



# Literatura sergipana e outras veredas

Organização e Prefácio  
Christina Ramalho  
Natali Fabiana da Costa e Silva

*Série Acadêmica*

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 7

**ArtNer**<sup>EDITORA</sup>  
Comunicação

Título Original: Literatura sergipana e outras veredas

© Copyright 2020 by ArtNer Comunicação e autores

Todos os direitos desta edição estão reservados aos autores. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucro ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja clara menção do nome do autor, título da obra, edição e paginação. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

**Diagramação**

Joselito Miranda

**Editoração**

ArtNer Comunicação

**Impressão**

Infographics

**Foto de capa**

Christina Ramalho

**Revisão**

Christina Ramalho e Natali Fabiana da Costa e Silva

Printed in Brazil / Impresso no Brasil

---

R165I

Ramalho, Christina (Org.). Costa e Silva, Natali Fabiana da (Org.).  
Literatura Sergipana e outras veredas. /Christina Ramalho (Org.).  
Natali Fabiana da Costa e Silva (Org.)  
- Aracaju: ArtNer Comunicação, 2020.  
130p.

Série Acadêmica (Coleção Estudos linguísticos e literários, n.7)

ISBN : 978-65-991517-1-2

1.Literatura Sergipana – História-Regionalismo 2. Construção Metapoética  
I - Título

CDU: 821.134.3(813.7) - 1

---

Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária Jane Guimarães – CRB-5/975

**Editora ArtNer Comunicação**

CNPJ 13.844.466/0001-15 • artner.com.br  
editoraartner@gmail.com • Tel.: (79) 99131-7653

# Literatura sergipana e outras veredas

## **Autores**

Alexandre de Melo Andrade  
Alexsandra dos Santos Bispo  
Deise Santos do Nascimento  
Eliliane Santos Ferreira  
Éverton de Jesus Santos  
Gardênia Dias Santos  
Jeane Carozo Rocha  
Joilda Alves de Oliveira  
Joseana Souza da Fonsêca  
Mayara dos Anjos Lima Nascimento  
Tatianne Santos Dantas

## **Organização e prefácio**

Christina Ramalho  
Natali Fabiana da Costa e Silva

  
*Série Acadêmica*

---

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 7

---

Aracaju

 EDITORA  
**ArtNer**  
Comunicação

2020



*Série Acadêmica*

---

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 7

---

**Série Acadêmica**

Coleção Estudos Linguísticos e Literários nº 7

**Direção**

Christina Ramalho

Márcia Mariano

**Conselho Editorial**

Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ)

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)

Prof. Dr. Beto Vianna (UFS)

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS)

Profa. Dra. Conceição Flores

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)

Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)

Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva (UFS)

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão (UNB)

## SUMÁRIO

### PREFÁCIO

#### LITERATURA SERGIPANA E OUTRAS VEREDAS

Christina Bielinski Ramalho

Natali Fabiana da Costa e Silva ..... 7

#### LITERATURA SERGIPANA ..... 11

##### HISTÓRIA, LITERATURA E REGIONALISMO

##### EM *OS CORUMBAS* DE AMANDO FONTES

Alexsandra dos Santos Bispo ..... 13

##### O CORPO ENVELHECIDO EM “FLORAIS”

##### DE ANTONIO CARLOS VIANA

Gardênia Dias Santos

Deise Santos do Nascimento ..... 25

##### A FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA EM GIZELDA MORAIS

Eliliane Santos Ferreira

Jeane Carozo Rocha

Joseana Souza da Fonsêca ..... 37

##### A CONSTRUÇÃO METAPOÉTICA DE

##### MARIA CRISTINA GAMA FIGUEIREDO

Joilda Alves de Oliveira

Alexandre de Melo Andrade ..... 55

<b>OUTRAS VEREDAS</b> .....	<b>75</b>
DE “O SENHOR É ESCRITOR?” A “LEIA ISTO”: QUEM FAZ UM ROMANCE SALVA UM SUICIDA Éverton de Jesus Santos .....	77
“PROJETO BRASIL”, DE STELLA LEONARDOS: O ÉPICO NA FORMA DE CANCIONEIRO, ROMANCEIRO E RAPSÓDIA Mayara dos Anjos Lima Nascimento .....	95
O FIO QUE CORTA O SILÊNCIO: A SUBVERSÃO NARRATIVA EM <i>TORTO ARADO</i> , DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR Tatianne Santos Dantas .....	107
<b>SOBRE OS AUTORES</b> .....	<b>121</b>
<b>SOBRE OS ORGANIZADORES</b> .....	<b>125</b>

## PREFÁCIO

### LITERATURA SERGIPANA E OUTRAS VEREDAS

**E**m tempos em que a pesquisa científica é ameaçada pelas instituições que deveriam protegê-la, a obra que ora se apresenta nasce sob o signo da balbúrdia. Fruto de investigações realizadas por pesquisadores da Universidade Federal de Sergipe, os capítulos que compõem este livro trilham veredas que conduzem o leitor pelo indelével caminho do conhecimento. Assim, aquele que porventura transitar por estas plagas, encontrará um livro que reúne diversos olhares para a literatura sergipana, além de três capítulos sobre a produção literária de outras regiões do Brasil.

O esforço plural dos pesquisadores deste volume realiza o intento ousado de desconstruir o cânone como lugar de partida paradigmático dos estudos literários. Nesse sentido, vale lembrar a discussão de Regina Dalcastagnè (2012), que situa a produção literária brasileira em um lócus de enunciação hierarquizado e marcado por disputas de espaço, voz e legitimidade. Nesse “território contestado” que é a nossa literatura, ainda há pouca valorização de textos que circulem fora daquilo que é estabelecido pelas grandes editoras e, embora a era da digitalização dos saberes tenha ampliado as possibilidades de publicação com a popularização de *blogs*, *sites*, perfis do *Instagram*, entre outros, além de propalar o *e-commerce* ou as pequenas casas editoriais, a homogeneização do mercado editorial até o momento é um condicionante que sufoca a produção literária de escritoras e escritores que estão à margem de um perfil considerado como alta literatura, nos termos de Leyla Perrone Moisés.

Faz-se necessário, então, questionar aquilo que caracteriza o domínio da valoração estética. Levando-se em conta a complexidade e os processos multiformes que fundam sua base, o valor de uma

obra literária não é algo que possa ser dado enquanto um proposto absoluto em si mesmo, mas estabelece-se, por um lado, na dinâmica entre as relações sociais, culturais e mercadológicas e, por outro, pela legitimação discursiva de instituições sociais – como os museus, os prêmios literários, o meio acadêmico, a escola – que são autorizadas por um corpo coletivo a emitir juízos acerca de um objeto artístico. Isto significa dizer, em outras palavras, que o valor atribuído a uma obra literária é sempre um construto que revela nas entrelinhas da concepção estética os dispositivos de poder que estruturam os olhares para as mais diversas áreas do conhecimento.

Subjaz ao pensamento crítico-literário o questionamento de paradigmas epistemológicos, a redefinição de limites históricos e geográficos ou de categorias como sujeito, voz, entre outros, sem deixar de levar em consideração o lugar da diferença seja ela étnica, social, de gênero, de orientação sexual, seja ela calcada nas diversas formas de transculturação, de heterogeneidade, de tradução cultural. As formas da narrativa e da poesia contemporânea foram abaladas pelas rasuras das fronteiras textuais, políticas e estéticas, o que logrou uma reescrita das grandes narrativas. Na base dessa postura acadêmica, o olhar do fazer crítico coabita o lugar da revelia.

