis pela loja julgaram que o melhor seria esconder o corpo, pois assim, não precisariam interromper o expediente.

Refletindo sobre todas essas tristes “coincidências”, propus aos alunos que, após lerem o conto, escrevessem sobre eventos com os quais eles se acostumaram, mas não deveriam ter banalizado. As respostas para essa questão foram muitas, de ficar muito no celular, a não demonstrar os sentimentos para as pessoas queridas, mas nenhum texto falou sobre a banalização da indiferença. Talvez o maior mistério da humanidade seja a morte, a religião, a filosofia, todas buscam uma resposta, o homem não pode ser tão insignificante a ponto de um dia simplesmente deixar de existir. A questão que o conto e que as mortes do motoboy e do funcionário que teve o corpo escondido com guarda-sóis levanta não é sobre morte, ou luto, é sobre o ser humano banalizando a barbárie.

Uma pandemia era algo impensável para nossa geração, até março de 2020, quando nos vimos fechados em casa, vendo pela televisão

hospitais lotados, pessoas morrendo por falta de leito, de oxigênio, famílias se desfazendo devido às mortes. Vimos pela televisão também um chefe de Estado, eleito pela maioria do povo, visto que vivemos em uma democracia representativa, dizendo, em rede nacional, que não poderia fazer nada em relação às mortes, “pois não era cozeiro”, vimos festas clandestinas com centenas de pessoas serem fechadas, vimos tantas outras se negando a usar máscara, e agora, vemos muitas mais se negando a tomar a vacina. A banalização da barbárie está mais enraizada na nossa sociedade do que percebemos, porque não basta não participar, nós também paramos de nos chocar. *Uma vela para Dario* não nos causa mais desconforto, não nos choca, é trivial, é rotineiro, afinal, pessoas morrem todos os dias, não é mesmo? A roda não pode parar de girar por causa disso, as entregas não podem parar de serem feitas, a avaliação no aplicativo não pode baixar, o mercado não pode fechar, a economia não pode parar, é só um “enfartezinho”, é só uma “gripezinha”.

Não sabemos qual foi a inspiração para a escrita do conto, lá nos idos de 1970, mas hoje, não faltaria inspiração para Trevisan. *Uma vela para Dario* é tristemente atemporal, e quando o leitor levanta a cabeça do texto, e olha ao seu redor, percebe que essa atemporalidade parece longe de acabar. Se um clássico é aquele que perpassa o tempo, pois é sempre atual, temos aqui, um ótimo exemplo, não só por mérito do autor, mas pela falta de mérito das pessoas.

Experiência literária através de crônicas: uma (re)leitura de “A última crônica”

[1984 – *A última crônica* – Fernando Sabino]

Estela Aparecida Damião

Início considerando que esta não deveria, nem de longe, ser a última crônica lida por alguém, pelo contrário, deve ser a primeira. Por que a primeira? Para mostrar a pureza desse gênero textual tão merecedor de ser lido: a crônica.

Primeiramente, farei a análise do gênero a que me limito neste ensaio, em seguida, tecerei minhas leituras e análises à crônica em si. A crônica, como se sabe, é um gênero, por vezes tido como jornalístico e outras literário (que me parece muito mais seu campo), que reflete e expõe questões corriqueiras, diferentes olhares aos acontecimentos cotidianos. Parece-me que a crônica consegue expressar todas as coisas pequenas e simples que há na vida. As crônicas demonstram a imensidão que há nas coisas que às vezes nos escapam aos olhos. Sinceramente, acho que todo mundo devia ler uma crônica na vida, principalmente essas que engrandecem os detalhes que nos passam despercebidos, essas sim merecem nossa leitura.

A leitura de crônicas proporciona experiências interessantes. Através dela percebemos mais beleza no mundo, fatos corriqueiros se transformam em humor, a crítica ganha um ar mais leve com um tom de ironia. “A última crônica”, então, enche os olhos e o coração, nos faz ver

a literatura como algo realmente necessário à vida humana. Sempre quis expressar essa minha relação com o texto crônica e vejo essa como uma oportunidade de analisar mais de perto essa minha relação da leitura.

Fernando Sabino escreveu a crônica analisada, contudo, vale lembrar que ele foi um jornalista e escritor com maior ênfase na escrita de contos. Em 1941, publicou seus contos no livro *Os Grilos não Cantam Mais*. Em 1956, Sabino publicou seu livro de romance intitulado *Encontro Marcado*, que teve grande repercussão e publicação fora do país. O livro fala sobre um rapaz que busca se encontrar na vida, encontrar o sentido das coisas, e parece que a crônica escolhida para este texto poderia auxiliar nessa busca de sentidos.

O escritor de “A última crônica” queria encontrar algo que fosse possível de ser visto na convivência humana, que a fizesse ser digna de ser vivida, que merecesse uma crônica. E foi num lugar tão pacato, em um botequim, que ele encontrou sua inspiração. Até não avistar aquela cena que ele procurava, não se sentia inspirado, inclusive admite querer adiar o momento de escrever. É ao avistar uma família tão tímida e contida, mostrando a humildade em cada ato, que ele consegue se concentrar em algo e apreciar aquela convivência digna que ele buscava, aquele assunto que merecia uma crônica.

Um pai conta seu dinheiro, provavelmente para confirmar se poderá comprar um pequeno e simples pedaço de bolo, chama a atenção do cronista. A mãe olhando para verificar se eles passam despercebidos parece ser a incorporação da humildade. A menina que se contenta com um simples e pequeno pedaço de bolo, sem nem sequer uma cobertura. Esses momentos encontrados no texto criam imagens na mente do leitor, é quase possível fazer um retrato da humildade e simplicidade expostas na crônica. É válido ressaltar que aqui uso o significado real de humildade: “que não é vaidoso, tem ou manifesta a virtude de conhecer suas próprias limitações; modesto”.

Um gesto simples, que nunca nos damos conta no dia a dia, torna-se merecedor de uma crônica. Um pai e uma mãe, que aparentemente não têm condições financeiras para fazer algo maior, decidem fazer do momento do aniversário da filha algo especial, mesmo que em condições tão modestas. O reconhecimento de sua humildade não está no valor material, apenas, mas também em seus gestos contidos, o cuidado em não chamarem a atenção. Essa leitura de algo que parece tão insignificante, e na verdade é extremamente expressivo, proporciona uma reinterpretação dos valores. Em uma sociedade tão capitalista, tão dependente da aparência, essa tentativa de não aparecer e não chamar atenção faz o momento do aniversário da menina parecer muito mais valorizado por essa família, que dentro de suas condições escassas, possibilitou um momento de felicidade a sua filha.

Assim, utilizando da pergunta que Borges fez e Daniel Link (2002) expõe em sua obra, parafraseamos “Como se lê a última crônica em 2021?” Eu a leio como um reflexo de uma humildade necessária ao ser humano, de um destaque a valores realmente importantes. Valorizar o simples com as pessoas que amamos. O que importa não é o quanto você tem, mas sim o que se faz com o que tem, e quem são as pessoas que estão ao seu lado. Esse é um modo possível de compreender a leitura. O texto faz refletir o quanto uma leitura é capaz de mudar um pensamento. Ou o quanto um texto pode se relacionar e fazer sentido ao leitor. Afinal, na luta de classes observada pelo Marxismo, se vê um jogo de valores de classes sociais, na qual a classe dominante se sobressai, enquanto o assalariado deve se contentar com o que recebe. O pai de família citado na crônica provavelmente se vê na classe dominada, pois mal consegue comprar um bolo a sua filha [sem cobertura]. Entretanto, fica perceptível o amor e a dedicação da família ao momento, valorizando o dia especial, sem mostrar preocupação com o bem material.

Essa humildade que a família representa em seu ato transcende na crônica de Fernando Sabino. A pureza e a simplicidade da crônica (como gênero textual) se mesclam com a pureza e simplicidade do momento. Tudo isso fica mais concreto na medida em que lemos a crônica, talvez esta já seja a vigésima vez que a leio, e a cada nova leitura ela me provoca a mesma emoção, e talvez até mais profunda. Aquela sensação de que a vida é sim digna de ser vivida, de que o ser humano tem um lado bom e que o cotidiano tem coisas que merecem ser percebidas e olhadas com outro olhar, com uma leitura diferente.

Para Daniel Link (2002), a leitura precisa fazer sentido e para que este sentido exista é necessária a relação do sujeito (leitor) e do objeto (texto). A leitura como relação nos proporciona algo significativo, algo que faz sentido para nós. E a leitura de “A última crônica” me proporciona isso, faz sentido para mim e para a vida. Quem sabe se cada momento simples virasse uma crônica, poderíamos valorizar mais os momentos do dia a dia.

Referências

BIOGRAFIA de Fernando Sabino. Disponível em: https://www.ebiografia.com/fernando_sabino/. Acesso em: 10 jul. 2021.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

SABINO, Fernando. **A última crônica**. Disponível em: https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/texto/a-ultima-cronica/index.html. Acesso em: 07 jul. 2021.

Viajando por uma história de índio

[1996 – *Nunca gostei de ser índio* – Daniel Munduruku]

Karina da Costa Santos

Antes de iniciarmos nosso passeio pela crônica “Nunca gostei de ser índio”, apresento, ao leitor-viajante, o escritor Daniel Munduruku, aquele que, quer por reminiscências, quer por inspiração, ou estratégia literária, é como se fosse a canoa a nos conduzir e nos mostrar o percurso do imenso rio.

Daniel Munduruku é paraense, natural de Belém, escritor indígena com grande notoriedade no cenário literário nacional e internacional. Autor de obras como: *Histórias de índio*; *Crônicas de São Paulo*; *Coisas de índio*; *As serpentes que roubaram a noite*; os dois últimos, premiados com a Menção de livro Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

É autor de mais de 50 obras publicadas. Com a obra *Meu avô Apolinário*, recebeu menção honrosa no Prêmio Literatura para crianças e Jovens na questão da tolerância. Já foi premiado com o Jabuti, o maior prêmio literário do país. A escrita de Daniel perpassa fronteiras e alguns de seus livros foram traduzidos para o inglês, o espanhol, o alemão e o coreano. No ano de 2021, concorreu à cadeira número 12 da Academia Brasileira de Letras.

Como intelectual indígena, é considerado uma importante voz para a preservação da cultura nacional. Sua escrita é, pois, um incentivo constante ao conhecimento das tradições, bem como a promoção e valorização da cultura dos povos originários. É contador de histórias

nato, participante atuante em palestras e seminários colocando em lugar de destaque nacional o papel da cultura dos povos originários na formação da sociedade.

É graduado em filosofia, história e psicologia pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL). Fez mestrado e doutorado em educação pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado em linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente, é diretor-presidente do Instituto Uk'a – Casa dos Saberes Ancestrais.

Conhecendo nossa embarcação e certos de que todos já estão acomodados, desamarremos as cordas que nos prendem às margens e aproveitemos este passeio.

“Nunca gostei de ser índio” é um texto publicado em *Memória de Índio; uma quase autobiografia* lançado em 2016 pela editora Edelbra. Munduruku utiliza-se de uma linguagem coloquial comum à crônica, que, aliada à crítica e ao bom humor, dão a conhecer, através do narrador-personagem, suas experiências no “mundo dos brancos”. A experiência narrada torna-se plural e chama à reflexão questões como: diversidade étnica, respeito às diferenças, *bullying*, consciência ecológica e educação.

Numa construção afetuosa, informações gerais sobre costumes, cultura e modo de vida das populações indígenas também são contemplados em “Nunca gostei de ser índio”. O escritor usa do bom senso para que, pela narrativa, não só o leitor indígena se reconheça, como também, de maneira sutil, propõe que o leitor não-indígena conheça e respeite uma cultura diferente da sua. Sua linguagem simples serve como artifício para contrapor-se ao discurso hegemônico, aos povos indígenas. É possível evidenciar uma nova configuração identitária.

Seguindo o parâmetro da maioria das crônicas, é um texto narrado em primeira pessoa. São lembranças que um indígena revive quando tinha seus nove anos de idade. Os cenários se alternam entre a escola e a aldeia. A escola, lugar onde a personagem revive descobertas traumatizantes, e a aldeia, sinônimo de segurança, aprendizado e construção de valores.

O título, *a priori*, apresenta-se contraditório, se o leitor ainda estiver afetado por informações ultrapassadas sobre as populações indígenas. Poderá divagar por horas, procurando entender *por que um índio nunca gostou de ser índio?* Tal tessitura serve como estratégia pelo autor para flechar o leitor curioso. Peixe flechado dificilmente escapa. A estratégia de Daniel continua na primeira linha do texto, quando o narrador afirma: “Nasci com cara de índio, dizem. Mas, só soube disso depois.” (MUNDURUKU, 2016, p. 38). Novas ideias surgem como inferência sobre o narrador-personagem. Seria ele um índio ou apenas se parece com um? Foi adotado?

Relatando sua chegada à escola, o narrador divide com o leitor a experiência traumatizante imposta pela lógica dominante que exclui, humilha e ridiculariza o diferente que não se integra a elas. É um menino de nove anos que se vê diante da dolorosa experiência: a vivência escolar. A escola é apresentada como algo desconfortante para o menino e, até certo ponto, para o leitor. A personagem, como espécie de refúgio, desloca suas memórias da escola às lembranças vividas na aldeia. A aldeia é descrita sob a perspectiva *edênica*, como o paraíso terreal e as experiências e aprendizados harmoniosos e positivos.

É que eu cresci em uma pequena comunidade no interior do Pará. Era uma aldeia, mas lá ninguém se apelidava de índio. Todos tínhamos nome, sobrenome, parentesco, amigos e animais de estimação [...] Aprendi, com isso, a respeitar a natureza desde que era menino. Aprendi a olhar

para o tempo e reconhecer suas mensagens: chuva, sol quente, tempestade, frio, lua cheia ou minguante. Aprendi a respeitar os passos dos outros seres e a não fazer xixi no igarapé. Aprendi caçar calangos usando armadilhas ou tacape e a flechar pequenos animais a uma distância segura. Também aprendi a tomar banho de chuva, nadar com desenvoltura, esculpir meus brinquedos nas taquaras e caroços de manga e andar na mata sempre atento aos sinais de perigo. (MUNDURUKU, 2016, p. 38).

É como se o narrador-personagem, tomado por uma elegante indignação, quisesse gritar que ninguém o havia conhecido ou valorizado o que ele sabia. O excerto é todo voltado para a consciência ecológica e ambiental. Há, por detrás dessa ilustração que surge na memória do indígena, a intenção do autor de fazer cair por terra a ideia de que as populações indígenas são vazias de conhecimento, isso pode ser percebido na repetição intensa do verbo aprender (5 vezes). Essa intenção se mostra mais nítida no período seguinte: “Apesar de tudo o que sabia, de escola e de amizade confusa nada sabia.” (MUNDURUKU, 2016, p. 38).

Outro ponto importante percebido na crônica são os conceitos prévios que a família do indígena carrega sobre a escola:

- É para você aprender coisas novas – ela disse.
- É para você crescer inteligente – meu pai disse.
- É para você saber mais que nós – meu tio disse.
- É para você ficar civilizado – meu irmão mais velho ironizou.

Quem não disse nada foi meu avô, que ficou olhando de longe um tanto desconfiado. Observou tudo o que estava acontecendo e depois riu da roupa que eu estava usando. Não foi um riso de deboche, mas eu senti como se fosse. Depois compreendi o que se passou na cabeça dele. Ele sabia o que eu iria passar. (MUNDURUKU, 1996, p. 38).

Nota-se aqui que o autor, pelo uso do discurso direto, traz à narrativa, duas ideologias sobre o que vem a ser a escola. São cinco indígenas que apresentam suas concepções sobre a escola. Os três primeiros trazem consigo a ideologia dos colonizadores que viam os nativos como seres animalizados chamados de “gente bestial e de pouco saber”.

Na verdade, Munduruku chama atenção para o fato de que ainda hoje há outros parentes¹ que se acomodam sob os ditames das ideologias dominantes que veem as populações nativas como gente de pouca importância e que somente pela entrada à “cultura dos brancos” é que se torna menos pior.

A outra ideologia vem diluída na fala do irmão mais velho “É para você ficar civilizado meu irmão”. A expressão também muito comum aos discursos de ótica colonizadora traz a ideia de que só se “civilizando” o indígena deixa de ser animalesco. No entanto, a frase se apresenta com ironia. Aqui há um enfoque interessante, o discurso da desconstrução ideológica sobre as populações indígenas.

Na mesma perspectiva, as atitudes do avô “ficou olhando de longe um tanto desconfiado”, “sorriu da roupa que eu estava usando” apresenta um conhecimento prévio da cultura da cidade. A assinatura do escritor representa uma nova consciência de classe fundada na convivência harmoniosa entre as culturas e na ideologia da decolonização.

O texto apresenta narrativa não-linear, há idas e vindas, antecipação e retrospectivas aos mesmos cenários temporais diversas vezes. A sequência cronológica se desenvolve descontinuamente, pois depende das lembranças do narrador.

1 Expressão usada pelas populações indígenas que significa que compartilham de alguns interesses comuns como direitos coletivos, luta pela autonomia sociocultural de seus povos diante da sociedade global.

As temáticas principais são espalhadas pelos cinco últimos parágrafos da crônica e podem ser identificadas a partir de pequenas citações como; “Olha o índio que chegou na nossa escola!!! Olha o índio!”, “Quando eles viram que eu não sabia do que falavam, começaram a rir de mim”. “Eles acharam que eu era burro ou coisa parecida. Só depois é que me dei conta de que eles falavam de mim”. “Pode parecer estranho, mas aquela palavra índio eu não conhecia”. “Eu não sabia que existia alguém que se chamava índio”, “Percebi que meu apelido era motivo de piada e minha origem era motivo de chacota. Isso me deixava muito triste”, “O engraçado é que eles se pareciam comigo”, “- Eles se acham civilizados, meu filho. Acham que por estarem mais tempo na cidade, já aprenderam tudo e podem fazer mal para as outras pessoas” (MUNDURUKU, 1996, p. 39-40).

Retirei estas citações, mas o leitor curioso pode ir muito além, indo *in loco* garimpar informações mais robustas. Após o consolo e explicação da mãe, o autor encerra com a frase que dá título a crônica: “Eu nunca gostei de ser índio”. Só depois de conhecermos as experiências do menino de nove anos é que vamos saber o motivo de o nativo nunca ter gostado de ser índio.

Este discurso de resistência e luta por afirmação cultural é a bandeira principal da escrita de Daniel Munduruku. Fiel à literatura de caráter político, a crônica em atenção é um dos primeiros escritos do autor, que preconizava novos olhares sobre as populações nativas a partir deles próprios. Nessa perspectiva, não vigora os estereótipos da barbárie, da preguiça e do atraso cultural.

Mais que uma leitura de fruição ou deleite, a obra de Daniel é um verdadeiro passeio pela cultura nativa. Leitura leve que a cada revisitação tem sempre algo de novo a contribuir, ensinar e compartilhar. Caso o leitor se interesse por tal viagem, já saberá qual canoa pegar.

Referência

MUNDURUKU, Daniel. **Histórias de índio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Sair de si para encontrar a si

[1997 – *O conto da ilha desconhecida* – José Saramago]

Gustavo Von Ah

*[...] mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.
(José Saramago).*

Estimulados desde muito cedo a sermos leitores, não me parece inusitado, com o perdão da obviedade, que escolhamos ao menos um autor ou obra prediletos. Ainda assim, prefiro dizer que, durante nossas vidas, e me incluo nessa colocação, teremos inúmeros autores e autoras favoritos, a depender somente do momento em que nós, leitores, nos encontramos. A verdade é que a leitura sempre será uma grande amiga de quem dela desfruta.

A considerar esse ponto de vista, sinto que nenhum outro traga tanto significado, para mim, atualmente, quanto José Saramago. Não é só por sua escrita singular e pelas histórias carregadas de simbologia, ou pela maneira única de caracterizar seus personagens, mas também porque vejo em suas obras uma marcante atemporalidade, o que, decerto, nos prende a atenção. Se há tanta particularidade no estilo do escritor português, penso como o leitor o lê, e retomo uma colocação de Wolfgang Iser, elucidando que essas especificidades influenciam

a leitura, “[...] a qual permite o acesso a possíveis experiências num mundo não-familiar.” (ISER, 1999, p. 85).

Se Saramago traz esses significativos aspectos em suas narrativas mais longas, não poderia ser diferente nas menos extensas. *O Conto da Ilha Desconhecida* é um exemplo de como ler as obras do autor português pode motivar grande reflexão por parte do leitor. Por se tratar de um conto, não tardamos muito a nos depararmos com situações que nos fazem perceber seu estilo crítico de escrita. Aos poucos, as mensagens ocultas, que de costume estão presentes nas obras do escritor, começam a tomar posse dos diálogos das personagens. Estes, a propósito, agarram-se na característica própria de Saramago, preterindo o uso do discurso direto, o que pode, ou não, causar espanto aos leitores de primeira viagem.

A história se inicia com a primeira representação simbólica¹ de *O Conto da Ilha Desconhecida*, e uma das mais presentes. Há um reino governado por um Rei pouco preocupado com seu povo. O descaso é nítido devido ao fato de ele se esconder atrás de *portas*, mais precisamente, atrás da porta dos obséquios. Ao todo, somos apresentados a três dessas *portas*. A primeira, então já citada, é onde o Rei recebia suas cortesias e gentilezas. Além dessa, sabemos da porta das decisões, e da porta das petições. Assim, precisamos saber que o significado simbólico de *porta* se refere, a princípio, a “um local de passagem entre [...] o tesouro e a pobreza extrema” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 734). Se assim posso relacionar, não me parece despropositado que o Rei se esconda atrás de bajulações, fugindo de seu povo necessitado, trancado à frente de petições que nunca são atendidas.

Um barco, solicitou o Homem ao Rei. Com percebida imposição, ele aguarda à porta até que fale diretamente à majestade que, ao cabo

1 Todas as simbologias citadas direta e indiretamente no texto são retiradas da obra de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001).

de poucos dias, pessoalmente, e somente por benefício próprio, decide falar àquele que o aguardava. Neste momento, percebo o encontro possibilitado pela porta. Ademais, o pedido do Homem simboliza sua história. Um *barco*, símbolo de deslocamento, movimento, viagem. A ele, então, o Rei concedeu um barco. Mas não sem antes questioná-lo de seus motivos. O Homem manteve a postura firme, sua característica durante a narrativa, e respondeu aos questionamentos do Rei, mesmo que não o tenha convencido. O destino da navegação seria a Ilha Desconhecida, uma ilha que o Homem desejava encontrar. Embora também ele não a conhecesse, acreditava não ser possível não haver uma ilha que ainda não fosse conhecida.

Por se tratar de um personagem determinado, a se dizer inicialmente, os problemas de não saber navegar ou possuir uma tripulação não impediram o Homem de seguir adiante com seu desejo. A esse ponto, ao menos uma tripulante ele obteria. A Mulher da limpeza, que trabalhara para o Rei e fora responsável por informá-lo da petição do Homem, se voluntaria a participar da viagem à Ilha Desconhecida. Se a esta última não cabe, ainda, seu significado simbólico, podemos atribuir uma importante simbolização à *viagem*. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 951), *viagem* remete à “busca da verdade, da paz, [...] a busca das ilhas”. Ora, se pensarmos que, simbolicamente, *navegação* também irá remeter à busca da paz, já podemos imaginar o que pretende encontrar o Homem.

A essa altura da história, começamos a ver o primeiro contato de conversas entre o Homem e a Mulher da limpeza. Foi quando ele próprio partiu ao porto para receber sua caravela que ela se apresentou. Neste ponto também, já não conseguimos mais nos desvencilhar da curiosidade e ansiedade em descobrir, junto do casal, essa misteriosa ilha, que até então, é desconhecida. Não há como não se questionar sobre o que poderia haver naquele lugar, e, ao mesmo tempo que a pergunta

nos parece pertinente, lembramos que a ilha pode nem sequer existir. Não podemos saber se, realmente, existe a esperada Ilha Desconhecida. Contudo, ao passo do desenrolar da história, um exercício passa a ocorrer simultaneamente com a minha leitura. Percebo que tento me colocar no lugar do personagem, procuro compreender por quais pensamentos ele é interpelado para que, então, conclua suas falas ou ações. A esse exercício, acredito eu, posso atribuir a uma importante colocação de Iser (1999). A leitura nos transforma “em sujeito desses pensamentos” (p. 85), isso é certo. Assim, “ao pensar os pensamentos de um outro” (p. 88) abandonamos nossas individualidades para viver este e neste outro.

A verdade é que, a partir deste ponto, passamos a torcer para que o Homem e a Mulher da limpeza cumpram com seu objetivo. Havia muito a ser feito. A caravela precisava ser organizada, ser limpa, pois já havia muito que não era utilizada e, embora seus fins outrora fossem outros, precisava estar pronta para a viagem. Os dois únicos tripulantes do barco rumo à Ilha Desconhecida, visto que nenhum outro apareceu para juntar-se a eles, passam a se aproximar. E isso ocorre através de diálogos que mais parecem ser filosofias trazidas às características dos personagens, o que representa mais um aspecto da escrita de Saramago. Enquanto o Homem se comporta ainda de forma dura, determinada, a Mulher da limpeza se coloca no lugar de conselheira, e é dela algumas passagens importantes do conto. A ver, em uma conversa, em que ela, de maneira muito certa, parafraseia o filósofo do Rei, dizendo que todo homem, então, é uma ilha.

Esta declaração não vem à toa. A Mulher da Limpeza havia, como boa ouvinte e conselheira, como dito, procurado compreender aquele homem com quem embarcara. A certeza da existência de uma ilha que ainda não seja conhecida despertou a curiosidade da mulher, e, ao Homem, falou sobre esse assunto. Neste momento, torna-se

oportuno trazer o significado de *porta* novamente. Dessa vez, podemos destacar o que afirma ser “o local de passagem [...] entre o conhecido e o desconhecido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 734). Ora, não haveria de ser momento mais apropriado para esse diálogo. A simbologia que se apresenta conforme os personagens se interagem e conforme os passos rumo ao objetivo são dados, mostra o que, para mim, torna o conto formidável.

Se todo homem é uma ilha, pois o que haveria de buscar aquele Homem? Antes de dar sequência à narrativa, acredito ser importante trazer o significado simbólico mais relevante da obra. A *ilha* carrega todo o cerne da história. A busca, a certeza, o desejo pelo desconhecido, pelo refúgio são marcas da simbologia que a *ilha* traz à leitura. Para ser mais direto, é bastante ilustrativo encontrar seu significado como “[...] um lugar de eleição, de silêncio e de paz [...] a busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura dos sonhos, dos desejos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 501-502) quando se assemelha quase que por completo ao que anseia o Homem. O ápice da história, então, se inicia. Ao relacionarmos a busca do Homem, e agora também da Mulher da limpeza, com todo esse aparato simbólico, somente nos resta levantar inúmeros outros questionamentos paralelos a *o que haveria de buscar aquele Homem?*

Saramago, sempre preciso, escolhe o momento certo para trazer a reflexão que desde o início da leitura esperamos por chegar. A resposta do Homem à Mulher da limpeza é impactante e se desdobra no que a simbologia representara pouco anteriormente. O Homem desejava encontrar-se e, para isso, é necessário sair-se de si. Essa passagem da narrativa nos toma maior atenção. Por, a essa altura, fazermos parte do personagem e ao caminharmos com ele por suas ambições, sentimos juntos e começamos a fazer relação dos pensamentos do Homem com

os nossos próprios. A incrível mensagem que segue, e digo aqui incrível pois foi a palavra que pensei alto quando li o trecho, é a que está presente desde o primeiro acontecimento do conto, e estará com ele ao chegar ao fim: “[...] é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós.” (SARAMAGO, 1997, p. 41). Aqui parece evidente que precisamos nos deixar para que possamos nos encontrar. Se isso é de todo verdade, por que estamos sempre nos procurando? Aí está o que podemos tirar de todo homem ser a representação de uma ilha.

Mesmo que possa parecer que a simbologia que abraça o enredo do conto esteja prestes a se findar, vale incluir agora uma nova representação. Se com um barco o Homem e sua tripulação, isto é, a Mulher da limpeza somente, pretendem chegar à ilha desconhecida, podemos reconhecer indiretamente que ambos se sujeitarão a navegar pelos mares. Enquanto a *navegação* remete à maneira de se chegar à tão antes citada e desejada paz, a simbologia por trás da palavra *mar* é um pouco mais interessante, claro, neste ponto, isso por se tratar de já estarmos próximos ao final da história. Portanto, o mar simboliza a vida, é “[...] lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos [...] um estado transitório entre as possibilidades.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 592) é sinal de dúvidas, de incertezas, de indecisões.

Para fazer um elo com a maneira como pensei minha leitura deste conto até aqui, não poderia deixar de me levar por pensar, ainda, os pensamentos de um outro. Acredito que seja para isso que a leitura vai nos carregando, pois “[...] a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos [...]” (ISER, 1999, p. 93) e isso não pude deixar de notar com o desdobrar da narrativa do Homem em busca da ilha, ou melhor, de seu eu, de si mesmo. E é neste momento da história que chegamos ao sonho cujo Homem se ocupou a noite inteira. Foi neste sonho que ele obteve tudo que almejou por todo o tempo. Lá estava sua tripulação, que ao fim se mostrou alheia aos interesses

do Homem, lá estava a caravela a navegar em alto mar, com todos os subsídios que necessitara recolher e armazenar para a viagem, lá estava também inúmeros animais, desses do dia a dia. Neste sonho, contudo, só não haviam ilhas desconhecidas. Havia ilha, sim, mas não desconhecida, pois talvez essa fosse apenas ideia da cabeça do Homem, como alertam os marinheiros.

Não havia outra interpretação senão a que se sucedeu após a negativa dos marinheiros em acreditar na ilha desconhecida do Homem, que dessa vez deve ser o do leme. Sua tripulação o deixou na primeira ilha encontrada, a primeira que era habitada, levando todos os animais consigo. A partida dos homens e mulheres que o acompanharam não fez manifestar reação alguma o Homem do leme. Ao contrário, passou a perceber o que daquilo poderia tirar de bom, e foi observando o que ali restara que passamos a compreender a imaginação do Homem. Ficaram em seu barco as árvores, os trigos, as flores e as terras, que, agora, estavam esparramadas pelo solo da caravela, transformando a embarcação numa verdadeira floresta, uma ilha. Ao acordar do sonho, homem e mulher, os verdadeiros tripulantes daquela caravela, encontravam-se juntos, unidos pelo abraço do acaso.

O desfecho desta história não poderia ser mais emblemático. No sonho, percebemos o que havia sucedido ao Homem. Finalmente, pode sair de si mesmo para encontrar a ilha desconhecida. Deu por si que essa ilha era a que ele já se pertencia, era a que ele já fazia morada. Foi saindo de si próprio que ele pode encontrar-se. Foi o sonho quem empurrou o personagem ao seu objetivo, mas foi somente saindo da ilha que ele pode ver a ilha. Curioso refletir que este homem, tão determinado em chegar ao desconhecido, sempre esteve a procura de si, mas jamais poderia ver-se se não tivesse se libertado de si mesmo. É assim que o conto se finaliza, com a reflexão que se propôs desde o início. O Homem

partira ao mar com a Mulher da limpeza, dando o nome que faltara à caravela, dando-a o nome de Ilha Desconhecida.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura:** uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1999. v. 2.

SARAMAGO, José. **O Conto da Ilha Desconhecida.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O modo como as tesouras mudam as coisas...

[2003 – *A cabeleireira* – Inês Pedrosa]

Carolina Aita Flores

“A cabeleireira” faz parte do livro *Fica comigo esta noite*, que reúne catorze contos sobre “[...] homens e mulheres perdidos na infinita noite do desejo, histórias de traições e cumplicidades sem fronteiras.” (PEDROSA, 2014, [s.p.]). Os contos são “[...] intimistas, histórias do silêncio, de quem não consegue expressar o que tem para dizer.” (AMAZON, 2021, [s.p.]).

A história me prendeu do início ao fim, mas precisei de mais de uma leitura para conseguir concatenar as ideias e pensar sobre o que dizer sobre o texto. Logo após o título “A cabeleireira”, a autora cita o versículo “Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a Terra”, do Evangelho segundo São Mateus. Essa menção se relaciona a outros trechos do conto, que demonstram como as crenças religiosas e também a noção dos “mansos” guiaram o pensamento e as atitudes da família da narradora, influenciando na forma como ela foi criada.

A história é narrada em primeira pessoa e, aparentemente, se passa em um salão de beleza: “Faz bem em cortar o cabelo” (PEDROSA, 2007, p. 41), inicia a narradora. “Pelo corte do cabelo vê-se quem é a pessoa” (PEDROSA, 2007, p. 41), continua. Por meio de sua relação com cabelos, primeiro com os próprios, é que passamos a conhecer nossa personagem principal.

A narradora conta que, quando criança, cortou curto seus cabelos e o gesto desagradou tanto o pai, que ele ficou sem lhe falar por um mês. Ela, então, passou a cortar o cabelo escondido toda semana. Quando o pai perguntava se seu cabelo não crescia mais, ela dizia que deveria ser doença, ao que ele respondia que deveria ser castigo divino: irritara Deus ao tentar se livrar da beleza que lhe havia sido concedida. Logo ela, que nunca queria irritar ninguém.

A personagem foi criada para ser boazinha, mansa. Em sua família, todos falavam baixo. A delicadeza era o maior dote que alguém poderia ter. A mãe dizia: “Se fizeres felizes os outros, serás feliz também” (PEDROSA, 2007, p. 42). E assim o fez, inclusive quando o tio passou a beijá-la às escondidas. Entre outros ensinamentos maternos estavam: “Meninas pequenas não têm opinião” e “Há coisas que fazem doer mas fazem bem aos meninos. Os crescidos é que sabem” (PEDROSA, 2007, p. 43). Lembrou-se desses ensinamentos e calou sua opinião quando o tio passou a lhe provocar dor. Essas mensagens familiares foram forjando sua personalidade.