Na esteira desse pensamento, o livro *Literatura sergipana e outras veredas* é composto por sete capítulos que visam dar azo à atitude questionadora dos pesquisadores da área de estudos literários, bem como colocam em xeque os limites do mercado editorial a partir da valorização de escritores pouco conhecidos e/ou estudados nas Letras brasileiras. Indiretamente, a obra mobiliza o descentramento da crítica literária, tendo em vista que se trata da produção de saberes a partir do nordeste, região que tem sido alvo de comentários preconceituosos, retaliações financeiras e ataques fascistas por parte de alguns representantes políticos e de certo segmento da população civil. Essas atitudes totalitaristas e preconceituosas reforçam a imprescindibilidade da ampliação de pesquisas, sobretudo na área das Humanidades, a fim de que tempos irracionais como este sucumbam à humanização transformadora do sujeito.

Assim, o primeiro capítulo que inaugura esta coletânea de textos intitula-se “História, literatura e regionalismo em *Os corumbás*, de Amando Fontes”, da autoria de Alexandra dos Santos Bispo. O romance, de cunho social, tensiona os limites entre a função do escritor e do político – vale ressaltar que Amando Fontes foi deputado federal pelo Estado de Sergipe – pintando um quadro sociocultural que, se, por um lado, denuncia a falta de emprego, as mazelas sociais, por outro lado, vaticina a esperança de um futuro melhor.

Em “O corpo envelhecido em ‘Florais’, de Antônio Carlos Viana”, Gardênia Dias Santos e Deise Santos do Nascimento trazem uma reflexão acerca do corpo envelhecido por meio do conto “Florais”, presente na coletânea *Jeito de matar lagartas* (2015). As autoras buscam fazer uma crítica à visão patriarcal que atribui a força da mulher ao seu corpo e à sua juventude. Essa visão deturpada sobre os corpos femininos vilipendia as mulheres limitando suas ações, que acabam restritas às experiências biológicas de reprodução.

“A fragmentação narrativa em Gizelda Morais”, de Eliliane Santos Ferreira, Jeane Carozo Rocha e Joseana Souza da Fônseca, analisa o modo pelo qual Gizelda Morais constrói, nos romances *Jane Brasil* e *A procura de Jane*, um efeito de fragmentação narrativa que, por sua vez, estabelece uma “sensação de deriva” da qual se desdobram múltiplas possibilidades de linguagens que buscam representar as conexões entre o mundo empírico e o literário.

“A fragmentação metapoética de Maria Cristina Gama Figueiredo”, da autoria de Joilda Alves de Oliveira e Alexandre de Melo Andrade, lança luz sobre a estética subjetiva, intimista e condensada da poeta que dá título ao capítulo, revelando os modos de subjetivação lírica e os questionamentos sobre o amor, a poesia e a intuição poética engendrados em seus poemas.

Uma segunda seção, nomeada “Outras veredas”, traz três capítulos sobre a literatura de outras regiões do Brasil. O primeiro deles é da autoria de Éverton Jesus Santos e se intitula “De ‘o senhor é escritor?’ a ‘leia isto’: quem faz um romance salva um suicida”. Esse artigo traz para o debate a obra *O sol se põe em São Paulo* (2007), do carioca Bernardo Carvalho, por meio do qual Éverton Santos destaca

o modo como as dobras narrativas possibilitam o surgimento de dimensões que cotejam a escrita e o ato de contar, ouvir e ler uma história literária.

Em “‘Projeto Brasil’, de Stella Leonardos: o épico na forma de cancionero, romanceiro e rapsódia”, Mayara dos Anjos Lima Nascimento tece reflexões acerca do que a poeta carioca Stella Leonardos entende por um projeto de escrita que busque abarcar a diversidade cultural, linguística e histórica brasileira articulando o Sergipe, o Espírito Santo e o Maranhão por meio da comparação de três obras, *Rapsódia Sergipana* (1995), *Cancioneiro Capixaba* (2000) e *Romanceiro do Bequimão* (1979).

Por fim, em “O fio que corta o silêncio: a subversão narrativa em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior”, Tatianne Santos Dantas investiga o modo como o escritor baiano articula em seu romance de estreia as relações entre colonialismo e racismo e expõe toda a violência de séculos de exploração e aviltamento do povo brasileiro.

Esperamos que as discussões trazidas por esta coletânea de textos incitem o leitor a novas reflexões acerca da literatura. Acreditamos que é tão somente por meio da confrontação de pensamentos e do embate de ideias que as fronteiras do conhecimento são dissolvidas para, então, estabelecerem novos pressupostos e novas inquietações. Que a arena de batalhas na qual hoje o conhecimento luta para se afirmar enquanto um direito humano fundamental possibilite a saída de tempos tão obscurantistas. Até lá e, mesmo depois disso, o nordeste resiste!

*Christina Bielinski Ramalho*  
*Natali Fabiana da Costa e Silva*

# Literatura sergipana



## HISTÓRIA, LITERATURA E REGIONALISMO EM *OS CORUMBAS DE AMANDO FONTES*

Alexsandra dos Santos Bispo

### Introdução

Este capítulo tem como objeto de estudo o romance *Os Corumbas* de Amando Fontes que, lançado no ano de 1933, foi o primeiro a obter o Prêmio Felipe d'Oliveira de Literatura. Sobre Fontes, Gilberto Amado nos diz:

Há que louvar o autor por não ter ido mais longe na parte política, por não ter acentuado a tendência reivindicante, a injustiça social. Isto é mister para outros. Seu papel ele o desempenhou a contento. Mostrou-nos a vida; fez-nos viver com ela, fez-nos chorar (apud BUENO, 2006, p.185).

No romance *Os Corumbas*, Amando Fontes desenvolve uma narrativa centrada na história de uma família – Corumbas – de proletários, cuja vida escassa os obriga a saírem de uma cidade do interior de Sergipe para a capital Aracaju com o intuito de encontrar trabalho para melhorar suas condições socioeconômicas. De acordo com João Ribeiro (1933 apud FONTES, 1981, p. ix), poucos livros são bem arquitetados como *Os Corumbas*, o qual reproduz uma imagem semelhante da sociedade que se desintegrava na erosão da civilização.

Conforme Bueno (2006), a narrativa tornou-se um exemplo de romance social, uma medida que parece indicar o limite entre a função do escritor e a do político. Ainda para o crítico, “Amando Fontes aparece com a possibilidade de ser um autor político e não um político autor” (idem, ibidem, p.186). Podemos afirmar que Fontes constrói um romance enredado nas mazelas sociais, transitando

entre o campo literário e o político e, com isso revela um quadro sociocultural repleto de idas e vindas que desembocam na família protagonista: a falta de emprego, as relações políticas, a necessidade de ascender na vida e no íntimo a manutenção de esperança de uma situação melhor.

Dada a intenção de igualmente destacar e valorizar a contribuição do autor para a história da literatura, é essencial adicionarmos algumas informações sobre sua vida e suas obras. Amando Fontes nasceu em 15 de maio de 1889, na cidade de Santos/SP, filho do farmacêutico Turíbio da Silveira Fontes e da dona de casa Rosa do Nascimento Fontes. Ficou órfão de pai aos cinco meses de idade e a partir daí passou a ser criado pelos avôs paternos em Aracaju. Apesar de ter viajado para outras cidades, como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Salvador, Fontes passou praticamente toda a sua vida em Sergipe, de onde sua família era oriunda.

Começou a trabalhar aos quinze anos como revisor do *Diário da Manhã*, em Aracaju. No ano de 1919, Fontes publicou alguns poemas na imprensa local e teve a ideia de escrever os dois primeiros capítulos. Depois disso, conforme Silva (2005), ele interrompeu sua escrita pelo fato de faltar-lhe o registro da vida de Aracaju e da técnica segura para a escrita do livro. Assim, doze anos mais tarde, retornou à composição de *Os Corumbas*, pois já possuía sua técnica definida, o método apresentativo de Ortega y Gasset, e publicou seu livro no ano de 1933, sendo este bem recebido pela crítica a ponto de obter o Prêmio Felipe d'Oliveira, o qual acabava de ser instituído. Segundo Fontes<sup>1</sup> (1934 *apud* Silva, 2005, p. 10) “um casal de velhos, silencioso e só, num vagão de estrada de ferro que deixava a estação de Aracaju, foi o pequeno átomo, o núcleo gerador do romance”, ou seja, o romance, *Os Corumbas* foi inspirado em um casal de idosos que ele encontrou num trem que saía para o interior de Sergipe.

Amando Fontes atuou como romancista, professor, crítico literário, advogado, bem como também elegeu-se deputado federal

---

1 FONTES, Amando. “A entrega do prêmio Felipe D’Oliveira”. Lanterna Verde. Rio de Janeiro, (I) maio de 1934. pp.110-116.

pelo estado de Sergipe, tendo uma atuação destacada devido aos seus projetos, discursos, emendas e pareceres. Escreveu não só *Os Corumbas* (1933), mas também *Rua do Siriri* (1937) e deixou quase pronto um novo romance, denominado *O Deputado Santos Lima*, pois faleceu na noite de 1º de dezembro de 1967.

## 1. *Os Corumbas* e sua relação com a história e a literatura

Conforme Bueno (2006), *Os Corumbas*, de Amando Fontes, foi considerado o grande romance do ano. Por um lado, o romance era visto como uma literatura proletária, por outro, Jorge Amado defende que essa premissa não se justifica, pois a literatura proletária é de luta, de revolta e de movimento de massa, sem enredo e sem senso de imoralidade, e o romance de Fontes é uma narrativa que conta a história de uma família pobre do interior de Sergipe que vai para Aracaju em busca de melhores oportunidades de trabalho para, assim, obter uma vida decente, com melhores condições socioeconômicas. O romance só pode ser proletário, segundo Bueno (2006), se tiver revolta, quer dizer, se as massas provocarem uma revolução, assim retratar dramas coletivos não quer dizer que o romance seja proletário. No romance supracitado, o narrador não é personagem, mas há uma empatia entre ele e os personagens. Vejamos:

Sá Josefa perdia noites e noites, a pensar. Contava as pequenas cédulas de papel, recontava os cobres e os níqueis. E concluía sempre, ao fim, que não lhes era possível viver com tão pouco dinheiro, pagando aluguel de casa, vestindo e alimentando sete pessoas.

Haveria, talvez, o recurso de restringirem ainda mais as despesas, mudando-se para uma casa pior, suspendendo o colégio às duas menores. Mas essa seria uma solução tão dolorosa, que a velha nem gostava de se deter a pensar nela (FONTES, 1981, p.29).

Do ponto de vista de organização do texto, o romance divide-se em três partes: a primeira parte retrata a família Corumba no interior de Sergipe, a qual conta apenas com quatro capítulos, apresentando-nos Geraldo Corumba que, ao ir a uma festa, conhece Josefa, com quem vem a se casar. Anos mais tarde as dificuldades aparecem: há uma grande seca no ano de 1905, o preço do açúcar baixa, e todas as pessoas que estavam envolvidas no plantio passam a viver em desequilíbrio financeiro. Já com os filhos crescidos, quatro moças (Rosenda, Albertina, Caçulinha e Bela) e um rapaz, Pedro, o casal diante da situação difícil decidem se mudar para Aracaju, onde todos poderiam trabalhar nas fábricas de tecido. Na segunda parte do livro, a família Corumba, depois de alguns anos, aparece trabalhando em Aracaju. Nessa parte, a mais longa dos capítulos, Geraldo, Rosenda e Albertina (filhas mais velhas) trabalham na fábrica de tecidos e o filho Pedro trabalha como mecânico numa oficina. A esperança bem como o sacrifício de todos evidenciam-se absolutamente nas duas filhas mais novas, que estudam para um dia se tornarem professoras e ajudarem a família.

Nessa parte, temos acesso aos acontecimentos trágicos na vida da família: uma das filhas, Bela, morre de tuberculose e as outras caem na prostituição em suas formas degradantes, e o filho Pedro, envolvido em manifestações, acaba sendo preso e passa a viver em outra cidade, Rio de Janeiro. A terceira e última parte do romance finaliza com a volta do casal para sua cidade, no interior de Sergipe, Ribeira, desapontados e lembrando que há seis anos saíram com a esperança de que melhorariam de vida, mas nada do que almejavam ocorreu, pois tudo articulou-se para uma vida repleta de desgraças e fracassos.

De acordo com Bueno (2006), através da narrativa, podemos perceber que Amando Fontes teve contato com as pessoas mais simples, humildes, bem como também observou a saída de pessoas que se deslocavam do interior para a cidade à procura de melhores condições de vida.

Ao longo do romance de Fontes, percebemos diversas marcas que permitem uma maior aproximação com a história de Aracaju

durante as décadas de 1920 e 1930, e isso nos ajuda a entender a vida dos sergipanos no começo do século XX. Segundo Melo (2014), o romance de Fontes não pode ser somente analisado como um elemento isolado, produto de um talento individual, mas sim como fruto de uma sociedade de um determinado tempo histórico.

Cândido (2006) ressalta que antes se procurava mostrar o valor e o significado de uma determinada obra a partir da manifestação ou não de algum aspecto da realidade, sendo este aspecto um fator importante para mostrar o que a obra tinha de essencial. No entanto, essa compreensão da matéria de uma obra passou a ser fator secundário e sua importância passou a ter origem nos aspectos formais que são colocados em jogo, conferindo-lhe uma particularidade que a torna de fato independente de qualquer condicionamento, principalmente o social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Mas, ainda segundo o referido autor, hoje a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas, e pois só podemos entendê-la fundindo texto e contexto numa interpretação íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, dirigido pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

Segundo Melo (2014), no estudo de uma obra como *Os Corumbas* salta aos olhos o conteúdo social de sua escrita. No século XIX a cidade de Aracaju passava por um período de transformações em que a modernidade e o progresso se implantavam. A industrialização era vista como uma solução para os problemas econômicos, embora as consequências desta modernização fossem, na grande maioria das vezes, assoladoras. Assim, muitos intelectuais, jornalistas e escritores, como Amando Fontes, usavam suas ferramentas para mostrar/denunciar a realidade social e buscavam, em suas narrativas estabelecer uma relação com a realidade que seus olhares aguçados resignificavam, transformando-as em obras literárias. Sobre o romance, Melo destaca:

A leitura de *Os Corumbas* nos traz uma riqueza de detalhes acerca do cotidiano e do imaginário da cidade de Aracaju nas duas primeiras décadas do século XX. Os costumes, as vestimentas, as formas de lazer e as relações entre homens e mulheres, dentre outros aspectos, são retratados nas páginas do romance de maneira envolvente. O dia a dia nas fábricas têxteis, as péssimas condições de trabalho e as ocorrências de assédio moral e sexual descritas por Amando Fontes nos dão importantes elementos sobre como se davam as relações sociais e de trabalho naquele período, como também quais eram os anseios, as incertezas, as visões de mundo e preconceitos de sergipanos da época (MELO, 2014, p. 24).