Identifico a presença da emoção “culpa” em alguns momentos da história. Culpava-se por despertar algo no tio, que deveria ter visto maldade nela; culpava-se por não ter dosado as lágrimas e chorado em excesso; culpava-se por não ter conseguido salvar seu bebê; culpava-se por não ter levado seu pai ao médico; compreendia que o marido não tinha culpa por ser tão bonito. É possível que a culpa esteja associada à criação religiosa que recebeu da família.

Um contraste entre beleza e feiura também me salta aos olhos. A família a considerava bonita quando criança, antes de cortar os cabelos; sua beleza continuou a chamar a atenção do tio. Já na escola, era chamada de “cara de cavalo”. Quando adulta, apesar de não gostar de seu corpo “monótono”, era admirada pelo marido. Esse sim, lindo, apresentador de TV, com cabelos negros e olhos que pareciam lagos, um verde, outro

azul. “Só quando se enfurecia é que ficavam os dois da mesma cor, de um azul quase transparente.” (PEDROSA, 2007, p. 43).

Um símbolo presente ao longo do conto é a “água”. Aparece através do choro, algo que faz por hábito e, ao que parece, também por prazer. Gosta da sensação de segurar as lágrimas até o último segundo. Sente vontade de chorar quando a raiva está por cegá-la. Testa os limites de seu autocontrole. Segura o choro até o fim, até que a raiva se dissolva pelas lágrimas, que contém até quase desmaiar, mas por elas é vencida, que se libertam – suas joias mais preciosas – as lágrimas a rejuvenescem e provocam comoção. O problema é não saber dosá-las. Apesar de que essas mesmas lágrimas a levaram aos braços do marido.

A água aparece também em sonho. A personagem conta que sonhou com a morte do pai e não percebeu. Quando estava grávida, um mês antes do pai morrer, sonhou que ele nadava “num lago azul escuro no meio das montanhas” e que “havia uma paz excessiva naquela beleza” (PEDROSA, 2007, p. 49). O pai, aliás, parecia ter engravidado com ela, de tão feliz que ficou por saber que seria avô. Apesar de ele não acreditar no sobrenatural, atreveu-se, dessa única vez, a prever que nasceria uma menina – estava certo. Esse mesmo pai, homem saudável, sofreu um ataque cardíaco fulminante. Me questiono se essa foi mesmo a causa de sua morte. Quando a narradora sonha com o pai, ela parece falar de um sonho premonitório com sua morte: no sonho, o pai nada em um lago azul. Essa descrição do lago se assemelha bastante à descrição dos olhos do marido: “olhos que pareciam lagos”. Essa semelhança e a menção à fúria do marido me fazem pensar se o pai, apoiador da gravidez da filha, não teria “se afogado” nos lagos azuis, quase transparentes, do olhar do genro. Teria o genro assassinado o sogro por apoiar algo que ele não queria?

Volto um pouco no conto, para lembrar que quando a personagem flagrou o marido com outra, decidiu engravidar. Essa parece ter sido

uma das poucas decisões que tomou em sua vida. Relatava que as coisas simplesmente aconteciam com ela, porque as pessoas à sua volta avançavam no sentido desse acontecer. Nem ser cabeleireira ela conseguiu, pois não poderia dar esse desgosto à família, afinal, era a primeira a cursar ensino superior. Sua vontade não poderia ser mais importante do que satisfazer o que os outros esperavam dela, que fosse mansa, submetida aos desejos alheios, sem voz. Coursou, então, História, por gostar dos penteados que via nos livros que tinha em casa. “Há muitas maneiras de escolher o mesmo destino” (PEDROSA, 2007, p. 55) – e nesse ponto é possível perceber que a construção narrativa vai se abrindo aos poucos...

Passou a gravidez acalmando o marido. É evidente o contraste entre eles: ele, irascível, ela apaziguadora. Ele gritava, berrava, xingava, a diminuía. Ela se mantinha passiva, submissa, abnegada. Foi criada para disfarçar conflitos, pois em família é a harmonia que deve reinar. Certo dia, não aguentando mais a saliência da barriga, o marido lhe espancou. Derrubou-a no chão e chutou aquela barriga que o afrontava. Em meio à surra, ela se pegou pensando no pai e pediu que ele a salvasse, “mas as regras do jogo de Deus são outras” (PEDROSA, 2007, p. 50), então imaginou os anjos rindo da “absoluta previsibilidade da violência, do infinito tédio da violência” (PEDROSA, 2007, p. 50). Se deu conta de que só ela poderia se salvar.

Essa sutil percepção da violência como tédio deveria nos preparar para o que vem pela frente, mas não nos prepara. A violência ainda nos surpreenderá, chocará. Quando acordou no hospital, com o marido a lhe acariciar os cabelos, ele soprou em seus ouvidos a ameaça: “tu caíste da escada, se dizes outra coisa mato-te” (PEDROSA, 2007, p. 51). A filha não sobreviveu. Ela, obediente como sempre, aquiesceu e guardou o segredo: “Não podia dizer à minha mãe que era ele a escada por onde

eu tinha caído” (PEDROSA, 2007, p. 51). Lagos que afogam, escadas em que se cai...

No conto o perigo é velado, a tensão predomina, mas a raiva é contida, não expressa, reprimida. Afinal, ela é uma boa rapariga, discreta, criada para agradar. E ela sabe como é seu jeito. Puxou ao pai, que “preferia não ter gostos para não ter desgostos” (PEDROSA, 2007, p. 54). Ela também “não se ajeitava com a palavra não, nem era enfática no sim” (PEDROSA, 2007, p. 54). Ela reconhece sua incapacidade de reação, mas a atribui a outra vida, como se nada estivesse ao seu alcance ou sob seu controle nesta. “É como se nada valesse realmente a pena, como se as labaredas da morte rodeassem a minha vida inteira.” (PEDROSA, 2007, p. 57).

Depois da surra, comprou um cachorro para se sentir segura e o batizou “Leão”. Disse ser em homenagem ao seu signo, acreditava em astrologia. Identificava-se com o nome do cão, mas nem tanto: “Eu sempre fui um Leão muito esquisito, orgulhoso mas sem rugido” (PEDROSA, 2007, p. 57). Aqui surge outro símbolo: o leão – rei da selva, o mais temido dos animais. Ela não se vê leoa, não salvou a sua cria. Ela é leão: foi a primeira se formar na faculdade, conseguiu um emprego na TV, sustentava a casa. Por outro lado, o leão sabe atacar e se defender, ela não. Ela cortou sua juba, e com seus cabelos foi-se embora seu rugido. Ela poderia ser independente, mas não consegue rugir, ela é leão manso, domesticado (a princípio).

O conto me parece repleto de contrastes, de opostos, de ambivalência: a beleza e a feiura; a fúria e a calma; o leão e a mansidão; a religião e o sobrenatural; a água que acalma e as labaredas que ardem; uma voz que grita e uma voz que cala; o poder da mulher de gerar a vida e a mulher sem poder que submete sua vida a um homem. Os segredos também estão presentes, as coisas não acontecem às claras: os cortes de

cabelo às escondidas; o abuso do tio; o golpe discreto que o tio dá na mãe; a ideia da gravidez sem o consentimento do marido.

Mas vamos nos lembrar que nossa personagem, apagada, que nem nome tem, está num salão. Ela apara cabelos, faz mechas, enquanto nos conta sua história. Ela divide conosco: “Cortar é um dos meus maiores prazeres” (ROSA, 1985, p. 94). Ela sempre quis ser cabeleireira, gosta “do tic-tac da tesoura”, “do rigor do corte” e “da rapidez com que ela (a tesoura) muda as coisas, suavemente, como se nada fosse” (PEDROSA, 2007, p. 55). Suave como ela. Mas este não é o salão de cabeleireiro com que ela sonhava, seu destino se cumpriu, mas não da forma como almejava. E eis que, faltando cinco parágrafos para o final do conto, descobrimos que ela corta cabelos na prisão.

Certa noite, estava embrulhando os presentes de Natal, coisa de mulher, quando o marido chegou em casa. O jantar dele estava pronto, ao lado do micro-ondas. Ele passou por ela, foi direto à cozinha, pegou uma colher de pau e analisou o purê de batata: aguado (água novamente?). Só podia ser de propósito. Ele avançou em sua direção, colher de pau na mão, “com os olhos a faiscar de ódio”. “Naquela noite, de repente e por uma única vez” (PEDROSA, 2007, p. 57), ela decidiu lutar contra as labaredas da morte que rodearam a sua vida até aqui. Ela conta: “[...] o meu sentido de justiça ergueu-se e foi mais forte do que a aceitação da dor, a delicadeza a que eu estava habituada.” (PEDROSA, 2007, p. 57-58). A delicadeza e a passividade evanesceram.

De repente, a raiva acumulada, mas reprimida, veio à tona: “[...] lembro-me de sentir o sangue todo do meu corpo a correr furiosamente para o meu cérebro, e uma coragem estranha, uma vontade de ação imperiosa a tomar conta de mim.” (PEDROSA, 2007, p. 59). A raiva não fez mais transbordar água, mas sangue. O leão finalmente rugiu, seu instinto assumiu o comando e ele atacou (ou se defendeu?): a tesoura,

sua velha amiga, que muda tudo num instante, perfurou o corpo do marido vinte e nove vezes. E tudo mudou.

Após esse evento, nossa personagem, que não se lembrava de nada, achou graça quando o policial lhe revelou o número de golpes que desferiu no marido: vinte e nove, exatamente a sua idade – e isso que ela não contou! Este número, por sinal, acabou por agravar sua pena: “[...] parece que se tivesse espetado só uma ou duas vezes no coração dele isso queria dizer que eu não era uma pessoa má. [...] Assim, parece que foi um ato calculado, uma coisa propositadamente cruel.” (PEDROSA, 2007, p. 59). Logo ela, que nunca foi “pessoa de fazer as coisas com intenção ou maldade” (PEDROSA, 2007, p. 59). Ela, que aprendeu que “*a ira não leva a lado nenhum*” (PEDROSA, 2007, p. 59) – exceto talvez à prisão, na única vez que esta ira não foi contida, engolida ou transformada em lágrimas.

Referências

PEDROSA, Inês. A cabeleireira. *In*: PEDROSA, Inês. **Fica comigo esta noite**. São Paulo: Planeta, 2007.

PEDROSA, Inês. **Fica comigo esta noite**. 2014. Disponível em: <http://www.inespedrosa.com/livros/ficacomigoestanoite.html>. Acesso em: 07 jul. 2021.

AMAZON. **Fica comigo esta noite**. Sinopse do livro. 2021. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Fica-Comigo-Esta-Noite-Pedrosa/dp/8576652595>. Acesso em: 07 jul. 2021.

Feliz em morrer

[2004 – *Lorde* – João Gilberto Noll]

Ariel de Moraes

Tinha vindo para Londres para ser vários – isso que eu precisava entender de vez. Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil... Estava pronto, sim, e precisava então voltar para o meu apartamento, ganhar a minha rotina para merecer.
(NOLL, 2004, p. 28).

Se há qualquer tipo de censura ou simples considerações contrárias à leitura de *Lorde*, romance de João Gilberto Noll, deve-se, possivelmente, unicamente, suponho, ao desconforto natural que a narrativa, ora onírica, ora factual, impõe ao leitor. Esse desconforto, todavia, veremos, está assimilado à forma com que o personagem principal, o qual não é nomeado, abre-se escancaradamente, em pouco mais de cem páginas, em metamorfose impulsionada pelo descontentamento com a sua própria imagem durante uma viagem quase metafísica a Londres. Essa montanha russa de explosões e calmarias rítmicas da narrativa, na verdade, faz com que *Lorde* tenha sua importância destacada e, aquém das rejeições devido ao seu estilo extravagantemente intimista, uma obra digna de ser explorada e “vívida”.

Nesse sentido, em *Lorde*, romance de João Gilberto Noll, somos convidados a embarcar nessa viagem com destino a Londres na companhia de um professor e escritor brasileiro cuja obra, de tamanha importância, conferiu-lhe a oportunidade e o convite para apresentar

as suas, constantemente enfatizadas, sete publicações em uma espécie de congresso internacional de literatura. Diante desse enredo, não é difícil imaginar que o romance seguirá um roteiro descritivo que o próprio autor percorreu, visto que Noll e seu personagem quase solúvel desfrutaram da mesma experiência profissional, isto é, dirigir-se à capital da Inglaterra pelo mérito de sua escrita. Essa semelhança, no entanto, conforme explica Noll em entrevistas posteriores à publicação de *Lorde*, param por aí.

Com efeito, nós, leitores, ao embarcarmos na viagem em companhia do escritor, começamos a perceber interrogações e uma certa desordem em quesitos práticos em relação à organização da estadia no velho continente e é a partir dessa instabilidade que somos empurrados à primeira fila de um espetáculo de autodestruição de certo modo contra a vontade, pois o espanto diante das imagens que se projetam, principalmente durante a efusão sexual do personagem, faz com que passemos por uma experiência vexatória e indiscreta.

Já alçado voo, todavia, não nos sobra chances para voltar atrás, a nós e muito menos ao personagem que, agora paranoico, quase febril e impulsionado pela incerteza em seu próprio ser, demonstra indícios de que cobiça e flerta com o abismo do desconhecido, ou seja, deseja mergulhar em sombras para emergir como outro, ou, em outras palavras, deseja esquecer do que já foi para vir-a-ser outro.

Nessa perspectiva de apresentação da aversão do personagem consigo mesmo e de introdução ao diagnóstico *In Vitro*, ou seja, da análise de uma doença em manifestação constante numa mente em decomposição forçada, que quer apagar-se, verificaremos que o personagem paciente – do qual seguramos-lhe a mão durante seus espasmos convulsivos e o seguimos pela cidade de Londres como turistas virgens e curiosos – é tão inconstante que o mais simples ato de possuir um nome não lhe foi concedido ou propositalmente negado por

Noll para que a sua múltipla personalidade pudesse fazer sentido e não dependesse de uma âncora que fixasse imagem ilustrativa vinculada a qualquer memória do leitor.

Da mesma maneira, o principal antagonista, herói ou carrasco do romance, é chamado unicamente de Lorde. A este personagem, o qual conhecemos através das especulações e no fluxo de consciência paranoica do escritor brasileiro, é atribuída a função de cuidar de toda a passagem do estrangeiro literato à terra da rainha, mas tudo que se relaciona a ele não nos chega de maneira limpa e de fácil interpretação, nos chega, pelo contrário, sob uma atmosfera de desconfiança misturada com desejos carnis e sentimentais. Esse choque confuso entre dois espíritos distintos resultará, por consequência, no ápice do romance ou, talvez, pelo menos, no desenrolar dele.

Agora que já fomos brevemente apresentados ao que deveria ser o cuidador do nosso personagem paciente, olhemos, então, para uma das salas de expiação de que dispõe o enfermo, isto é, um pequeno quarto no bairro de Hackney, no subúrbio de Londres, onde o disposto leitor “ouvirá” confissões, testemunhará o soluço e o ranger de dentes de uma mente melancólica e paranoica e, também, presenciará, com máximos detalhes, o visceral frenesi sexual do personagem:

Andei nu pela casa para ver se encontrava alguém. [...] Encostei-me na pia da cozinha. O meu pau se exibindo. Era a primeira vez depois de muito tempo que eu sentia um tesão incontrolável. Ali mesmo me aliviei em três, quatro socadas. Com o esperma jorrado no ladrilho, caí. (NOLL, 2004, p. 42).

Desse modo, entre sussurros, gritos e gozos, vamos acompanhando a autossabotagem do escritor, ou seja lá que postulação ele queira assumir, até uma possível redenção através da projeção da sua morte ou,

em outras palavras, transfiguração. Nesse sentido, nosso personagem paciente seguiu o conselho dado ao palhaço Pagliacci e transformou em metamorfose o soluço e a dor. Transformava-se em pensamento e atitudes, ora querendo ser um, ora querendo ser outro e o espelho que tanto fez questão de instalar em seu quarto para confirmar se ainda era o mesmo e se as mudanças persistiriam, logo foi coberto, pois, uma vez encarnado em outro ser, somente viveria naquela transmutação enquanto não visse a sua imagem real projetada no espelho, ou seja, não quer ser tentado ou interrogado pela imagem refletida de um ser que ele mesmo não reconhece ou não quer se reconhecer.

Farei um pacto com o espelho [...] Eu não me olho mais nele [...] Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria com quem não se importasse com a minha cara. (NOLL, 2004, p. 44).

Por consequência desse pacto e dos questionamentos que surgem a partir da sua fraqueza, a imagem de Ápis, o deus touro, que projetou em confissão apenas conosco, leitores, não durou por muito tempo, assim como outras personalidades apresentadas durante o romance, pois estamos diante, supõem-se em diagnóstico preliminar, de um personagem paciente que aspira à morte, que prefere o êxtase da destruição individual ao delírio da vida em equilíbrio.