O romance fornece-nos a possibilidade de novas formas de leitura do passado. E Melo completa: “o trabalho do historiador, neste sentido, é de recuperar estes vestígios e a literatura se constitui uma grande parceria nesse processo” (MELO, 2014, p.24). Assim, a partir de Melo, a narrativa de Fontes possibilita-nos o entendimento da história dos moradores de Aracaju, dos seus costumes, das suas relações de trabalho, da sua vida nos anos 30. A referida autora ainda ressalta que “a literatura mantém com a História o seu elo comum com a sociedade, uma vez que ambas, mesmo que de formas distintas, têm na realidade o seu referencial”. Para Compagnon (1999), o termo história indica um ponto de vista, não somente sobre o que seja a relação dos textos entre si no tempo, mas também sobre a relação dos textos com seus contextos históricos. Conforme o referido autor, a história é uma construção, um relato que coloca em cena o presente e o passado, de cujo texto faz parte a literatura.

De acordo com o educador Mário Sérgio Cortella, numa entrevista cedida ao *Portal Trilhas*, o livro nos aproxima de outras contemporaneidades, nos coloca em momentos nos quais outras pessoas estiveram e, ao mesmo tempo, a literatura nos traz para o agora, porque ela também lida com o nosso cotidiano. Ou seja, a literatura nos aproxima da história, permitindo que fantasiemos, meditemos e reflitamos.

Além disso, a literatura pode incutir em cada um de nós o sentimento dos problemas humanitários. Candido (1995, p.186) afirma que: “(...) a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.”. Desse modo, a literatura pode oferecer um descortinar da vida que se oculta no cotidiano tão corriqueiro que quase imperceptível. A exemplo disso, temos no romance *Os Corumbas* o retrato da seca vivenciada pelos sertanejos, que revela as fragilidades do ser humano, além da luta para se conseguir sobreviver, mesmo que seja com a subsistência mais básica possível, como podemos observar nos dois fragmentos a seguir:

Se não chover agora, vamos ter seca, e da braba! exclamavam os sertanejos, temerosos (FONTES, 1981, p.3).  
Tão violenta foi a seca de 1905, que o capim cresceu e secou no leito estorricado dos ribeiros. Assolou tudo, matou tudo! João Piancó, doente, não pôde salvar as reduzidas criações. E morreu de desgosto (Idem, ibidem, p.8).

A seca, segundo Albuquerque Jr. (2009), aparece na literatura como um fenômeno detonador de transformações radicais na vida das pessoas, desorganizando famílias tanto social quanto moralmente. Essa problemática da seca ou das metamorfoses que as famílias sofrem foi muitas vezes representada na literatura brasileira, em obras tais como: *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto; *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, apenas para citar algumas. *Conforme Melo* (2014), a realidade vivida pelo sertanejo em *Os Corumbas* não é diferente da de outros nordestinos, o sofrimento é repetido todo ano, fazendo perceber a ausência de investimentos em infraestruturas no nordeste. Entretanto, percebemos que a questão da seca no romance de Fontes é apenas a ponta da problemática, pois o autor a tem como argumento inicial para discutir os caminhos que a família nordestina

tem: se por um lado decide ficar, a de se conviver com os constantes medos de não chover, correndo o risco de morrer de fome e sede. Por outro, se decide partir terá de encarar uma nova realidade que pode ser devastadora nos grandes centros, tais como: trabalhos exaustivos que pagam mal, os riscos da prostituição das filhas mais novas, a falta de assistencialismo em casos de doenças.

Com efeito, na narrativa de Fontes podemos adentrar um pouco na história das fábricas de tecido da cidade de Aracaju, pois foram nos bairros Santo Antônio e Industrial que surgiram as primeiras fábricas. Ainda, segundo Melo (2014), as fábricas de tecido atraíram diversos moradores que vinham em grande parte do interior do estado de Aracaju.

Muitas pessoas que passavam por dificuldades foram atraídas pela oportunidade de emprego, assim muitos sergipanos e sergipanas mudaram para Aracaju se sujeitando a baixos salários, a longas e péssimas jornadas de trabalho. Não é de se negar que a leitura do romance de Amando Fontes desmascara o cotidiano pelo qual muitos sergipanos passavam no início do século XX.

## **2. O regionalismo na prosa de Amando Fontes**

Segundo Campedelli e Souza (2000), o romance regionalista – em uma linguagem crítica e seca – dos anos 30 evoluiu pelos caminhos de um novo realismo, em resposta às tensões sociais originadas pela crise econômica brasileira. Surge o romance do realismo crítico, representando problemas brasileiros em geral e específicos de determinadas regiões. Tratava-se de uma literatura que tinha como lema criticar para denunciar uma questão social, contribuindo para sua solução. Conforme os autores, em quase todos os romances regionalistas dos anos 30 há um predomínio do homem sendo dominado por um rude esquema de trabalho. Na obra *Os Corumbas*, não é diferente. O autor demonstra a dureza do dia a dia e a exploração do trabalhador que nem segurança tinha no trabalho:

Manhã.

Homens entroncados, sujos de pó, chegavam junto às caldeiras da Têxtil, empurrando vagonetes de lenha. Lavados de suor, os foguistas não descansavam, jogando grandes toros em meio às labaredas.

(...) A larga correia de uma transmissão, que fazia funcionar todo um grupo de teares, alcançara um rapazelho de quinze anos pelo braço, atraía-o para a roda, suspendera-o no ar, e arremessara-o violentamente sobre a parede que a pequena distância se encontrava. Quando o corpo veio dar no chão, estava já sem vida, o crânio extensamente fraturado (FONTES, 1981, p.97).

Esse pequeno trecho mostra-nos um pouco da vida sofrida dos sergipanos no século XX, da exploração brutal que os operários sofriam, em que muitos sujeitavam-se a enormes jornadas de trabalho, sem direito a descansos e sem segurança, muitas vezes passando por acidentes que ocasionavam a morte.

Segundo Candido (1989), o regionalismo foi uma etapa necessária que fez a literatura, principalmente o romance e o conto, focar a realidade do cotidiano. Conforme o crítico literário, na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento – anos de 1930 e 1940 – tivemos o regionalismo problemático, o qual foi denominado “romance social”, “indigenismo”, “romance do Nordeste”, e sem ser excepcionalmente regional, o é em boa parte, *Os Corumbas* interessa mais pelo fato de ter sido um precursor da consciência de subdesenvolvimento, embora outros autores como Alcides Arguedas e Mariano Azuela já houvessem elencado nos problemas dos grupos desfavorecidos e desprotegidos.

Conforme Campedelli e Souza (2000), ao lado de uma literatura regionalista, que fez enfatizar a região enfocando o problema social, houve também uma literatura urbana intimista, que se concentrou em registros de atmosferas. Inaugurou-se, assim, o realismo crítico que gerou uma reflexão de problemas sociais marcantes, uma literatura destinada a denunciar questões sociais para a provocar conscientização.

Os escritores e outras modalidades artísticas tinham a consciência do subdesenvolvimento do país, por isso, a partir de então, o intuito era o de valorizar o cotidiano, o único das regiões do Brasil, além de serem escritos recheados de denúncia social, por esses ideais os artistas eram denominados de regionalistas. Esses, acima de tudo, tinham o ensejo de representação da sociedade tal como qual, com suas chagas e mazelas (MARTINS, 2015, p. 29).

Segundo Candido (1989), apesar de esses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua muitas vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça. De fato, Amando Fontes organizou seu livro a partir da realidade vivida aproximando a realidade ficcional da realidade histórica, talvez para mostrar a preocupação que ele tinha com o social.

O avanço das ciências, segundo Rocha (1984), faz com que o homem tome consciência de sua capacidade e passe a dedicar-se mais na concretização de suas ideias. Esse desenvolvimento favorece o estudo do comportamento do homem e de sua relação com a sociedade em que vive. Com efeito, todos esses fatores, conforme o autor, foram fundamentais na inspiração dos escritores e artistas, cujas obras apresentariam, a partir de então, a denúncia social, a preocupação com o bem estar das classes menos favorecidas, dentre outras situações.

## **Conclusão**

Não é de se negar que nos anos 30 a literatura brasileira contou com escritores que demonstraram em suas narrativas histórias de cunho social retratando situações de sua época. Desse modo, a obra *Os Corumbas* de Amando Fontes pode ser estudada à luz da história, porque traz elementos que relatam situações da realidade, podendo também ser usada como um instrumento de denúncia social. Assim,

percebe-se que Fontes se propôs a mostrar por meio da literatura a realidade brasileira daqueles tempos. E isto nos ajuda a entender a vida dos sergipanos no começo do século XX.

A literatura é de suma importância para nós seres humanos, pois além de promover o entretenimento também proporciona vivenciarmos situações da ficção – elaboradas com base na realidade humana – as quais nos permitem refletir sobre situações do nosso cotidiano. Por meio da narrativa de Amando Fontes percebemos que ele fez uma representação da sociedade do seu tempo e do seu lugar na década de 30, mostrando a vida das famílias que saíam do interior para as grandes cidades em busca de melhores condições de vida, o sofrimento dos operários, das pessoas mais carentes.

Por outro lado, embora alguns estudiosos afirmem que *Os Corumbas* (1933) não pode ser considerada uma obra propriamente regionalista, devido às situações enfrentadas pela família Corumba não serem restritas somente ao povo nordestino, há outros que afirmam que a referida obra faz parte do regionalismo, bem como enriquece o debate em torno dos romances regionalistas e sobre a cultura local.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Editora Ática S.A.. São Paulo. 1989. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>>. Acesso em: 21 de jul. 2019.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 169-191.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-literatura-e-sociedade-copy.pdf>>. Acesso em: 23 de jul. 2019.

CORTELLA, Mário Sérgio. *Importância da literatura*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Enj0l4N31oo>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

MARTINS, Natália de Sousa. *Tragédia familiar: uma análise de Os Corumbas, de Amando Fontes*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista. 103 f. 2015. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/124463/000834006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 15 jul. 2019.

MELO, Andréa Patrícia Santos. *Representações de gênero na Aracaju ficcional de Amando Fontes: uma análise da obra Os Corumbas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão. 2014. Disponível em: <[https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5650/1/ANDREA\\_PATRICIA\\_SANTOS\\_MELO.pdf](https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5650/1/ANDREA_PATRICIA_SANTOS_MELO.pdf)>. Acesso em 20 de jul. 2019.

OLIVEIRA, Ana Arlinda de. O professor como mediador das leituras literárias. In: PAIVA, Aparecida; MACIEL, Francisca; COSSON, Rildo. (Orgs.). *Literatura: ensino fundamental*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2010, v. 20, p. 41-54.

ROCHA, Claudemildes Monteiro da. Os Corumbas: uma vertente social dos anos 30. *Rev. De Letras*, Fortaleza, 7 (1/2) – jan./dez. 1984. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3381/1/1984\\_Art\\_CM Rocha.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3381/1/1984_Art_CM Rocha.pdf)>. Acesso em 23 de jul. 2019.

SILVA, Roberto José da. *Inferno Urbano: estudo do espaço em Os Corumbas, de Amando Fontes*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos de Linguagem. SP: [s.n.], 2005. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269952/1/Silva\\_RobertoJoseda\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269952/1/Silva_RobertoJoseda_M.pdf)>. Acesso em 20 jul. 2019.

## O CORPO ENVELHECIDO EM “FLORAIS” DE ANTONIO CARLOS VIANA

Gardênia Dias Santos  
Deise Santos do Nascimento

O corpo, ao longo da história, foi objeto de inúmeras conceituações, muitas delas problemáticas por privilegiarem a mente em detrimento do mesmo. No que diz respeito ao corpo feminino, na balança das oposições binárias entre mente/corpo, macho/ fêmea, ele sempre foi considerado inferior no espaço social. Conforme Elódia Xavier (2007), “a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabaram confinadas às experiências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo de conhecimento e do saber” (XAVIER, 2007, p. 20). Contudo, tais dualidades serviram apenas para hierarquizar, classificar e privilegiar o homem em detrimento da mulher.

Nessa perspectiva, tais associações começaram a ser contestadas pelas feministas, as quais passaram a desenvolver teorias voltadas à política do corpo. Assim, para o feminismo igualitário, encabeçado por Simone de Beauvoir, o corpo é percebido como uma peça importante, mas não fundamental, uma vez que seu caráter biológico não basta para definir uma mulher. Para as teóricas construcionistas, especificamente Julia Kristeva e Nancy Chodorow, o corpo pode ser visto de forma positiva, pois elas levam em consideração a construção social da subjetividade, a partir da transformação de atitudes, crenças e valores, ou seja, a distinção do feminino e do masculino tende a ser marcada por aspectos sociais.

Quanto à noção de corpo como objeto cultural – concebido por teóricas como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Judith

Butler, dentre outras – podemos compreender que ele chega a corresponder a uma representação social destinada a ser tratada de formas diferentes, a depender da cultura em que esteja inserida. Portanto, esse corpo “deve ser visto como o lugar de contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais” (XAVIER, 200, p. 22). Ao acessar essas teorias, verificamos que sua proposta, construindo a figura feminina a partir de um espaço patriarcal e tradicional, consiste em permitir a desvinculação do corpo da dimensão biológica, para se levar em consideração sua concretude histórica e social, pois

discursos da diáspora contemporâneos delineiam as cartografias de gênero por meio da teorização do corpo nessa diáspora, refletindo sobre a escrita desse corpo e desse espaço, revelando um posicionamento político por meio de uma estética do trânsito e da narrativização das muitas histórias e estórias que o corpo registra na vivência dos movimentos contemporâneos (ALMEIDA, 2015, p. 96).

Esse breve panorama acerca de algumas teorias feministas sobre a política do corpo nos permite entender que sua interação com o mundo se dá a partir da interiorização de valores e comportamentos que o meio agrega ou impõe aos indivíduos. Nesse processo, os corpos femininos, segundo Grosz, ao serem retratados e até construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente, têm como função reforçar a ideia de que as mulheres são vulneráveis e necessitam de “[...] proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado” (2000, p. 67).

Sendo assim, é por meio de uma visão crítica e ácida sobre as relações de poder, tratadas pelo escritor sergipano Antônio Carlos Viana, em algumas de suas obras, que poderemos identificar algumas das problemáticas observadas dentro do universo feminino. A partir desse contexto, buscamos analisar no conto “Florais”, presente na obra *Jeito de matar lagartas* (2015), como o corpo envelhecido da

personagem Dona Delfina está posto, a partir da ótica dos valores simbólicos perpetuados pela sociedade patriarcal. Na sequência, salientaremos como as formas de preconceito de gênero cujas raízes se encontram na corporalidade, se manifestam tanto no meio social quanto no conto analisado.