Nesse eterno ciclo de autodestruição e libido, presenciamos a transformação ou a especulação da transformação em diversos outros seres, como, por exemplo, em um paralítico quando se refere não à dependência motora como convencionalmente conhecemos, e sim em relação a deixar-se à disposição vulnerável e luxuriosa das vontades do inglês. Também o acompanhamos em uma investida dionisíaca ao sobrepujar o status de palestrante e se misturar aos mendigos, pois

queria ser um ser natural entre seres naturais. Não mais um escritor de renome, não mais reconhecido entre as pessoas, nem que para tornar-se isso precisasse fingir, vestir a fantasia e pintar a cara.

Das suas pequenas mortes e renascimentos também se destacam a fase paciente de hospital e, por fim, a de um professor de língua portuguesa em uma universidade estrangeira. Para cada rosto, uma nova memória. Para cada rosto, um novo esquecimento. Para cada rosto, um novo regozijo que, curto, impele a uma nova urgência dionisíaca, isto é, à paixão pela morte, o renascer para morrer. Em relação a isso, segundo Bataille (1957), há um movimento de divina embriaguez que o mundo racional dos cálculos não pode suportar e é nesse movimento que a mente do nosso personagem paciente se decompõe diante da nossa leitura ao preferir o caos à bela organização linear prevista e programada para sua visita à Inglaterra.

Diante dessa inquietação e excesso de si mesmo, pode-se dizer que nosso personagem aprendeu a morrer e viciou-se no erotismo que implica a morte e a cada desfalecimento era, literalmente, um gozo a mais. A ânsia convulsiva pelo apagamento da sua individuação é repugnante e ao mesmo tempo deslumbrante e atrativa. Todo seu percurso em Londres, das esquinas e pontos turísticos que conheceu, serviram para que o romance se posicionasse geograficamente e não se perdesse conseqüentemente, qual esse texto, em divagações oníricas e infinitamente abstratas.

Nessas circunstâncias, é possível visualizar e traçar um paralelo com um outro personagem famoso da literatura cujo acometimento paranoico se assemelha ao nosso paciente. Raskolnikov, do romance *Crime e Castigo*, em São Petersburgo e nosso personagem em Londres. Ambos abatidos sob uma atmosfera delirante e sufocante, ambos em constante desligamento interpessoal e presos a uma consciência que se autossabota. Raskolnikov e o escritor-mendigo-paciente cambaleiam

pela cidade com o peso das suas implicações para retornar ao seus quartos/confinamentos e se destruírem um com grande pesar e tormento psicológico e o outro em dissolução sob seus próprios excrementos.

Ainda assim, resta destacar que o ponto crucial da obra de Noll se deve ao Lorde, o suposto cuidador do nosso personagem paciente. Cheio de si, e desprovido de válvulas de escape, conforme nos descreveu a voz narrativa, deu a vida pela redenção de seu cuidado. Jogou-se às águas do rio em suicídio para servir, involuntariamente, como símbolo de salvação. Ao visualizar substancial ato, nosso intrépido paciente confessa-se, sorrindo: “Eu sorri largamente para as águas cinzentas do rio: eu era um sobrevivente em flor.” (NOLL, 2004, p. 87). Lorde precisou morrer para que o “outro” renascesse e assim se desse início ao novo ciclo de latência dionisíaca.

Diante de tudo isso, é preciso finalizar o diagnóstico de nosso personagem paciente que nos levou em sua consciência e nos fez ver seu vômito escorrendo pela cama, o suor misturado com seu esperma no chão da sala, e tentou nos mostrar um mundo conforme a sua vontade, em desequilíbrio e real, em constante mudança. A ideia irresistível de destruir-se e o prazer orgiástico que a quebra da sua individuação proporciona faz com que o nosso personagem esteja viciado pelo erotismo que a morte implica em seu entorno. A vida como escritor não lhe parece concebível e muito menos real e por isso anseia pela morte de si mesmo, pois só a morte é verdadeira. Só o apagamento total de si mesmo restaurará o prazer. Uma dádiva concedida aos mortais. Feliz, feliz até à morte.

Referências

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NOLL, João Gilberto. **Lorde**. São Paulo: Francis, 2004.

A performance do leitor *en la frontera*: leitura de um soneto

[2005 – *Uma flor na solapa da miséria* – Douglas Diegues]

Roselaine de Lima Cordeiro

Nos nossos percursos de leitura, várias descobertas e experiências com as palavras são possíveis. Nesse sentido, estamos diante de um encontro singular entre texto e leitor, pelo qual podemos vivenciar e enxergar o mundo por diferentes perspectivas. Nessa direção, mostramos a seguir um dos vinte sonetos da obra *Uma flor na solapa da miséria*, de Douglas Diegues, publicada em 2005, pela editora Eloísa Cartonera:

le gustaba escalar la planície com su muleta de alumínio
parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido
bebía de la imundície sin problemas
porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundície terrena

sabía como convivir com la imundicie que produce el hombre.
había ainda en sus ojos un resto de brilho feliz de infância perdida
escalando la planicie de los días
com su muleta de alumínio non precisaba más nin nombre

parecia que había salido de algun libro de Manoel de Barros
un personagem de carne gosma esperma escama sangue osso mystério
escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície del
lado paraguayoy
escalar una montanha del lado paraguayoy era escalar una planície del
lado brasileiro

em ambos los lados de la frontera que implacabelmente apodrece
ninguém consegue escalar planícies tan bién como ele

De imediato, nesse soneto, o leitor se vê diante de um certo modo de dizer. Um jogo com as palavras que, num primeiro momento, pode causar estranhamento. Desse cenário, passamos a assinalar algumas questões que chamam nossa atenção na leitura desse poema.

A primeira delas é sobre a palavra *frontera*, a partir da qual os mais variados elementos funcionam no poema. Poderíamos concebê-la como um eixo estruturante em que as percepções dos leitores estarão em constante diálogo com o que é e está na *frontera* do soneto. Nesse caminho, não se trata apenas de um espaço geográfico, delimitado pelo fronteiroço, mas as *fronteras* que constituem essa voz do eu lírico que trata de um sujeito em *frontera*.

Dessa reflexão, um dos elementos relacionados à *frontera* é a presença de mais de uma língua nessa construção de Diegues. Somos tomados por esse jogo linguístico que oscila ora para o espanhol, ora para o português. Há um deslizamento entre línguas que vai compondo esse jeito de lidar com as palavras, algumas inclusive podem ser lidas em ambas as línguas, pois são escritas de forma idêntica. Nesse percurso, o leitor hesita, pois se vê na *frontera* entre uma língua e outra, conforme mostramos a partir da primeira estrofe do soneto:

le (esp.) gustaba (esp.) escalar (port. e esp.) la (esp.) planície (port.) com
(port.) su (esp.) muleta (port. e esp.) de (port. e esp.) alumínio (port.)

parecia (port.) un (esp.) idiota (port. e esp.) cruzando (port. e esp.) la
(esp.) tarde (port. e esp.) sin (esp.) sentido (port. e esp.)

bebia (port.) de (port. e esp.) la (esp.) imundície (port.) sin (esp.)
problemas (port. e esp.)

porque (**port. e esp.**) desde (**port. e esp.**) crianza (**esp.**) estaba (**esp.**)
acostumado (**port.**) a (**port. e esp.**) beber (**port. e esp.**) de (**port. e esp.**)
la (**esp.**) imundície (**port.**) terrena (**port. e esp.**)

Observamos, nesses versos, que não há uma regra ou uma sequência, simplesmente as palavras vão mudando ou não de uma língua a outra. Os vocábulos “escalar” e “cruzando”, por exemplo, podem ser lidos tanto em espanhol quanto em português; o primeiro sem nenhuma alteração, e o segundo com pronúncia diferente em cada língua. O escalar e o cruzar marcam este andar pela *frontera*, caracterizada por limites tanto territoriais quanto linguísticos. Para nós, leitores, também é preciso escalar e cruzar esse espaço entre a língua portuguesa e a língua espanhola, pois, acostumados a ler um texto em uma única língua, nos vemos deslocados diante de ambas as possibilidades de leitura. Esse deslocamento ocorre de forma que nos sentimos na *frontera* entre um modo ou outro de ler, já que algumas palavras escritas da mesma maneira, mas pronunciadas de modos distintos, exigem uma escolha na leitura, gesto que sempre tem como efeito uma hesitação ou uma pausa.

Esse escalar e cruzar a *frontera* das línguas caracteriza também o tema deste soneto; portanto, como leitores, dividimos esse espaço *fronteiriço* com o sujeito do poema, no qual algumas palavras e alguns versos parecem nos guiar, conforme as impressões de leitura apresentadas na sequência.

Le gustaba escalar la planície com su muleta de alumínio

Já no primeiro verso do soneto, somos colocados diante de um sujeito que gostava de escalar a planície com a sua muleta de alumínio. Portanto, com um andar lento, como na escalada, seguia apoiado em um objeto artificial. Trata-se de um percurso por um espaço plano e de grande extensão territorial. Desse modo, nessa *frontera*, colocada pelo soneto, a planície, ora em espanhol, ora em português, exige esforço. Além disso, ela se transforma em montanha no cruzar de um lado ao outro do território. Nesse jogo linguístico, lembramos que a escalada de montanhas exige equipamentos de proteção apropriados e, nesse espaço da *frontera*, na escalada, o sujeito conta apenas com uma muleta de apoio. Nesse percurso, temos uma planície que exige escalada e o sujeito, amparado por um objeto de alumínio, que percorre um longo caminho.

Parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido / escalando la planicie de los dias

De acordo com a voz do poema, o sujeito cruza a tarde sem sentido, parecendo um idiota. Talvez isso se dê pelo próprio espaço que exige tanto desse ser, que acaba por parecer um tolo. Observamos que a planície se transforma numa tarde; portanto, o cruzar e o escalar também têm relação com o tempo. Logo, na sequência, o eu lírico nos fala que o sujeito escala também a planície dos dias. Mais uma vez nessa relação com o tempo, no cruzar de um dia ao outro.

Com su muleta de alumínio non precisaba más nim nombre

Quem é este sujeito de que nos fala a voz do poema? Segundo as marcas do soneto, ele nem nome precisa mais, pois a muleta já basta. Sabemos pelo eu lírico que ele é um ser acostumado a esse ambiente de dificuldades: “bebia de la imundície sin problemas” (DIEGUES, 2005, p. 10). Tão adaptado que com uma muleta podia escalar, “porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundície terrena” (DIEGUES, 2005, p. 10). Podemos inferir que esse sujeito nasceu nesse lugar, pois desde a infância transita por ali, convivendo, segundo a voz do poema, com esse espaço de imundície produzida pelo próprio homem. Porém, ainda tinha um brilho de felicidade nos olhos, lá de seus primeiros anos de vida, que estava presente na escalada de todos os dias. Era mais um, embora sem identificação, capaz de seguir adiante. Parecia saído de um livro de Manoel de Barros, um personagem real, pois de “carne gosma esperma escama sangue osso mystério” (DIEGUES, 2005, p. 10). Sua pele transformada, escamosa, portanto, resistente e protegida dos percalços da escalada. Além disso, é um sujeito do “mystério”, palavra que não está em nenhum lado da *frontera* linguística, mas está em *frontera*. O que nos permite perguntar: qual o lugar desse sujeito? Ele faz parte de um dos lados da *frontera*? Ou se, como o “mystério”, cruza de lá e cá, encontrando-se entre. Que lugar é o entre? Que lugar é o em *frontera*? São questões que o soneto nos desperta enquanto leitores. Vale ressaltar que a alusão ao poeta Manoel de Barros nos remete à seguinte reflexão acerca dos poemas de Diegues: “Nada de sua admiração pela simplicidade e pela redescoberta das coisas em Manoel de Barros transparece em sua poesia. Seu mundo é o das

coisas transformadas pela ação dos processos industriais e sociais [...]” (ÁVILA, 2012, p. 16-17). Portanto, temos esse sujeito que parecia ter saído de um dos poemas de Barros, com um quê de brilho em seus olhos lá da infância perdida, mas que carrega em si as características deste ser em *frontera*.

Escarlar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície del lado paraguayo / escalar una montanha del lado paraguayo era escalar una planície del lado brasileiro

Esse sujeito escala uma montanha do lado brasileiro, que é uma planície do lado paraguaio. Ao mesmo tempo, escala uma montanha do lado paraguaio, que é uma planície do lado brasileiro. Disso, compreendemos que as dificuldades são iguais, mas diferentes de um lado e outro. Em ambos os lados da *frontera*, há montanhas e planícies, mas em cada uma há singularidades e obstáculos para esse ser que não está nem lá, nem cá. Ele está em *frontera*, cruzando tardes e dias. E sobre esse cruzar de um lado ao outro, o eu lírico arremata afirmando que ambos os lados apodrecem implacavelmente, mas esse sujeito sabe, como ninguém, escalar planícies. Sobre isso, podemos destacar que: “A fronteira em Diegues não exige passaporte: nenhum compromisso com a nacionalidade. Essa fronteira apodrece inevitavelmente fazendo da travessia um jogo de espelhos em que os dois lados se confundem.” (ÁVILA, 2012, p. 33).

Todos esses aspectos compõem a *frontera* do soneto aqui apresentado; escrito no modelo inglês/*Shakespeariano*, ou seja, em três estrofes de quatro versos, seguidas de um dístico. Uma forma clássica

subvertida pelo poeta Diegues, que usa as mais variadas rimas, jogando com a métrica. Ademais, ao longo de sua produção, passa a escrever também em formato livre, sem a marca do modelo fixo a ser seguido.

Nesse soneto, temos então a *frontera* vista, inicialmente, pela questão linguística, isto é, está funcionando aí o que o autor chama de portunhol selvagem: “[...] la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai [...]” (DIEGUES, 2005, p. 3). Desse modo,

Era o portunhol que ouvira desde criança, mas em versão selvagem – ou seja, nascido da necessidade de se fazer entender e sobreviver na fronteira geográfica e linguística do centro-oeste brasileiro. Essa localização estratégica salpicava no portunhol inúmeros vocábulos guaranis e permitia o contrabando de outras línguas, com destaque para o inglês. (ÁVILA, 2012, p. 10).

Isso pode ser observado em outros escritos do poeta em que o guarani e o inglês também estão presentes, compondo esse mosaico de línguas em um mesmo texto, sem nos esquecermos das palavras que não conseguimos classificar em nenhuma língua, por exemplo, “mystério”, “non”, “implacavelmente”, “tan bién” e “imundicie”. Segundo o poeta,

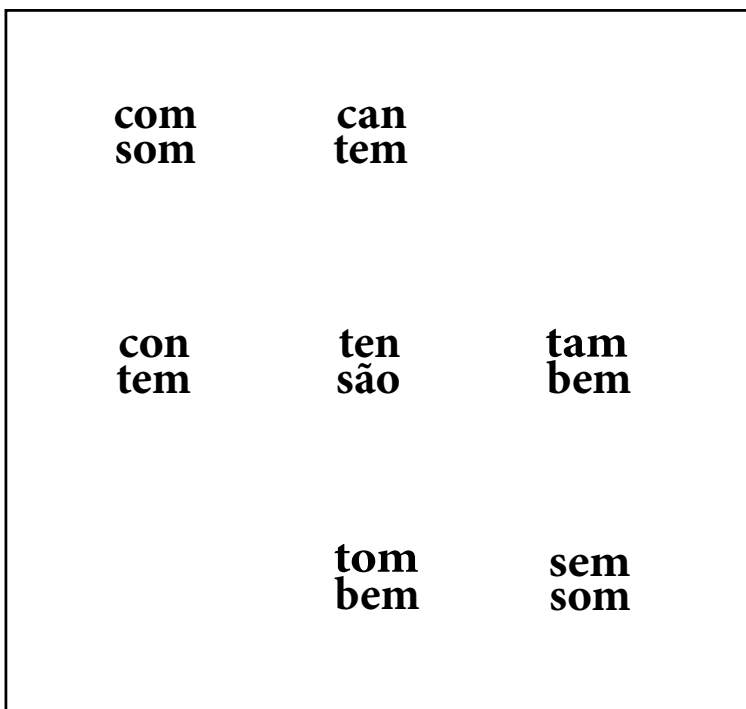
[...] non existe portunhol selvagem único. Cada um tem suo proprio portunhol selvagem. Mio portunhol selvagem pode incorporar palabras de todos los idiomas que existen, indigenas, aliens, civilizados. El portunhol selvagem non tem limites! (DIEGUES, 2012, p. 160).

Além da *frontera* linguística, nos escritos de Diegues, estamos diante de temas que colocam em evidência o sujeito da/em *frontera*

que lida com a língua e com o espaço geográfico. Há, dessa forma, uma efervescência de questões tratadas pelo poeta que destacam também a *frontera* do tempo.