### **O corpo envelhecido: entre realidade e ficção**

Na sociedade, as diferenças físicas visíveis entre os corpos estabelecem as desigualdades em um grau de hierarquização determinado pelo gênero. Sabendo disso, os estudos sociológicos de David Le Breton salientam que é do corpo que nascem e se propagam “[...] as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator” (LE BRETON, 2007, p.7). E é, muitas vezes, nessa fisionomia singular, que se instaura a intolerância ao outro. Assim, a corporeidade constitui-se como um fenômeno social e cultural imbuído de motivos simbólicos que fazem dela um objeto de representação de imaginário no qual as mulheres são retratadas negativamente.

Quanto à questão do envelhecimento, este possui significados distintos para homens e mulheres na sociedade. Enquanto para os homens envelhecer está associado a maturidade, aquisição de experiência, ou seja, características positivas que tendem a reforçar sua aura “masculina” de sedutor; para a mulher, exige-se que os padrões de beleza e jovialidade sejam mantidos.

Nesse sentido, o corpo feminino veiculado pela mídia em propagandas que exaltam a beleza e a forma física tende a impelir as mulheres a se submeterem a procedimentos cirúrgicos e estéticos a fim de se adequarem a padrões de jovialidade exigidos. A esse respeito, Santaella (2003) ressalta que as pesquisas acadêmicas sobre a relação entre o corpo feminino e a tecnologia tendem a questionar o mito da beleza e o modo como as representações são usadas contra a figura da mulher. Baseada nas investigações de Donna Haraway e Naomi Wolf, para desenvolver suas reflexões, a estudiosa salienta que:

a perfeição das modelos nas imagens publicitárias, nos desfiles e nas fotografias são meras imagens digitalizadas, retocadas mediante programas informáticos. Desde anos, as imagens computacionais escondem as marcas de envelhecimento e os menores defeitos, tornando a perfeição cada vez mais irreal para atender as exigências da indústria da beleza (SANTAELLA, 2003, p. 186).

Lucia Santaella demonstra, a partir desse trecho, o quanto as exigências sociais impostas ao corpo feminino são absurdas e irreais. Desse modo, torna-se necessário desestabilizar padrões que apenas reforçam o poder patriarcal sobre o corpo feminino.

Conforme Bourdieu (1999), a dominação masculina constitui as mulheres como objetos simbólicos, cuja existência pauta-se pela maneira como são percebidos. Essa posição de passividade tem como finalidade colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor “de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atrativos, disponíveis” (BOURDIEU, 1999, p. 41). Em suma, essa dependência é uma forma de aquiescência que gira em torno das expectativas masculinas.

Partindo para o campo literário, Regina Dalcastagnè, em sua pesquisa sobre a personagem feminina do romance brasileiro contemporâneo, ao analisar 258 romances brasileiros de 165 autores (as) no período entre 1990 a 2004, constatou o quanto as escritoras ainda são minoria no cenário literário do país. Dos autores analisados, 120 eram homens. Em dados recentes, coletados entre 2005 a 2014, esse quadro não se alterou muito. Dos 184 autores trabalhados, apenas 53 são mulheres.

Quanto à representação de mulheres maduras e idosas no romance brasileiro, aponta-se baixa presença do primeiro grupo 21,4% e apenas 8,5% do segundo. Além da baixa representatividade dessa parcela de mulheres na literatura, a pesquisadora também denuncia o preconceito contra essas mulheres no universo sexual e amoroso, visto que nas obras o enfoque recai sobre as relações amorosas em

que “o casal romântico é formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 38). Já quando o inverso ocorre, vem sempre carregado por valores pejorativos e julgamentos.

Nesse aspecto, as produções literárias de autoria feminina que apresentam este tipo de personagem trazem à cena os problemas enfrentados pelas mulheres maduras. Contos como “Ruídos de passos” e “Mais vai chover?”, presentes no livro *A via curcis do corpo* (1974), de Clarice Lispector, e no romance *As horas nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, ao retratarem mulheres idosas em suas obras, expõem o quanto elas se veem diante de preconceitos referentes à sua idade, sexualidade ou ao tipo de relações amorosas que decidem ter.

No que tange ao olhar de alguns escritores que abordam as questões femininas, Dalcastagnè salienta o fato de “mesmo que sejam sensíveis aos problemas femininos e solidários (e nem sempre o são), os homens nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente” (DALCASTAGNÈ, 2007, p.1). Todavia, apesar dessa lacuna, é válido problematizarmos as vivências das mulheres a partir de textos de escritores preocupados em desconstruir os valores androcênticos. E é exatamente a partir desse ponto de vista desconstrutor que Antônio Carlos Viana, em seu conto “Florais”, do livro *Jeito de matar lagartas* (2015), busca romper com muitos dos tabus atribuídos às mulheres, especificamente as mulheres idosas e seus corpos envelhecidos.

O conto inicia-se com a seguinte reflexão da personagem Dona Delfina: “Foi o corpo que me salvou” (VIANA, 2015, p.50). Tal afirmativa contraria o estereótipo de que, com o declínio do corpo pelo envelhecimento, a vida está fadada à inutilidade – lógica pregada pela sociedade capitalista burguesa que só se preocupa com os indivíduos na medida em que estes ainda produzem. De acordo com Elódia Xavier, “a velhice se manifesta através do corpo, sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deteriorização corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante” (XAVIER, 2007, p.86). Sendo assim, mesmo que o físico perca sua vitalidade e jovialidade com o tempo tais aspectos

não determinam a maneira como o indivíduo se sente ou mesmo o modo como deva portar-se perante a sociedade.

Portanto a descoberta transgressora acerca de seu corpo por parte da personagem viúva há três anos, período em que viveu enclausurada em sua casa a maior parte do tempo, suscita na mesma uma tomada de consciência quanto a um corpo que estivera “morto” em toda sua idade adulta, madura e período de luto. Os motivos que impediam esse despertar, não só do corpo, mas também da protagonista para a vida são decorrentes de toda a disciplina que lhe fora inculcada pela ordem patriarcal que a fez compreender que após enviuvar, “sair para o mundo seria trair a memória de Mário Sérgio” (VIANA, 2015, p.50). Esse estranhamento é compreensível dadas as regulações por que passara em sua vivência.

Nesse processo, a cultura, reflexo de um sistema patriarcal, lança mão da disciplina como uma forma de obter o controle dos corpos, pois “o poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e retirar, tem como função maior ‘adestrar’, ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 1987, p.143). A disciplina funciona como um método de imposição que apenas visa adestrar e moldar as mulheres às necessidades do homem.

Diante dessas tramas, as mulheres por séculos sofreram ante a impossibilidade de terem controle sobre seus corpos e suas vidas em decorrência das constantes reinvenções das regulações de gênero, uma vez que:

O corpo feminino é um território em permanente disputa. Sobre ele se inscrevem múltiplos discursos – vindos dos universos médico, legal, psicológico, biológico, artístico etc. – que não apenas dizem desse corpo, mas que também o constituem, uma vez que normatizam padrões, sexualidade, reprodução, higiene (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 1).

A disciplina imposta aos corpos femininos faz com que os dominados respondam às normatizações de uma maneira que a

adesão ocorra de forma voluntária e imperceptível à dominação masculina. No entanto, no conto, o ponto de partida para a ruptura com as normas por parte de Dona Defina se dá quando:

[...] um dia acordou com uma estranha vontade de dançar, talvez efeito das gotas do Alpine Lily do seu terapeuta holístico. Ligou então para as amigas, como se tivesse acordado de um sono do qual ela mesma não se dera conta, e foram a um bar da praia onde ainda se dançava aos boleros de Bienvenido Granda (VIANA, 2015, p.50).