Lá no início deste texto, mencionávamos a possibilidade de experiências na leitura e de perspectivas diversas a partir da palavra. No soneto aqui analisado, o leitor experiencia esse estar em *frontera*, e um dos efeitos disso é que o soneto da e na *frontera* exige performance do leitor. Isso porque há um deslocamento do leitor para o entre línguas. Como o sujeito do soneto, é preciso cruzar de uma língua a outra, escalando esse espaço do desconhecido, pois o leitor não está ali desde sempre; pode ser a sua primeira vez escalando e cruzando *la frontera*. Com isso, hesitamos, paramos por breves segundos, lemos de um jeito e depois de outro, nos inquietamos, especialmente se a leitura for realizada em voz alta. Como o sujeito do soneto, estamos na leitura em um não lugar, cruzando de lá e cá, desterritorializados, adaptando-nos a esse jeito de dizer que joga com a língua, com o espaço e com o tempo.

E isso nos remete à revista *modo de usar & co.*, na qual aparece a seguinte afirmação: “O trabalho de Augusto de Campos, no entanto, por sua complexidade linguística, pede uma voz treinada, que possa ir muito além de uma simples ‘leitura’. Seus poemas pedem *performance*.” (DOMENECK, 2009, [s.p.], grifos do autor). Os sonetos de Diegues também necessitam de uma voz treinada que, na leitura, sinta o espaço da *frontera*. Vejamos um dos poemas de Augusto de Campos:



Fonte: Augusto de Campos (1956).

Esse poema subverte a forma clássica, pois aparece ao leitor como imagem. Além disso, de imediato, hesitamos em qual direção iniciamos a leitura. Testamos todas as possibilidades, mesclando uma e outra, jogando com as combinações: com som can tem... con ten são tam bem... can tem con ten são tam bem... com som ten são sem som... tam bem sem som tom bem... tom bem ten são can tem... Cada forma produz sentidos diversos e exige, do leitor, performance – ação, interpretação, entrega, ritmo.

No soneto aqui apresentado, performaticamente andamos junto ao sujeito de muleta de alumínio, compreendendo que o seu lugar é um não lugar ao mesmo tempo, o que faz com que o leitor viva intensamente essa experiência linguística, geográfica e temporal *en la frontera*.

Referências

AUGUSTO DE CAMPOS. **Poemas**. 1956. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ÁVILA, Myriam. **Douglas Diegues**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. (Ciranda da Poesia).

DOMENECK, Ricardo. Augusto de Campos. **modo de usar & co.**: revista de poesia e outras textualidades conscientes, jan. 2009. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/01/augusto-de-campos.html?view=classic>. Acesso em: 30 nov. 2021.

DOUGLAS, Diegues. “Corregirlo sería matarlo”: Entrevista a Douglas Diegues, poeta em “portunhol selvagem miri michi”. [Concedida a Pablo Gasparini, Ana Cecilia Olmos e Maite Celada (USP)]. **Abeache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas**, v. 1, n. 2, p. 159-166, 2012. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/issue/view/9>. Acesso em: 30 nov. 2021.

DOUGLAS, Diegues. **Uma flor na solapa da miséria**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005.

Só sabe o que é alegria quem conhece a tristeza

[2012 – *Ensinando a tristeza* – Rubem Alves]

Ana Cristina Sander

“Ensinando a tristeza” é um conto de Rubem Alves, publicado em seu livro de contos intitulado *Pimentas: para provocar um incêndio, não é preciso fogo* e disponibilizado digitalmente pela revista *Prosa, Verso e Arte*. O conto gira em torno de uma suposta “pedagogia da tristeza” e da virtude da compaixão, compreendida pelo autor como uma faculdade de sofrer junto ao outro ou de se entristecer a partir da tristeza do outro, que não precisa, necessariamente, existir de fato, ou seja, mesmo que aquele com quem se sofre junto seja um personagem fictício.

No início do conto, o autor dirige-se aos seus amigos, ao mesmo tempo em que se queixa deles aos seus leitores. O motivo da queixa é que seus amigos não estavam contentes com a tristeza que o autor projetava em seus contos. Ele confessa que essa observação, vinda de seus amigos, mexeu com ele e o fez lembrar-se dos poemas “triste-alegres” da poetisa paranaense e descendente de ucranianos, Helena Kolody. Dentre os poemas de Kolody, o autor destaca: “Buscas ouro nativo entre a ganga da vida. Que esperança infinita no ilusório trabalho... Para cada pepita, quanto cascalho.”

Esse pequeno poema da poetisa dá o ensejo para que Rubem Alves possa citar as Escrituras Sagradas e adentrar no assunto-tema do conto: a compaixão. O autor afirma que gosta de ler as Escrituras, mas

que, traçando um paralelo com o texto da Helena Kolody, ao ler a Bíblia, há que se desconsiderar as passagens ruins para encontrar as boas ou, como ele coloca: “para encontrar uma pequena pepita, quanto cascalho há de se jogar fora!”

Essa atitude de garimpeiro, que o autor assume perante a leitura das Escrituras, parece se referir mais às passagens bíblicas que são ruins de um ponto de vista literário, do que às passagens que evocam sentimentos negativos. Nesse sentido, em tom satírico, o autor afirma que a existência de “cascalhos”, ou passagens bíblicas literariamente mal escritas, poderia ser uma espécie de prova que a Providência inseriu nas Escrituras com o intuito de separar os bons dos maus leitores, pois: “Os maus leitores não sabem separar as pepitas do cascalho...” (ALVES, 2012, p. 144).

A pepita em forma de passagem bíblica que Rubem Alves encontrou em suas garimpagens pelas Escrituras Sagradas foi: “[...] melhor é a tristeza que o riso. Porque com a tristeza do rosto se faz melhor o coração.” Tal passagem, de Eclesiastes 7:3, é importante para o autor, pois ela se refere à compaixão, e é por meio dessa virtude que “se faz melhor o coração” e também porque sem tristeza não se pode sentir compaixão.

Relacionado à passagem bíblica, o autor narra um evento de sua vida pessoal, no qual enquanto ele se perguntava se seria possível ensinar a compaixão, sua neta levantou-se subitamente da mesa do almoço e se dirigiu até outro cômodo para chorar. Ao ir atrás da menina para saber a razão do choro, ela lhe disse: “Vô, quando eu vejo uma pessoa chorando, o meu coração fica triste junto ao coração dela...” (ALVES, 2012, p. 144). Posto isso, o autor afirma que sua neta, instintivamente, havia dado a definição de compaixão. Na frase seguinte, o autor dá a entender que não avisou à neta que ela havia chegado a uma definição da compaixão, mas a isso ele emenda uma citação da poetisa mineira Adélia Prado: “a poesia é pura compaixão” (ALVES, 2012, p. 144).

No parágrafo que se segue, ele afirma que todos os terapeutas travam, em última instância, uma batalha contra a tristeza, independentemente de qual “seita” eles façam parte. Nessa passagem, a palavra “seita” evoca certa desconfiança do autor em relação aos terapeutas e até mesmo em relação à saúde mental enquanto sinônimo de ajuste social, como podemos inferir de outros contos de Rubem Alves. Prosseguindo com esse pensamento, não obstante a batalha dos terapeutas contra a tristeza, o autor defende que ela deve ser ensinada, pois, como diz Eclesiastes, “faz melhor ao coração”.

Além de ser boa para o coração, na opinião do autor, a poesia nasce da tristeza e para reforçar tal ideia, ele cita Alberto Caeiro, heterônimo de inspiração naturalista do poeta Fernando Pessoa, uma das principais influências de Rubem Alves (2012, p. 144):

Mas eu fico triste como um pôr de sol quando esfria no fundo da planície e se sente a noite entrada como uma borboleta pela janela. E concluiu: ‘Mas minha tristeza é sossego porque é natural e justa e é o que deve estar na alma...’ Num outro lugar, Fernando Pessoa escreveu algo mais ou menos assim: ‘Ah! A imensa felicidade de não precisar de estar alegre

Afirmando que a tristeza é natural e que, assim como Alberto Caeiro, devemos fazer as pazes com a tristeza da alma, Rubem Alves retoma sua opinião de que a tristeza não deve ser combatida, mas ensinada. Entretanto, a tristeza que o autor evoca não é qualquer tristeza, mas aquela capaz de gerar compaixão, de sossegar a alma perante as pressões sociais de se estar sempre alegre.

Nesse sentido, Rubem Alves inverte, nesse momento do conto, a ordem das perturbações psicológicas. Não é mais a tristeza que deve ser encarada como algo a ser combatido pela terapêutica moderna, mas a

alegria, ou melhor, o “tipinho” alegre, ou o “alegrinho”. De acordo com o autor, o alegrinho é aquele tipo de pessoa que está o tempo todo alegre, que busca sempre ser engraçado e exige que todos riam de suas piadas. A efusividade alegre do alegrinho é um verdadeiro flagelo para ele. Esse tipo de pessoa não é capaz de ouvir a beleza das melodias tristes dos noturnos de Chopin, tampouco sentir as sutilezas da poesia de Cecília Meireles, nem mesmo apreciar o silêncio triste da beleza do crepúsculo, como faz Alberto Caeiro. Em suma, por estar sempre alegre, o alegrinho não é capaz de sentir compaixão, pois para isso é necessário que exista tristeza na alma, haja vista que, como revelou a neta do autor, “[...] compaixão é sentir a tristeza de um outro.”

Nesse momento do conto, Rubem Alves levanta a questão da possibilidade de sentir compaixão por personagens fictícios. Para tal, ele narra uma situação que ocorreu com ele. De acordo com o autor, um menino chorou ao ler seu livro *O patinho que não aprendeu a voar*. O pai do garoto havia comprado o livro, imaginando que Rubem Alves fosse um desses “alegrinhos” e que a história faria seu filho dar risadas. Ao perceber que o efeito havia sido contrário, ou seja, que o menino havia chorado ao chegar ao final da história, o pai foi retornar o livro ao autor, zangado.

Rubem Alves afirma que, apesar de ser de fato uma história triste, o garoto não tinha razões para chorar, a não ser que estivesse sofrendo “o sofrimento do patinho”, um patinho que o menino sabia que não existia. Algo semelhante ocorreu quando o autor levou sua filha para assistir ao filme E.T. Ao final do filme, ela estava em prantos, mas o E.T, assim como o patinho, não existe.

Ao final do conto, há um retorno à questão inicial: “Haverá uma pedagogia da tristeza?” Como resposta a essa pergunta, Alves (2012, p. 147) chega à conclusão que o

caminho para se ensinar compaixão, que é o mesmo caminho para se ensinar a tristeza, são as artes que trazem à existência as coisas que não existem: a literatura, o cinema, o teatro. As artes produzem a beleza. E a beleza enche os olhos d'água...

Alves finaliza seu conto tranquilizando seus amigos, afirmando que embora ele seja triste, sua tristeza é “natural e justa” como a de Alberto Caeiro e sua “pedagogia da tristeza” busca “melhorar os corações” de seus pupilos, um pouco confuso em Eclesiastes.

Referência

ALVES, Rubem. Ensinando a tristeza. *In*: ALVES, Rubem. **Pimentas**: para provocar um incêndio, não é preciso fogo. São Paulo: Planeta, 2012. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/ensinando-a-tristeza-um-fabuloso-conto-de-rubem-alves/>.

Das escrevivências das vozes da periferia

[2014 – Ana Davenga – Conceição Evaristo]

Leandro Machado Ribeiro Nunes

O barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele, o chefe. Ali se decidia tudo. No princípio, os companheiros de Davenga olharam Ana com ciúme, cobiça e desconfiança. O homem morava sozinho. Ali armava e confabulava com os outros todas as proezas. E de repente, sem consultar os companheiros, mete ali dentro uma mulher.
(Conceição Evaristo).

Aspectos gerais sobre o conto

A mulher a qual a epígrafe se refere é Ana Davenga, a personagem principal de um dos contos da obra *Olhos d'água* da escritora afro-brasileira Maria da Conceição Evaristo de Brito. Da epígrafe ainda se consegue tirar sentidos que nos levam a reconhecer algumas das principais características da literatura de Evaristo: *armava e confabulava* são termos que depreendem sentidos de intriga; *ciúme* nos remete a algum relacionamento difícil e cheio de peripécias; *sem consultar os companheiros* pode ser uma frase que tende a evidenciar uma sociedade machista; e *barraco* nos leva a um contexto humilde onde a maioria

dos brasileiros consegue se identificar e se ver. Mas, afinal, quem é Ana Davenga? Bem, ela com certeza poderia e pode ser muitas mulheres afro-brasileiras, e o conto que carrega seu nome, ao qual esta crítica se refere, permite ao leitor participar através de seu imaginário da peleja cotidiana da personagem.

Apesar da narrativa se passar em torno de Ana, é impressionante como a voz da personagem, por meio da narrativa, assume uma posição de submissão frente a uma realidade violenta e governada por homens. É como se o silêncio e o medo estivessem sempre presentes em volta das personagens negras e femininas moradoras de uma comunidade ou favela dominada pelo tráfico cujo chefe ou líder é justamente o homem de Ana, cujo nome é Davenga, ou seja, a personagem tem como marca o nome de seu companheiro, pois assim, ali na periferia, ninguém se meteria a besta com ela. “Ana Davenga reconheceu a batida. Ela não havia confundido a senha. O toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem.” (EVARISTO, 2014, p. 21).

A importância da figura de Ana se estabelece logo no princípio do conto, pois seu homem, Davenga, era temido e respeitado por todos que ali viviam. A narradora deixa isso bem explícito ao descrever a casa onde Davenga e Ana viviam; assim, “[...] o barraco de Davenga era uma espécie de quartel-general, e ele era o chefe. Ali se decidia tudo.” (EVARISTO, 2014, p. 22). A aceitação de Ana na vida do *chefe do pedaço* foi um processo difícil, “[...] e de repente, sem consultar seus companheiros, mete ali dentro uma mulher.” (EVARISTO, 2014, p. 22). A narradora descreve a situação de tal sorte que é totalmente possível identificarmos uma microssociedade periférica governada por homens, ou seja, machista e patriarcal, onde as mulheres são reféns da dominação de seus homens. Atenção especial ao trecho paradoxal veiculado do sentido da frase anterior: são reféns da dominação de seus homens. Se eles pertencem às mulheres, quem governa quem, afinal?

Tudo isso é narrado a partir da voz feminina da narrativa evaristiana que toma conta da história em um triplo empoderamento narrativo, ou seja, a emancipação da voz negra, da voz da mulher e da voz da periferia, assim, é quase uma relação paradoxal. Ler e reconhecer por meio de uma análise da narrativa da autora, a existência dessas três vozes: a voz da periferia, descrita e narrada ao entrarmos em contato com um microuniverso dominado pela violência urbana e pelo machismo descrito nas relações sociais do conto assim como a violência oriunda do tráfico de drogas que domina a região habitada pelas personagens; a narrativa feminina, todo o empoderamento narrativo é direcionado à personagem Ana Davenga, pois o leitor acompanha o desenrolar do conto por meio dos pensamentos e indagações da personagem. Há uma escrita um tanto quanto matriarcal na narrativa, pois, apesar de tanta violência, há amor e bem-querer no conto; e, finalmente, a voz afro-brasileira que pode ser identificada já no início do conto ao reconhecermos as metáforas relacionadas ao samba (o ritmo das batidas à porta da personagem) e as referências às religiões afro-brasileiras com o termo “macumba”, por exemplo.

Escrevivências da voz da periferia

Desde o início do conto, o cotidiano vivido por Ana é marcado por uma narrativa que evidencia dor, sofrimento e angústia: “[...] estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse?” (EVARISTO, 2014, p. 23). A narrativa traz sempre o tom do perigo, do incerto, do medo, do crime, e da probabilidade de a morte acontecer ali, a qualquer momento: “[...] naqueles dias, ele andava com temor no peito. Era preciso cuidado. Os homens

estavam atrás dele.” (EVARISTO, 2014, p. 24). A violência da periferia também se manifesta nas mais singelas nuances comportamentais, até mesmo o que deveria ser uma brincadeira é mostrado com violência, pois esta é imersa no contexto das personagens, como no trecho: “Davenga não era homem de tais modos! Ele até brincava, porém, só com os companheiros. Assim mesmo de uma brincadeira bruta. Socos, pontapés, safanões, tapas, ‘seus filhos da puta’.. Mais parecia briga.” (EVARISTO, 2014, p. 23). A realidade periférica e exposta em todos os seus aspectos na narrativa evaristiana, que não nos poupa das tragédias, dos pormenores, dos perigos, ou seja, da realidade na qual milhares de brasileiros, principalmente afro-descendentes, se encontram.