Esse fragmento demonstra que, ao se desvencilhar desse padrão, as mulheres passam a viver verdadeiramente livres e se permitem experimentar novas experiências, como no caso de Dona Delfina, que se envolve com o dançarino Alan Delon – rapaz uns vinte anos mais jovem que ela.

O conto, ainda, realiza intertextualidade com o filme *O sol por testemunha* (1960), do diretor René Clément, no seguinte fragmento: “enquanto dançavam, dona Delfina não conseguiu evitar a pergunta: por que Alan Delon? Coisa do pai, que não conseguia esquecer *O sol por testemunha*, o filme que era também o preferido do finado Mário Sérgio” (VIANA, 2015, p. 51). Nessa medida, o enredo do filme nos permite evidenciar a associação que a protagonista faz entre homens com quem se relacionou e relaciona, pois, assim como a personagem Tom Ripley, interpretada pelo ator Alan Delon, o jovem com quem se envolve é visto, inicialmente, por ela como uma espécie de usurpador do lugar do seu falecido marido.

O uso de intertextos nas narrativas, segundo Linda Hutcheon (1991), abre a ficção pós-moderna para o mundo de modo a contestá-lo, portanto, quando a literatura utiliza-se da intertextualidade, busca além de questioná-lo se apropriar da cultura dominante para reescrevê-la.

Desta maneira, o envolvimento com o jovem visa reescrever a vivência feminina perante uma sociedade patriarcal preconceituosa. O romance com Alan Delon aflora a sexualidade da personagem que

antes de conhecê-lo “[...] não alimentava mais nenhuma vontade de ter um homem a seu lado, até que veio aquele tango e ela permitiu que Alan Delon a encoxasse tão suavemente” (VIANA, 2015, p. 51), e seu corpo “[...] depois do luto pesado, começara a exigir coisas estranhas, como se estivesse se despedindo de si mesmo” (VIANA, 2015, p. 51-52), ou seja, ela se despede de seu corpo antigo que pouco experimentou o prazer. Na nova fase da vida, Dona Delfina experimenta com o jovem outra maneira de vivenciar a sexualidade:

[...] fez nela coisas que ela nunca imaginou e não demonstrou o mais leve nojo de sua carne ressecada. Um homem jovem fazendo aquelas maravilhas num território já cercado pelos odores da morte só podia ter uma alma gigante como seu pau (VIANA, 2015, p. 53-54).

No processo de transição de um corpo regulado pelas normas para um liberado, podemos constatar o quanto é difícil para as mulheres se desvencilharem das amarras da dominação masculina, pois ainda se sentem culpadas ou não merecedoras de algo melhor, como ocorre com Dona Delfina ao pensar no amante como que lhe fazendo uma caridade.

Todavia, a experiência tida com Alan Delon é melhor se comparada ao que vivera com o marido durante os quarenta anos de santidade, da parte dela, pelas normas impostas pela sociedade à conduta feminina, e dele, porque tinha pavor de contrair DST. Este último fato nos põe diante de mais um condicionamento preconceituoso e misógino usado pela sociedade patriarcal contra a mulher, ao propagar por séculos concepções que patologizavam os corpos femininos.

A crença de que a mulher era responsável pelas doenças venéreas que acometiam os homens estabeleceu-se no século XVI a partir da ideia de castigo divino decorrente de pecados individuais por terem mantido relações sexuais ilícitas. Sendo assim, as mulheres passaram a ser associadas a tais mazelas de caráter sexual que contaminavam os homens por serem as responsáveis de os fazerem “cair em tentação”.

Tal estratégia tinha como intuito apenas desresponsabilizar os homens pelas enfermidades que contraíam.

Com a patologização dos corpos, em especial os femininos, abriu-se espaço para que a medicina desenvolvesse um trabalho de medicalização social acerca dos hábitos cotidianos e princípios de higiene. Em meio a tais concepções, a medicalização do corpo feminino favoreceu a sociedade patriarcal ao longo da história por lhe fornecer alicerces ideológicos à cristalização das relações de poder ancoradas nas diferenças físicas de homens e mulheres.

A ruptura com esse ciclo de patologização do corpo feminino aparece no conto quando Dona Delfina descobre que o acordo que fizera com o falecido companheiro de não terem filhos foi apenas para que ela não descobrisse sua infertilidade.

[...] Nunca lhe faltara nada, apenas filhos. Não os quiseram de comum acordo, mas, quando foi organizar os papéis dele, encontrou um espermograma em que os espermatozoides eram dados como inertes. Sentiu-se traída. Alguma doença Mário Sérgio devia ter tido antes de conhecê-la, talvez uma caxumba ou uma doença venérea mal curada, e nunca lhe contou” (VIANA, 2015, p.52).

Ao utilizar essa estratégia, Viana desmascara as artimanhas masculinas que visam isentar os homens da responsabilidade pela impossibilidade de terem filhos devido à infertilidade, pois reconhecê-la significa para muitos admitir uma fraqueza viril. Portanto, deslocar tal culpa as mulheres é bem mais fácil visto que historicamente uma de suas funções sociais é a de reproduzir.

Quanto à medicalização do corpo feminino, esta se faz presente desde o título do conto “Florais” – terapia que se utiliza de essências florais para equilibrar as emoções –, mas, ao contrário de como os medicamentos foram empregados pela medicina em muitos contextos históricos, os florais funcionam como um incentivo à libertação do corpo da personagem. Dona Defina atribui ao uso das gotas do Alpine Lily a recuperação de sua vitalidade por ter acordado

um dia “[...] com uma estranha vontade de dançar” (VIANA, 2015, p. 50); já as gotas de Angélica aliviaram-na das culpas; quanto às Fúcsia da Califórnia, lhe deram coragem de reconhecer que “ainda havia um território em seu corpo que nunca fora explorado” (VIANA, 2015, p.54). A cura proporcionada pelo uso dos florais lhe possibilitou estabelecer uma relação melhor consigo mesma, o que favoreceu a aquisição de uma consciência feminina capaz de romper com os padrões opressores impostos pela sociedade androcêntrica.

A ampliação dos horizontes de expectativas da protagonista a fez analisar que, em sua relação com Mário Sérgio, ela se acostumou a nunca perguntar questões ligadas à sexualidade e de intimidade, pois ele “[...] dizia que para certas coisas havia as putas” (VIANA, 2015, p.54). Nessa perspectiva, a mudança de visão de Dona Defina com relação a seu corpo e à sexualidade é nítida, uma vez que, com o jovem amante, a viúva reencontra a vivacidade dentro de um corpo esquecido e constata “que o amor exige desrespeito, senão fica incompleto” (VIANA, 2015, p. 54). Dito isso, a única tristeza que sentira foi a de nunca ter feito tudo aquilo com o falecido companheiro. Desse modo, constatamos que, ao conquistarem o corpo liberado, as “[...] mulheres passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (XAVIER, 2007, p.169).

Nessa medida, ao abandonar o sistema disciplinador, a personagem passa a viver em liberdade. A aceitação e a exploração de seu corpo envelhecido a possibilitam se desvencilhar do dilema feminino de existir pelo e para o outro. Também podemos afirmar que o conto de Viana, ao desvelar os mecanismos simbólicos que regulam as relações desiguais de gênero, tem como proposta desnaturalizar as opressões impostas às mulheres e a seus corpos envelhecidos. A partir de tais reflexões, o autor fornece uma mudança de paradigmas culturais que liberta as mulheres de valores coletivos que desrespeitam o direito de serem detentoras de seus corpos.