Escrevivências de uma voz feminina

A narrativa do conto é primordialmente feminina, pois a narradora se detém sobre os pensamentos e a vida de uma mulher, Ana Davenga, cercada por um universo machista e submetida à vida de seu companheiro. No que tange à participação de Ana na vida de Davenga, seu companheiro, o machismo fica explícito no seguinte trecho: “ela era cega, surda e muda no que se referia a assuntos deles” (EVARISTO, 2014, p. 22). A voz feminina da narrativa evaristiana trabalha quase que de maneira a expor as injustiças e pelejas cotidianas da vida da personagem principal, negra e moradora da periferia, constantemente vivendo à sombra do companheiro, como o leitor consegue perceber pelo trecho “[...] e as mulheres, como se estivessem formando pares para uma dança, rodeavam seus companheiros, parando atrás de seu homem certo [...]” (EVARISTO, 2014, p. 22), além de serem vítimas conscientes da criminalidade circunstanciada por um sistema excludente, contexto esse

do qual todas as personagens tiram seu sustento. Essa vida às sombras é denunciada pela voz da narradora que expõe essa prisão circunstancial na qual se encontram Ana Davenga e suas companheiras, pois suas vidas se limitam às vidas dos seus “(homens)”. O feminino também se revela na narrativa matriarcal que expõe alguns pensamentos de Ana. Ao se preocupar com o paradeiro de seu companheiro no início do conto a narradora expõe esse aspecto particular da escrita de Evaristo, assim, quando se lê: “[...] onde estava Davenga? Teria se metido em alguma confusão? Sim, seu homem só tinha tamanho. No mais era criança em tudo [...]” (EVARISTO, 2014, p. 23) o leitor consegue identificar esses aspectos da voz feminina na narrativa.

Escrevivências de uma voz afro-brasileira

Nem é preciso dizer que o samba é um signo cultural dotado de negritude, principalmente por suas origens: sabe-se que por volta da década de 1930, diferentes estilos de samba surgiram na cidade do Rio de Janeiro, no que concerne ao samba-de-roda, que nos remete à roda de capoeira, é visto por muitos como a raiz do samba brasileiro e tem suas origens nos escravos da Bahia por volta de 1860¹. Nesse conto, a narrativa evaristiana já lança mão bem no início dessa marca cultural da afro-brasilidade: “[...] [a]s batidas na porta ecoaram como um prenúncio de samba. O coração de Ana Davenga naquela quase meia-noite, tão aflito, apaziguou um pouco. Tudo era paz então, uma relativa paz.” (EVARISTO, 2014, p. 21). Logicamente que de samba,

1 Para maiores informações a respeito, consultar o portal da Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-samba/>. Acesso em: 01 dez. 2021.

ritmo e alegria, o conto não tem muita coisa, pois a palavra aí é utilizada enquanto linguagem metafórica em referência às batidas na porta da casa de Ana. As religiões africanas também são mencionadas ainda que em um único momento, também como linguagem metafórica, em “[...] o toque prenúncio de samba ou de macumba estava a dizer que tudo estava bem [...]” (EVARISTO, 2014, p. 21) também no início do conto, encontra-se mais esta marca de negritude na narrativa que logo já evidencia sua identidade afro-brasileira.

Considerações finais

No que tange à escrita do conto, ou melhor, uma narrativa “[...] dentro da escrevivência... pode atuar como mecanismo emancipatório da voz negra.” (MELO; GODOY, 2016, p. 1). É por isso que a obra *Olhos d'água* traz em sua escrita uma narrativa viva, que relata experiências e dá vida às suas personagens, pois estas já possuem vida. No que diz respeito a essa narrativa, e na escrita crítica de Ana Davenga, pode-se pontuar a respeito da escrevivência, com base nas palavras da própria autora do conto que, nesse processo, “[...] surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição [...]” que, nas palavras da autora, “[...] a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra.” Ainda, nesse mesmo fio discursivo, Conceição aponta que “[...] pode-se dizer que os textos femininos negros, para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas.” Assim, “[...] na escrevivência, toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida.” (EVARISTO, 2005, p. 205-206).

É preciso pontuar que, mesmo em meio a tanta violência e realidade, há também a poesia, a beleza. O amor e o bem-querer se fazem presentes na escrevivência, pois isso está explícito desde o início na narrativa. Outro fato interessante que também vem a calhar nestas considerações finais é que a relação de dominação não se dá unilateralmente, ou seja, do homem tendo posse de sua mulher, pois já no início do conto, lemos o seguinte trecho exposto pela narradora “[...] onde andava o seu, já que os das outras estavam ali? Por onde andava o seu homem? Por que Davenga não estava ali?” (EVARISTO, 2014, p. 22). E assim, termina-se esta crítica com a seguinte indagação, nessa escrevivência: quem possui quem afinal?

Referências

EVARISTO, Conceição. Ana Davenga. *In*: EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In*: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). **Mulheres no Mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-224.

MELO, Henrique; GODOY, Maria C. Escrevivência e produção de subjetividades: reflexão em torno de olhos d’água de Conceição Evaristo. **Signótica**, Goiânia, v. 28, n. 1, p. 23-42, jan./jun. 2016.

Maternidade da menina Natalina

[2016 – *Quantos filhos Natalina teve?* – Conceição Evaristo]

Albate Yurna

“Quantos filhos Natalina teve?” é um dos contos do livro *Olhos D'água*, de Conceição Evaristo. No conto, a narração inicia na quarta gravidez da Natalina, porém de seu primeiro filho. Conceição Evaristo conta a história em terceira pessoa, com a característica de um narrador onisciente. Ela é uma das relevantes escritoras afro-brasileiras da atualidade, uma figura de destaque na literatura contemporânea, na qual segue publicando contos, romances e poemas.

Logo na parte inicial do conto, Conceição Evaristo apresenta uma breve síntese dos pontos relevantes que pode despertar a curiosidade do leitor para conhecer o final da história. Aliás, neste conto, ela chama logo atenção através do título interrogatório “Quantos filhos Natalina teve?”, depois seguindo com uma quebra de expectativa da quarta gravidez de Natalina, que seria, no entanto, de seu primeiro filho, tendo homem algum e pessoa alguma.

A construção narrativa é impressionante, pois nos leva juntos nessa viagem de arte. A história com a personagem protagonista feminina, Natalina. O convite para viajar nesse oceano de reflexão sobre a maternidade, violência física e psicológica representada nessa empreitada narrativa. Afinal, todos fomos convidados para mergulhar nesse rio das palavras, para contemplar os detalhes deste pequeno mundo composto de significados, horizontes de reflexões.

Conceição Evaristo quer que o leitor reflita sobre a realidade social da família que vive na periferia, através da personagem protagonista. Uma menina negra que mora com os pais e irmãos. Ela teve sua primeira gravidez antes de completar 14 anos de idade, num envolvimento de “pique-esconde” com o colega de infância, Bilico, na qual a menina-mãe dá o filho a um enfermeiro. Na segunda gravidez, ela rejeita a proposta de casamento de Tonho, namorado, e o rapaz leva a criança para sua terra natal, pois ela não queria família alguma e nem filho. Na terceira gravidez, em que foi contratada pelo casal para “fazer um filho para o patrão” (EVARISTO, 2016, p. 47), por motivo da esterilidade da patroa. A “criança nasceu fraca e bela, porém sobreviveu” (EVARISTO, 2016, p. 48). Natalina foi, nessa ocasião, esquecida pelo casal, o que se tornou um alívio. Apenas a sua quarta gravidez é que não lhe deixa em dívida com pessoa alguma. Pois, na primeira, deve ao namoradinho, Bilico, “o prazer da descoberta ao iniciar-se mulher” (EVARISTO, 2016, p. 48); na segunda, ficou “devedora diante da inteireza de Tonho” (EVARISTO, 2016, p. 48), esperava que um dia vivesse junto com ele. Na terceira, condeou-se da mulher “que almejava sentir o útero se abrir em movimento de flor-criança”, razão pela qual, “doou sua fertilidade para que outro pudesse inventar uma criança” (EVARISTO, 2016, p. 48). Na quarta gravidez, ela teria um filho que “[...] seria só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou do casal.” (EVARISTO, 2016, p. 49). Pois, foi o resultado de estupro de um sequestrador desconhecido.

Conceição Evaristo traz uma construção narrativa com a personagem feminina para representar a situação de família que vive em uma comunidade. Logo no início do conto, a primeira gravidez de Natalina aconteceu sem intenção por falta de orientação da família. Ao descobrir-se grávida, sua razão de ódio e de vergonha, ela teria de esconder do pai e do namorado para que não soubessem, pedindo

segredo à mãe. Porém, a mãe, por sua vez, queria levá-la a Sá Praxedes (a velha parteira) para livrar-se da criança. “A mãe devia estar mesmo com muita mágoa dela” (EVARISTO, 2016, p. 49). Conceição Evaristo mostrou comportamentos das personagens para que nós entendêssemos qual contexto social está sendo representado na narrativa.

Autora, narradora onisciente, conhece pensamentos e sentimentos das personagens, pois sabe da mágoa e da indignação da mãe de Natalina, do questionamento de “como haveria de criar mais uma criança?” (EVARISTO, 2016, p. 44), pois já havia muita gente – ela, o marido e os sete filhos. “E agora teria filho da filha”? (EVARISTO, 2016, p. 44). Diante disso “o que fazer quando o filho da menina nascesse”? (EVARISTO, 2016, p. 44). Além disso, a autora narra na terceira pessoa por ter conhecimento total das personagens, ou seja, tem conhecimento total dos fatos. Constrói a narração da melhor forma que possa chegar ao leitor. Para representar o mundo criado por ela por meio das personagens que permitisse ao leitor ampliar o seu horizonte de reflexão. O tipo de comportamento representado nas personagens mostra quão onisciente é o narrador, descrevendo minuciosamente os comportamentos das personagens e as linguagens para elas atribuídas.

A menina-protagonista, quando descobriu que a mãe queria levá-la à velha parteira para abortar, fugiu para longe da família com intenção de salvar a criança, mesmo com a vergonha e o ódio que ela tinha da gravidez. Pela sua personalidade, mesmo com a pressão psicológica da mãe, não se sentiu fracassada e encarou firmemente os desafios. Longe dos pais, com novos vínculos da amizade, não “descuidando” de tomar os seus “chazinhos”. Nessa altura, ela já estava consciente de tudo. No entanto, chegou a sua nova “vergonha”: engravidou. Foi ali e assim que a segunda gravidez chegou. Tonho (o rapaz), ao saber, abraçou-a e repetia, feliz, que ia ter um filho, e que formariam uma família (EVARISTO, 2016, p. 46). Com propósitos distintos, só poderia resultar num choro.

Pois Tonho chorou amargamente porque seu maior desejo, depois da gravidez da menina, era formar uma família com Natalina.

Na terceira gravidez, o casal para quem Natalina trabalhava tem um plano, pois a mulher tinha vergonha de ser estéril. “Um filho do marido com Natalina (empregada) poderia passar como seu.” (EVARISTO, 2016, p. 47), já que a patroa e Natalina são parecidas, ambas de pele negra. Uma alegria plena, observada quando “[...] a patroa pegou a mão do marido e pousou-a lentamente sobre a barriga de Natalina. A criança mexeu, os dois se abraçaram felizes.” (EVARISTO, 2016, p. 48). A cena narrada faz referência aos “três grávidos”, a ilustração proferida pelo narrador, à medida que ambos estão numa teia de maternidade.

Natalina, na quarta gravidez, “sorriu feliz” e “[...] alisou carinhosamente a barriga. O filho pulou lá de dentro respondendo ao carinho.” (EVARISTO, 2016, p. 43). A construção narrativa de Conceição Evaristo convida o leitor a inferir o ponto central da história, é parte introdutória do conto. E, durante a gravidez, Natalina “[...] estava ansiosa para olhar aquele filho e não ver a marca de ninguém, talvez nem dela. Estava feliz e só consigo mesma. O filho estava para arrebentar no mundo a qualquer hora.” (EVARISTO, 2016, p. 50). Esta é a parte final do conto e, para não ficar vago, mais uma vez, Conceição Evaristo retomou as informações anteriores sobre o primeiro filho que seria só dela, sem homem algum e sem pessoa alguma. Portanto, nesta parte, na qual envolve a violência física, Natalina teria de sair de outra cidade “[...] fugindo do comparsa de um homem que ela havia matado. Sabia que o perigo existia, mas estava feliz. Brevemente iria parir um filho. Um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte.” (EVARISTO, 2016, p. 50). As retomadas das construções anteriores para desfecho do enredo aparecem nas partes finais do conto.

Na introdução do conto, além da autora trazer as informações condutoras para o leitor, ela nos coloca as partes-chave da história logo

ao iniciar que “[...] aquele filho ela queria, os outros não. Os outros eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho. Foram dados logo após e antes até do nascimento.” (EVARISTO, 2016, p. 43).

Durante o enredo, a autora apresenta uma síntese chamativa, ao começar a narrativa logo na quarta gravidez, que poderia ficar no final da história. Além disso, faz uma introdução que ilustra o foco central do conto, a parte principal. Com isso, o leitor pode perceber a situação da maternidade, assim como o título já nos convida a inferir.

Quanto à construção deste enredo, da quarta gravidez, para mostrar uma violência física, a voz narrativa faz a representação da cena introduzindo novas personagens figurantes, grupos de pessoas desconhecidas. Os “[...] homens que chegaram de repente no barraco de Natalina e a dominaram com força, perguntando-lhe pelo seu irmão. Ela não sabia o que responder.” (EVARISTO, 2016, p. 49). São personagens que apareceram apenas nesta cena de estupro, para simbolizar uma violência física ou ilustrar uma cena de estupro cometido à personagem-protagonista, Natalina. Um desconhecido, que a sequestrou. “O carro seguiu em frente. Ela calculou que deveria ser umas três horas da madrugada, eles haviam chegado em seu barraco por volta da meia-noite. Estava fazendo muito frio.” (EVARISTO, 2016, p. 49). Conceição, sendo narradora onisciente, deixou implicitamente o espaço do acontecimento para que o leitor faça inferência através de alguns termos usados, como *barraco*, para referir-se ao contexto e espaço o qual se trata o conto.

Pois o conto traz consigo a imagem implícita referente ao contexto e ao espaço do enredo. Estes são demonstrados através das expressões proferidas pelo narrador, como *aquela troço*, aquela coisa mexendo dentro dela (gravidez de Natalina) (EVARISTO, 2016, p. 43) e dos comportamentos das personagens e suas ações. Caso da velha parteira (era o dizer) que espantava crianças que não ficavam quietas. Outro

comportamento é a *ingestão de chás*, conforme acontece na primeira gravidez de Natalina, quando a mãe decidiu “[...] tentar mais um pouco de beberagens, se não desse certo, levaria a menina a Sá Praxedes. A velha parteira cobraria um pouco, mas ficariam livres de tudo.” (EVARISTO, 2016, p. 44).

Para desconstruir o pensamento social da maternidade, Conceição Evaristo criou no conto a nova visão de olhar a mãe como um ser imperfeito, simbolizado na personagem Natalina para representar o rompimento dessa visão social. Pois Natalina não queria outros filhos, “[...] eram como se tivessem morrido pelo meio do caminho, foram dados logo após e antes até do nascimento.” (EVARISTO, 2016, p. 43). Um comportamento que rompe o padrão da mãe idealizada pela sociedade: pessoa protetora cheia de amor e carinho pelos filhos; pessoa de maioridade. Ao contrário, Natalina engravidou quando “ia fazer catorze anos” (EVARISTO, 2016, p. 44). A relação mãe-filho é marcada pelo ódio e vergonha, somente na quarta gravidez, a protagonista mostra sentimento de uma mãe para o filho, ao mostrar carinho materno por ele, o amor materno incondicional.

A construção narrativa proferida por Conceição Evaristo não coloca a protagonista como a vítima, contudo evidencia as violências psicológicas e físicas por ela sofridas. Mas trata-a como vergonha, culpa, medo e dor, quando foi estuprada pelo assassino. Portanto, ela simboliza a força e a resistência. Uma personalidade feminina forte e inabalável.

Além disso, simboliza a superação de menina e negra, por passar pela pressão psicológica. O comportamento da própria mãe, por mostrar o sentimento de mágoa pela gravidez dela. Na situação, ela teria de fugir para longe da família, para livrar-se da velha parteira que matava crianças.

Portanto, a questão da maternidade abordada no conto leva o leitor a refletir sobre a mãe idealizada pela sociedade. A mãe ideal, pessoa

protetora e cheia de amor e carinho pelos filhos. A pessoa de maioridade e casada na perspectiva da família tradicional. Aquela mãe perfeita que daria a vida pelo filho, a pessoa de amor incondicional pelo filho, um sentimento inexplicável. Ao contrário, Conceição Evaristo traz outra mãe imperfeita, que já engravidou antes de completar 14 anos de idade, uma adolescente. A mãe que odiou seus filhos, que nem sequer casou com homem algum, doou seus filhos para outras pessoas. Porém, amou seu quarto filho, fruto de estupro. Em suma, Natalina foi a mãe.

Este foi o convite ofertado pela autora, para viajarmos neste mundo pequeno cheio de significados e reflexões. Esse descolamento de escrevivência que tem por contribuição nos levar nesse universo infinito de pensamento e sentido, que o leitor constrói a partir da relação com o texto.

Referência

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

Contemplação do infraordinário extraordinário

[2016 – *Tem país na paisagem?* – Marília Garcia]

Tatiana Percio

*se a gente começa a escrever anotar e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?*
(GARCIA, 2016, p. 05).

Com este exercício de leitura, queremos instigar você, leitor, a encontrar-se no mundo visto pelos olhos de Marília Garcia no poema “tem país na paisagem?” que expande os sentidos e enriquece as definições do que é poema. Nesta obra, a autora narra situações em forma de um relato, um poema para além de ser lido, para ser visto. É impressionante como uma obra literária (a mesma obra inclusive) nos interpela em determinados detalhes, a cada leitura que fazemos focamos naquilo que fala diretamente ao que estamos vivendo eminentemente, Marília Garcia evidencia em seu poema o banal, o corriqueiro, o “*infraordinário*” que neste poema narrado torna-se extraordinário.

gostaria de começar
contando o que aconteceu
no dia em que comecei a preparar esse texto, (GARCIA, 2016,
p. 02).

Quando pensamos em uma viagem, elaboramos um roteiro para definir lugares os quais queremos desfrutar e experienciar, usando desse mesmo recurso ao relatarmos algo do cotidiano também vamos discorrendo, narrando, reconstruindo as rotas, lugares por onde passamos. A autora constrói muito mais que simplesmente um roteiro, um atlas físico, esse atlas esboçado por ela reflete o tempo e os caminhos do pensamento humano. Marília Garcia nos oferece a experiência de percorrer o mapa traçado por seus pensamentos, emoções e vivências. Esse movimento realizado por ela não é incomum, é algo inclusive frequente, é costumeiro conectarmos ideias, emoções, histórias e descobertas, ligando uma a outra com um fio invisível, construindo interminavelmente o nosso atlas. Mas “como fazer para ver o que está ali?” (GARCIA, 2016, p. 11).

O poema faz parte de um depoimento dado na Casa de Rui Barbosa, no dia 06/04/17, na série *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*, ao iniciar com uma epígrafe, Garcia cita o trabalho da artista americana Rose-Lynn Fisher chamado “topografia das lágrimas”, a partir disso constrói um atlas, um mapa com os caminhos percorridos por ela desde o momento em que iniciou a escrita de “tem país na paisagem?”, iniciando com sua visita a uma exposição de Debret em um museu chamado “Chácara do céu” e a sua busca por um café no prédio ao lado “Parque das ruínas” (o que posteriormente nomeou seu livro).

e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu

e *parque das ruínas* (GARCIA, 2016, p. 02).

Marília Garcia reflete sobre a antítese, a passarela tão tênue que conecta o “céu” e a “ruína”. Em meio a esta observação recebe um e-mail do professor da UERJ a convidando para participar de um evento (no

qual leu esta obra), neste momento percebe edificada a relação efêmera entre “ruína” e “céu” racionalizando sobre a Universidade que viveu e foi o “céu” e no momento, por falta de repasses, estava passando pela fase de ruir. (Como é difícil encarar a ruína).

é difícil olhar as coisas diretamente,
ainda mais quando estão destruídas. (GARCIA, 2016, p. 03).

(E como são rápidas as conexões do pensamento) A reflexão sobre o que define ruína a regressou para a exposição do Debret, e como o olhar pode modificar o objeto, Marília Garcia discute sobre como o pintor teria sua visita embasada em pintar o ordinário, porém aos olhos dele não tinham nada de costumeiro, neste instante há a consideração sobre o *olhar e ver*.

percebe fala da capacidade de olhar para o cotidiano, e para os gestos mais simples como, por exemplo, acordar, abrir os olhos lentamente e *ver*. (GARCIA, 2016, p. 07).

Marília Garcia expõe no seu poema o trabalho [diário sentimental da pont marie] que consiste em um diário fotográfico, todos os dias às 10h a autora faz uma foto do mesmo ângulo da Pont Marie (localizada na França, onde residia), em busca de elucidar a questão “é possível ver este lugar?” (GARCIA, 2016, p. 06), e o que ver neste lugar? Como capturar por meio das fotografias o tempo “– seria possível ver a ‘passagem do tempo nessa repetição?’” (GARCIA, 2016, p. 08), sendo assim, esse registro diário, esse ver despreziosamente o corriqueiro, teria o poder de eternizar o extraordinário do banal, algo que de uma

forma análoga foi feita por Debret em suas pinturas, uma jornada pelo extraordinário.

o extraordinário comove, é fácil de ser visto
a guerra, os acidentes, a morte
mas como ver o extraordinário? (GARCIA, 2016, p. 07).

O que nos impele a pensar sobre o tempo, uma imagem parada no tempo quando recebe um olhar de outros tempos passa a ser reescrita, reinterpretada partindo da experiência de quem a lê. No poema, há a reflexão sobre esse movimento do tomar distância, uma distância temporal. Para ler/ver com outros olhos precisamos por vezes nos aproximarmos do objeto analisado, e por outros momentos, nos distanciarmos, tendo em vista esse movimento, esse olhar transforma o que parecia corriqueiro tornando-o extraordinário.

algo que já estava ali,
mas precisa de um olhar de fora para ser tornar
acontecimento extraordinário. (GARCIA, 2016, p. 11-12).

O extraordinário da obra em questão é como Marília Garcia, ao escrever, torna visual concedendo concretude à fluidez do pensamento, colocando um marco temporal no momento de sua reflexão, marco temporal este que não é estável, pois, assim como o elemento observado no texto, reflete a interpretação da autora, este texto reflete a minha interpretação e você que está lendo este texto e será leitor do poema de Marília construirá outra interpretação, nos anexando a esta obra e assim nós, leitores, construímos outro atlas agora de interpretações, colocamos em movimento o tempo, parando diante do poema e das

imagens descritas por Marília Garcia, movimentamos e agregamos novos sentidos a tudo que ela admiravelmente escreveu.

vocês também estão vendo?
ela caminha no meio dos carros
em plena luz do dia
e some. (GARCIA, 2016, p. 17).

Referência

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

Para escrever uma nova história

[2017 – *Meu amigo faz iiiii* – Andréa Werner]

Juliana Vinhas

A minha história é de alguém que só passou a olhar de verdade para as pessoas com deficiência depois dos 30 anos de idade. A da Bia, não. Durante a minha infância e juventude, eu não convivi com pessoas com deficiência. A Bia, sim. Eu não fui ensinada a lidar com as diferenças e abraçar a diversidade. A Bia, foi. A minha reação ao me deparar com a deficiência da minha filha foi de dor e rejeição. Acredito que a Bia teria uma reação mais serena e de entendimento, porque ela olhou, conviveu e observou. E é por isso que a Bia, uma criança, me ensinou tanto!

Sutileza, naturalidade e afeto. É isso o que encontramos na história do Nil e da Bia, personagens do livro *Meu amigo faz iiiii*, da jornalista Andréa Werner, mãe do Theo. Um livro com design atrativo ao público infantil: colorido, bonito, chamativo ao mesmo tempo que delicado, sem a presença de abstrações ou subjetividades nas figuras – o que poderia dificultar o entendimento infantil, principalmente por parte do público com algum tipo de deficiência intelectual – e praticamente todo escrito em “caixa alta” (letras maiúsculas) – o que facilita para as crianças em fase inicial de alfabetização, bem como crianças com dificuldade de leitura de letras minúsculas ou cursivas. Apenas em alguns pontos específicos a autora utiliza outro formato de letra para fins de destaque.

Além disso, a obra – mesmo sem falar a palavra “autismo” uma única vez! – é uma fonte de conhecimento a respeito do autismo, não só para as crianças, mas também para os adultos – nós, que não sabemos

lidar com as diferenças, que não fomos acostumados a interagir com a diversidade, nós que, no fundo, somos os que mais precisamos aprender, inclusive para ensinar aos pequenos.

Nós, que provavelmente não saberíamos lidar com alguém que responde um “oi” com um “iiii” e que sai logo em seguida, podemos nos impressionar com a reação da pequena Bia:

Eu tenho um amigo chamado Nil. Ele é da minha sala na escola. Logo que ele chegou, eu falei “oi”. Mas Nil não respondeu “oi”. Ele passou a mão no meu cabelo, cheirou e saiu falando... iiii. Fiquei curiosa. O que significava “iiii”? Será que ele falava outra língua? Fui até a professora e perguntei: – Tia, por que o Nil só fala iiii? – Porque ele ainda está aprendendo a falar – ela respondeu. – Mas como vamos poder brincar se ele só fala iiii? – Bia, se você me vir sorrindo, o que vai pensar? – Que você está feliz! – Viu só como basta observar? As pessoas falam de várias formas, até sem usar as palavras! (WERNER, 2017, p. 4-8).

Li apenas este começo do livro e já levantei a cabeça. Escrevi um texto mental – “[...] simplesmente um texto, o texto que escrevemos na nossa cabeça quando a levantamos [...]”, nos diria Barthes (2012, p. 27) – e todo ele falava sobre a forma como fomos criados e como criamos as nossas crianças. Meio redundante. Fomos criados para não olhar, para não questionar, para não “incomodar”, mas, no fim, nos tornamos um incômodo: agentes da exclusão de uma diversidade que, envergonhada e excluída, precisou se fazer invisível. Aí vem a Bia. Pura e curiosa. Ela pergunta. Ao perguntar, rompe uma barreira, a do desconhecido. E mais uma, a da ignorância. Agora, Bia sabe. Possui informações. Que inveja de ti, Bia! Quisera eu tivesse perguntado; quisera eu tivesse aprendido a observar!

Se o desconhecido é o lar dos temores, o conhecimento é a libertação. De posse de uma das coisas mais importantes que podemos ter – a qual a humanidade vem distorcendo e, assim, retirando o seu valor –, a informação, Bia seguiu em frente e começou a observar o colega e fazer anotações. Descobriu muitas coisas sobre o menino, como, por exemplo, que ele acha tudo gostoso e lambe até a borracha. Achou estranho, mas percebeu que ela própria não gosta de borracha, mas gosta de jiló, sendo que muita gente fala “eca” quando a vê comendo. Ela percebeu que quando está feliz o Nil pula, mexe as mãos e faz muito mais iiiii e lembrou que ela também faz barulhos quando está feliz e que gosta de enrolar o cabelo nos dedos, assim como o Nil balança as mãos.

A menina também se chateou com algumas atitudes do Nil, mas observando acabou por compreender:

Às vezes, quando falo com ele, parece que ele não me escuta. Isso me deixava triste. Aí, um dia, eu notei que ele observava as coisas quase como um cientista, todo concentrado. Acho que os ouvidos dele se fecham nessas horas. (WERNER, 2017, p. 14-15).

Com tantas descobertas e com um entendimento mais vasto e mais lindo do que ela mesmo pode compreender e imaginar, Bia toma uma importante decisão:

Decidi me aproximar dele na hora do recreio. Ele estava agachado brincando com a areia do play. Me abaixei perto, enchi a mão de areia, comecei a soltar devagarinho e fiz... iiiiii. E o incrível aconteceu: ele parou, me olhou e sorriu! (WERNER, 2017, p. 22-23).

Bia ganhou um amigo. Ao longo de todo o livro, ela não falou e nem ouviu a palavra “autismo”. O Nil é autista, mas para Bia isso é irrelevante. As diferenças importam; as semelhanças, também; mas as brincadeiras, importam ainda mais. E, tudo isso, é muito natural.

Eu e o Nil somos diferentes em algumas coisas. Mas temos muito mais coisas em comum: gostamos de brincar, de passear, de subir nos brinquedos do play, de brigadeiro. Também ficamos felizes e tristes. A professora tinha razão. Basta observar!!! (WERNER, 2017, p. 26-27).

Impactada, levanto novamente a cabeça. Dessa vez, disposta a escrever uma nova história, não só no papel, mas na vida, alimentada pelo texto que interrompi tantas vezes ao levantar a cabeça, mas que ao mesmo tempo retomei com tanto respeito após cada pausa. Posso dizer, mais uma vez com a ajuda de Barthes, que “[...] foi essa leitura, simultaneamente desrespeitadora, pois corta o texto, e enamorada, pois volta a ele e dele se alimenta, que tentei escrever.” (BARTHES, 2012, p. 26).

Ao levantar a cabeça, pensei nas mães, como eu, que com uma notícia, com um diagnóstico, podem perder o centro, o rumo, o chão. De uma hora para outra, parece que a vida vira uma bagunça. E lá está ela, a mãe, desestruturada, preocupada e cheia de preconceções e preconceitos, juntando os pedaços para ter força, ter coragem e, sobretudo, ter amor. Ah, o amor... talvez nesse momento ele seja testado, afinal todos os sentimentos estão emaranhados e confusos.

Já adiante: os desafios serão muitos; as conquistas serão motivo de celebração; as lágrimas serão de tristeza e de alegria, mas, afinal, maternar se trata disso. E maternar atipicamente, também. Há um longo caminho pela frente que precisa ser percorrido com amor e coragem. No decorrer desse caminho, entre pedras e tropeços, surgirão motivos, respostas e

sorrisos. E, em algum momento, vai surgir também a pergunta, interna e intimista: se maternar é, obviamente, gerar um ser diferente de nós, porque não nos preparamos para a diversidade?

Ao longo da existência humana, a pessoa com deficiência foi tratada de várias formas – nenhuma delas positiva. A história nos apresenta um legado de exclusão. Incluir ainda é algo bastante novo, especialmente para gerações que não foram acostumadas a conviver com as diferenças. Na infância das décadas de 80 e 90, por exemplo, as crianças com deficiência não estavam nos parques e praças, nas ruas e restaurantes, não estavam nas escolas. A invisibilidade gera a sensação de inexistência. A sensação de inexistência gera o estranhamento ao se deparar com alguém com uma (ou mais) deficiência(s). Entretanto, esse alguém existe e tem o direito de estar inserido na sociedade, por ele e pela própria sociedade, em nome do reconhecimento do quão diversos somos. Se esse indivíduo estivesse inserido na sociedade antes, talvez o choque de uma mãe ao se reconhecer atípica não fosse tão grande. Então, a resposta é: não nos preparamos para o maternar diverso, porque desconhecemos a pluralidade do mundo, presente em cada singularidade. Por isso, a Bia, a Andréa e tantas outras pessoas e personagens podem ser agentes de transformação, uma mudança interna, em cada um de nós, e externa também, que “evolucione” a sociedade, ao mostrar que é possível descomplicar o convívio com o que costumamos chamar de ‘diferente’. Naturalizar é incluir; incluir é natural.

Em dezembro de 2021, o Centro de Controle e Prevenção de Doenças (CDC-EUA) atualizou os dados a respeito do Transtorno do Espectro Autista. Segundo o documento, a prevalência é de uma pessoa com autismo para cada 44 crianças na faixa etária dos oito anos de idade nos Estados Unidos – um aumento de 22% em relação ao estudo anterior, divulgado em março de 2020, o qual apontava um caso em cada 54. É um número surpreendente (e estamos falando apenas de

um tipo de deficiência, vale lembrar que existem muitas outras). E, por trás desse número, há seres humanos. Indivíduos a serem respeitados e incluídos: por mim, por ti, por nós. Ainda bem que a Bia dividiu com os leitores um entendimento tão grande sobre a vida, o ser humano e a diversidade e que agora temos mais informações e sabemos ao menos um pouquinho sobre inclusão, observação e, principalmente, afeto. “Ele me ensinou sobre como é legal ver a areia cair e eu o ensinei a brincar de pega-pega. Quando ele fica triste, chora e se deita no chão, eu me deito ao lado dele e digo: ‘eu estou aqui, já vai passar.’” (WERNER, 2017, p. 24).

Referências

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

WERNER, Andrea. **Meu amigo faz iiiii**. São Paulo: CR8 Editora, 2017.

Algumas impressões sobre um poema popular

[2018 – *Redes sociais* – Bráulio Bessa]

Bruna Schaefer

O poema inicia afirmando: “Lá nas redes sociais, o mundo é bem diferente” e então passa a apresentar diferentes argumentos negativos para as redes: a solidão, falsidade, necessidade doentia de likes, o discurso que não condiz com a realidade... enfim, inúmeros... – somente no final da penúltima estrofe um ponto positivo e bastante peculiar é mencionado: que as redes sociais têm uma garantia: poder receber um cordel do Bráulio Bessa (curioso, né?) – e ao finalizar o poema o eu lírico aconselha que o leitor/ouvinte escute esse clamor, que “viva a vida e o real”.

Para esse texto eu escolho o adjetivo “leve”. É um poema leve, de fácil entendimento e identificação... quem nunca postou e esperou likes? Quem nunca se perdeu no tempo usando uma rede social? Ou passou minutos (se não horas) tirando uma foto bonita para postar? Enfim. É um tema envolvente, com menções simples e que finaliza com um toque especial: um pedido para que as pessoas passem a valorizar mais sua “vida real”. Quem nunca pensou nisso? Quem nunca colocou um objetivo novo na vida de usar menos as redes sociais? Todos sabemos que isso é importante. O texto do Bráulio fala aquilo que a gente sabe, apesar de fingir que não.

Afinal quem é esse autor? Bráulio Bessa Uchoa é um poeta brasileiro que escreve e declama poemas populares em mídias digitais

e em livros. Primeiro, Bessa engajou um grande número de seguidores e fãs de seus textos na internet e, posteriormente, passou a realizar palestras sobre seu conteúdo e também a publicar livros.

O poeta denomina seus textos como “cordéis” e enfatiza a origem relativa à cultura nordestina, mas não demora muito para que leitores dos poemas de Bessa percebam que não são exatamente cordéis, ao menos não fiéis ao gênero enquanto tal. Na verdade, o que o escritor faz é misturar elementos do cordel com influências modernas da atualidade, adaptando para uma versão compacta, simplificada e prática, chegando a perder sua estrutura original para adequar-se ao gosto popular. Néstor García Canclini chamaria esse processo de “híbridação” – “[...] *processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.*” (CANCLINI, 2011, p. XIX, grifo do autor).

E é isso. Hoje, alguns anos depois de conhecer os textos de Bráulio Bessa compreendo ainda mais o quanto existe o conceito de cultura híbrida e também como esses textos são (inevitavelmente) relativos à cultura de massa. Eu conheci esse poeta através dos meus pais:

[...] um dia, inesperadamente, meu pai relatou-me que tinha um ídolo poeta. Ele disse: “Eu e a sua mãe esperamos toda sexta-feira um poema novo na TV e, de vez em quando, também assistimos eles no Youtube”. Essa notícia fez meus olhos brilharem, e eu precisava descobrir quem era aquele sujeito, ou qual foi o meio, que apresentou poemas para os meus pais, cumprindo uma tarefa que eu, estudante de Letras, ainda não tinha alcançado. (SCHAEFER, 2019, p. 1).

Veja só como até a forma com que eu conheci esse autor está extremamente ligada com a cultura de massa: os poemas atingiram meus pais (não leitores, até então) através de um programa do horário nobre da

emissora Rede Globo e a plataforma de vídeos Youtube. Meus pais nunca haviam se interessado em ler, em poesia, ou em gastar dinheiro com livros. Mas foi a relação com esse autor e seu conteúdo que mudou tudo.

A partir disso passei a estudar os textos de Bráulio Bessa e para isso realizei trabalhos de campo pessoais mesmo, queria ver com meus olhos a reação do público diante desse poeta. Estive em duas palestras em cidades diferentes: ambas com preço alto de entrada e extremamente lotadas. Cerca de duas mil pessoas num ginásio na cidade de Carazinho (RS), por exemplo. Filas inacreditavelmente longas para conseguir uma foto e um abraço do poeta. Aplausos... muitos comentários como: “ele mudou minha vida”; “parece que estes poemas estão falando por mim” ou “esses poemas expressam aquilo que eu sinto, mas não costumo/ consigo dizer” sendo proclamados por pessoas aleatórias.

Não foram só os meus pais que esses textos impactaram. E tem um porquê: são os discursos populares, as estratégias relativas à literatura de massa e a performance presente. O sujeito lírico não é o Bráulio Bessa Uchoa em si, mas sim um sujeito marcado por um enlaçamento de discursos populares, como discursos religiosos, populares e relativos à cultura de massa. Esse sujeito lírico “clama” e, assim como em peças de mensagem, os temas apresentados, as súplicas feitas não são referentes a informações ou conteúdos “novos”, ao contrário, são coisas que os leitores/ouvintes já sabem, estão cansados de saber.

Diante disso, nos poemas de Bessa, o sujeito lírico é marcado pelo clamor por atitudes e comportamentos que seus receptores já conhecem, já sabem e já concordam. São poemas que apresentam temas comuns do cotidiano, os quais estabelecem sentimentos, costumes, padrões morais e comportamentos que se inserem no terreno de um sujeito “do bem”, que vive uma vida, de certa forma, conservadora. Essas características, comuns na formação social brasileira, são estabelecidas pelos indivíduos que leem ou ouvem os poemas de Bessa.

A leitura do poema “Redes sociais” me comprova, a cada releitura, o quanto esses textos possuem conteúdo a ser estudado. Além disso me reapresenta o poder da cultura de massa, que é descrita por Umberto Eco como:

h) Os mass media oferecem um acervo de informações e dados acerca do universo sem sugerir critérios de discriminação; mas, indiscutivelmente, sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo; e na realidade, as massas submetidas a esse tipo de informação parecem-nos bem mais sensíveis e participantes, no bem e no mal, da vida associada, do que as massas da antiguidade, propensas a reverências tradicionais face a sistemas de valores estáveis e indiscutíveis. (ECO, 2004, p. 44-48).

Bessa atrai e conquista muitos leitores com o poder da literatura de massa. São inúmeras as pessoas (estudantes de graduação em Letras) que me falaram, depois de conhecer o poeta por mim: “Bruna, os textos do Bráulio me fizeram voltar a gostar de poema”, bem como é grandioso o número de pessoas que vejo afirmando nas redes sociais que só passou a ler pois os poemas do Bráulio Besso foram a motivação inicial.

Da mesma forma, dentro da academia também já recebi comentários de colegas de estudos dizendo que isso não é poema, mostrando que também existe uma visão conservadora que ainda define a noção do valor de textos literários a partir de aspectos que não valorizam a cultura popular.

O texto Redes Sociais me instiga a pesquisar mais sobre a noção de valor de textos literários, sobre a significância da literatura popular/de massa e sobre os discursos presentes ao longo do poema. Esses estudos me levam a querer entender mais coisas: o gênero cordel, a relação entre

leitores e textos como esse poema e a literatura de massa como porta de entrada para o mundo da leitura.

Eu já li tantas vezes que sei o poema de cor. Eu consigo ler e ouvir na minha cabeça a voz do Bessa declamando o poema no Encontro da Fátima Bernardes. Esse poema já me causou inúmeras sensações, já o considerei engraçado, impactante, sem graça, incrível... enfim, desde meados de 2018 foram muitas as fases e impressões. Hoje, agora, ele me motiva a estudar mais sobre essas questões e é a impressão que prevalece nessa fase da minha vida.

Referências

BESSA, Bráulio. **Poesia que transforma**. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SCHAEFER, Bruna. **Poesia como Clamor: uma leitura de poemas de Bráulio Bessa Uchoa**. Chapecó: UFFS, 2019. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/3256>.

Sobre os autores

Adriana Hoffmann – Mestre em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), doutoranda em Estudos Linguísticos pela mesma universidade. Professora de Língua Portuguesa e Espanhol no Ensino, Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal Catarinense – *Campus Videira*.

Albate Yurna – Nasceu em Bigene, no interior da Guiné-Bissau, região de Cacheu no norte do país, onde começou seus anos iniciais do ensino fundamental, do 1º ao 5º ano. Em 2003, mudou-se para capital do país, Bissau, ao pedido do seu tio para continuar seu estudo. Em 2012, concluiu o ensino médio, no qual ficou por muito tempo sem condição financeira para bancar um curso superior. Em 2014, passou no processo seletivo da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), onde cursou Letras-Português. Atualmente, mestrando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).

Aline Majolo – Mestranda em Estudos Linguísticos na linha de Práticas Discursivas e Subjetividades pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Especialista em Literaturas do Cone Sul pela Universidade Federal da Fronteira Sul (2013). Especialista em Gestão Escolar pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2018). Licenciada em Letras

Português-Espanhol e respectivas literaturas pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (Unoesc) – *Campus* de São Miguel do Oeste (2010). Professora efetiva da rede estadual de Santa Catarina na Escola de Educação Básica Professor Patrício João de Oliveira de Cunha Porã/SC, atendendo nas disciplinas de Língua Portuguesa e Literatura e Língua Estrangeira Espanhol; professora da disciplina de Fundamentos da Comunicação Oral e Escrita, no SENAI/SC.

Ana Cristina Sander – Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), na Linha de Pesquisa Práticas Discursivas e Subjetividades, pela Universidade Federal da Fronteira Sul; Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Especialista em Ensino de Língua Inglesa, pelo Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) e em Geração e Operação de Negócios Internacionais, pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (Unoesc). Graduada em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas, pela Unoesc; Cursou English Phonetics and Phonology, na University of South Florida (USF); Bolsista do Rotary Internacional, do Intercâmbio de Grupo de Estudos (IGE, 2001), na Indonésia; Possui Experiência em docência nas disciplinas de Literatura Inglesa (no ensino superior), Língua Inglesa (no ensino fundamental, médio, superior, escolas de idiomas, pré-vestibular, aulas particulares e cursos de extensão), e Sociolinguística (no ensino superior); No meio corporativo, em empresa de tecnologia, atuou como revisora, tradutora e gerente da área de marketing e comunicação.

André Marchon – Fluminense, aos 7 anos descobriu as letras e que gostava muito de ler, indo, com frequência, à Biblioteca Infantil da cidade de Nova Friburgo no Estado do Rio de Janeiro. Com alguma dificuldade terminou seu nível médio em 1995 com 21 anos. Formou-se em Técnico em Contabilidade. Aos 36 entrou na Universidade com a

ideia de que “aquele ambiente era só para os inteligentes”. Aos 39, em 2013 se forma em Letras. Possui Especialização em Língua Portuguesa. No ano de 2014 começa a exercer a profissão de Professor de Português na cidade de Londrina, no Paraná. De lá para cá não parou mais. Hoje, 2021 está prestes a concluir seu curso de Mestrado e com 47 anos, André continua lecionando. Só que agora dá aula para os jovens de uma escola chamada André Antônio Marafon, que se localiza na cidade de Chapecó no oeste de Santa Catarina.

Ariel de Moraes – Licenciado em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), com início em 2016.1. Integrante de 2016 a 2018, como voluntário, do grupo de pesquisas “Trânsitos literários” com linha de pesquisa em “Diálogos transatlânticos”. Mestrando em Estudos Linguísticos com ênfase na linha de pesquisa 1, Práticas discursivas e subjetividades, no PPGEL (Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos), da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Bruna Schaefer – Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus Chapecó. Licenciada em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul. Pós-graduada em Educação com ênfase em ensino fundamental II e Médio pela Universidade Anhanguera (UNIDERP), Brasil.

Carolina Aita Flores – Psicóloga e Mestranda em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Charliane Carla Tedesco de Camargo – Nascida e moradora de Seara, professora efetiva do componente curricular de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino de Santa Catarina atua com turmas de Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Formada em Letras pela Universidade

Paulista (UNIP) e pós-graduada em Educação de Jovens e adultos pelo Instituto Federal Catarinense (IFC), cursa Mestrado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).

Estela Aparecida Damião – Atua como bibliotecária-Documentalista na Universidade Federal do Paraná (UFPR), Setor Palotina. Mestra em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), na linha de pesquisa Estado e Poder. Especialista em Gestão de Biblioteca Escolar pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). É Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL); e Licenciada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Francine Mendes – Graduada em Letras Português e Espanhol, pela Universidade Federal da Fronteira Sul – *Campus* Chapecó, atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na mesma instituição, além de atuar como professora de Língua Portuguesa na rede pública de ensino.

Gustavo Von Ah – Nascido em Campinas-SP e há alguns anos se aventura pelos lados sulistas do Brasil. Atualmente, é mestrando em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Embora suas atenções profissionais, hoje, estejam todas voltadas à linguística, tem na literatura um mundo novo, de descobertas e refúgios, e a leva como companheira nas melhores horas.

Helen Cristina Núbias Pereira – Nasceu em 1982 em Caçapava do Sul, no Rio Grande do Sul. Graduiu-se em Letras pela Universidade Federal do Pampa em 2011. Em 2016 mudou-se para Santa Catarina, onde reside atualmente, na cidade de Quilombo. No ano de 2020 ingressou no mestrado em estudos linguísticos da Universidade Federal da Fronteira

Sul, onde atualmente é aluna do curso. Profissionalmente, é professora da educação básica no estado de Santa Catarina.

Jéssica Caroline de Góis – Nascida em 1992 na cidade de Toledo, estado do Paraná. Professora há 11 anos, graduada em Pedagogia e Letras Português e Inglês, graduanda em Bacharelado em Psicopedagogia e Mestranda em Estudos Linguísticos. Atua da educação infantil ao ensino médio, é pesquisadora e aplicadora de jogos pedagógicos, auxiliando indivíduos com dificuldades e transtornos de aprendizagem na fase escolar.

Jozilaine de Oliveira – Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), *Campus* Chapecó. Licenciada em Letras Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul.

Juliana Vinhas – Mestranda em Estudos Linguísticos (UFFS/2021), especialista em Letras – Língua e Literatura (Unochapecó/2009), graduada em Comunicação Social – Jornalismo (Unochapecó/2004), escritora, palestrante e mãe atípica. Dedicada ao estudo e às práticas da inclusão e acessibilidade. Autora do livro *Mais Que Dois – o singular e o plural em uma maternidade não típica* (2018) e do site www.maisquedois.com.br (2020).

Liliane Cristina Soares Sousa – Formada em Letras pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). No ano de 2016, foi professora de Literatura, quando se encantou mais pela leitura de crônicas e textos literários. Atualmente, é professora de Língua Portuguesa e mestranda no curso de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da UFFS.

Karina da Costa Santos – Estudante do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, pertence ao povo Omágua/Kambebe do

Alto Solimões – AM. E-mail: karina.csantos@estudante.uffs.edu.br / karinamaony@gmail.com.br.

Leandro Machado Ribeiro Nunes – Mestrando em Estudos Linguísticos, na linha de Práticas discursivas e subjetividades, no programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul, *campus* Chapecó. Possui Licenciatura Plena em Letras com habilitação em língua portuguesa e língua inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais; é Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Vila Velha e Especialista em Ensino de Inglês pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi bolsista CNPq de Iniciação Científica em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino e aprendizagem de línguas, Análise de Discurso, Representações sobre línguas e Identidades.

Mayara Bruna Saugo – Graduada em Letras Português e Espanhol (Licenciatura) pela Universidade Federal da Fronteira Sul (2018), possui pós-graduação em Língua Portuguesa pela Faculdade São Luís (2020). Atualmente é mestranda em estudos linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul e acadêmica do curso de Licenciatura em Letras Inglês pela Uniasselvi. Atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura da rede estadual de ensino regular de Santa Catarina.

Moara Fernanda Lima Elger – Formada em Letras Português/inglês, pela Unoesc Xanxerê. Pós-graduada em especialização do Ensino da Língua Portuguesa pela UNOPAR. Atualmente, professora de língua Portuguesa e Língua estrangeira/inglês. Também mestranda de disciplina isolada na UFFS de Chapecó. Atua como professora desde 2012 em escola pública.

Roselaine de Lima Cordeiro – Doutoranda e Mestra em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – *Campus* Chapecó. Licenciada em Letras – Português e Espanhol pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) – *Campus* Chapecó. E-mail: roselainelcordeiro@gmail.com.

Saulo Gomes Thimóteo – Professor de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa desde 2011 e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos desde 2020 na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), lê e pesquisa o jogo literário como exercícios de linguagem e significação múltipla. Articulando visões teóricas de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin e Roland Barthes, vê, na literatura, as formas e as máscaras que transitam deste mundo ao outro.

Tatiana Percio – Estudante egressa da Universidade Federal da Fronteira Sul, cursando a disciplina isolada Discurso e leitura. Professora de Língua Portuguesa na Rede Municipal de Ensino de Chapecó e Língua Espanhola na Rede Estadual de Santa Catarina.

Valdir Prigol – Professor da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Atua na graduação em Letras e no programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos. Tem doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordena o projeto de pesquisa Nas malhas da leitura. Publicou os livros *Leituras do presente e Como encontrar-se e outras experiências através da leitura de textos literários* e organizou *Por uma Esquizofrenia produtiva: da prática à teoria*, *Leituras desaturizadas: tempos precários, ensaios provisórios* (os dois livros com textos de João Cezar de Castro Rocha) e *Literatura e Ciências Sociais: exercício de diálogos e contrastes* (com Silvana Oliveira e João Cezar de Castro Rocha). Em conjunto com Silvana Oliveira e Evanir Pavloski, coordena a coleção *Literatura Brasileira: identidades em movimento* pela Editora UFFS.

Argos Editora da UnoChapécó
www.unochapeco.edu.br/argos
www.facebook.com/EditoraArgos

Título: As bagagens dos viajantes: compartilhando leituras

Organizadores: Saulo Gomes Thimóteo e Valdir Prigol

Coleção: Perspectivas, n. 62

Coordenadora: Rosane Natalina Meneghetti

Assistente editorial: Caroline Kirschner

Assistente comercial: Luana Paula Biazus

Editor de textos: Carlos Pace Dori

Divulgação: Amanda Guindani Hunttmann

Distribuição e vendas: Luana Paula Biazus

Projeto gráfico: Caroline Kirschner

Capa: Caroline Kirschner

Diagramação: Caroline Kirschner

Formato: PDF

Publicação: 2022



UNOCHAPECÓ
UNIVERSIDADE COMUNITÁRIA DA REGIÃO DE CHAPECÓ
www.unochapeco.edu.br/argos

The logo for UNOCHAPECÓ consists of a stylized graphic element above the university's name. The graphic is a white, curved shape that resembles a stylized 'U' or a leaf. Below the graphic, the name "UNOCHAPECÓ" is written in a bold, uppercase, sans-serif font. Underneath the name, the full name of the university, "UNIVERSIDADE COMUNITÁRIA DA REGIÃO DE CHAPECÓ", is written in a smaller, uppercase, sans-serif font. At the bottom, the website address "www.unochapeco.edu.br/argos" is provided in a sans-serif font.