## Considerações finais

Concluimos salientando que a representação do corpo envelhecido no conto “Florais” (2015), de Antonio Carlos Viana, nos permitiu revisar o quanto questões sociais, biológicas e patológicas contribuíram para a construção de uma ideia de inferioridade do corpo feminino e como algumas delas pesaram e ainda pesam para as mulheres, especialmente as idosas. Dessa maneira, a hostilidade do pensamento masculino em relação às mulheres maduras, denunciada pelo escritor, demonstra que tal paradigma interpretativo, ao retomar tradições de longa duração que rebaixam o corpo feminino fora dos padrões idealizados, visa desestabilizar a manutenção do controle masculino sobre os corpos das mulheres.

Ao questionar o privilégio masculino de apoderar-se do corpo feminino e promover uma ruptura desse modo de pensar e agir naturalizado pela cultura machista, esse tipo de texto literário evidencia o quanto os direitos de mulheres e homens devem ser iguais. No que diz respeito à liberdade sexual do corpo feminino envelhecido, Elódia Xavier salienta que “se sexo é vida, ela não deveria se envergonhar de sua libido” (XAVIER, 2007, p. 101), tão pouco de se permitir viver novas experiências.

No âmbito social, para que se mudem esses paradigmas, é necessário que se dissociem as mulheres e sua corporeidade da obrigação de satisfazerem o imaginário masculino, constantemente reforçado pela indústria midiática. Para isso, deve-se levar em consideração a necessidade de recusa de um modelo singular de corpo pelo qual todos os outros deverão ser julgados. Ao expor o quanto a prática cruel da sociedade patriarcal tende a excluir as mulheres mais velhas do lugar que ocupavam em decorrência de seus corpos envelhecidos, Viana comprova que muitos padrões referentes aos corpos femininos ainda precisam ser rompidos.

Nesse sentido, a literatura, ao nos proporcionar refletir acerca de condutas que desvalorizam as mulheres e seus corpos, nos permite fazer uma interpretação mais politizada sobre temáticas

sociais que favoreçam a ampliação dos horizontes de expectativa quanto à necessidade de valorização e respeito à mulher em nossa sociedade.

## Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas – espaço, corpo e escrita*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

DELCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 25, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.

DELCASTAGNÈ, Regina. A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo. In: *Política Democrática* (Brasília), v. 17, p. 141-147, 2007. Disponível em: <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/dalcastagne.pdf>>. Acessado em: 15 de fev. de 2020.

GROSZ, Elisabeth. “Corpos reconfigurados”. *Cadernos Pagu*, Campinas: UNICAMP, v. 14, p. 45-86, 2000.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. Ed. 2ª, –Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

VIANA, Antonio Carlos. *Jeito de matar lagartas/ Antonio Carlos Viana*.- 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: *Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

## A FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA EM GIZELDA MORAIS

Eliliane Santos Ferreira  
Jeane Carozo Rocha  
Joseana Souza da Fonsêca

E continuarei  
transpondo abismos,  
palmilhando estradas,  
sangrando os pés nos caminhos da vida.  
(MORAIS *apud* OLIVEIRA, 2013)

### Palavras introdutórias

A fragmentação é um recurso estético inerente às mais distintas manifestações da Arte. Se pararmos para refletir, mesmo de forma breve, perceberemos peculiaridades da fragmentação narrativa e ou discursiva desde a Antiguidade através da arte rupestre, passando pelos textos pré-socráticos, pela poesia clássica antiga, pelas expressões artísticas do Romantismo alemão, pelas obras de Machado de Assis, se estendendo à literatura contemporânea, só para elencar alguns movimentos estéticos.

Na contemporaneidade, a fragmentação é um conceito que define a arte e o ser do contexto histórico vigente. Amparadas por tais premissas e as fontes teóricas de Jameson (1993), Hutcheon (1991) e Hall (1997) a respeito da arte e do indivíduo na pós-modernidade, objetivamos analisar o registro da fragmentação como elemento precípua em *Jane Brasil* (1986) e *A procura de Jane* (2008), narrativas da escritora Gizelda Morais.

O escritor Jair Ferreira dos Santos explica: “temos de nos contentar com fragmentos, com a imperfeição, que aliás é o tema filosófico por excelência do contemporâneo” (2015, p. 19). Sua assertiva

sobre a fragmentação na literatura funde a concepção realista do caráter fragmentário da vida às proposições da fragmentação nas artes e na mídia de um modo geral. O escritor, em entrevista concedida a Omar Godoy no Jornal Literário Cândido, nos alerta que “Hoje a fragmentação serve ... à opacidade da leitura, à resistência à significação imediata. É que é preciso trazer à tona, junto com o fragmentário, a complexidade” (2015, p.19). Esta teoria encontra sustentação na experiência de mundo dos indivíduos na atualidade, uma experiência, cada vez mais, conforme Santos, “insatisfatória, fragmentária e ininteligível” (2005, p.19), dinâmica que corresponde ao imediatismo e à fugacidade do tempo hodierno.

O investimento criativo que enlaça projeto literário, eu autoral e fragmentos da rememoração se faz presente, continuamente, na escrita literária de Gizelda Moraes, escritora sergipana com uma produção considerável nas linhas narrativas e nos versos, porém, ainda pouco estudada. Até o momento presente, não há registro de dissertação ou tese sobre a produção literária da autora, bem como são raros os artigos que analisam a trajetória dessa intelectual que atuou no cenário educacional, artístico e cultural de Sergipe. Desse modo, antes de entrarmos na análise dos romances, consideramos relevante elencar alguns fatos sobre a vida e a obra da escritora.

### **Gizelda Moraes: De um lugar desconhecido para o mundo**

Gizelda Santana de Moraes nasceu em 30 de maio de 1939, em Campo do Brito, pequena cidade do interior de Sergipe e faleceu em 15 de agosto de 2015, na capital Aracaju. Em entrevista concedida ao pesquisador Wagner Gonzaga Lemos, interlocução publicada no livro *No lumiar da literatura sergipana* (2019), Moraes explica que deixou sua terra natal ainda na infância: “Dali (*Campo do Brito*) a família se transferiu para a cidade de Tobias Barreto onde tive contato com o ABC e as cartilhas. Na feira semanal da cidade descobri a Literatura de Cordel” (LEMOS, 2019, p. 15. *Grifo nosso*). Essa descoberta motivou o início de sua vida de escritora.

Ela escreveu seus primeiros versos aos 11 anos, tempo que cursava o antigo ginásio, no internato do Colégio Nossa Senhora de Lourdes.

Nessa época, a família já havia se mudado para Aracaju. Na capital, Morais também estudou no Colégio Estadual Atheneu Sergipense, espaço escolar onde mais tarde ela atuaria como profissional e ao qual dedicaria parte de sua vida. Aos 18 anos, publicou seu primeiro livro de poemas, *Rosa do Tempo* (1958), obra com a qual um ano depois ganhou um concurso universitário de poesia em Belo Horizonte. Aos 21 anos, com um ensaio acerca de João Ribeiro e a História do Brasil, ganhou outro concurso organizado pela Secretaria de Educação e Cultura de Sergipe.

Esse reconhecimento às suas primeiras produções motivou Gizelda Morais a migrar de Sergipe para o mundo. Graduada em Filosofia e Psicologia, atuou como professora, na década de 1960, na extinta Faculdade Católica de Filosofia de Sergipe. Ela iniciou o mestrado em São Paulo e fez o doutorado na Universidade de Lyon na França. Sua tese *L'Écriture et la Lecture* foi defendida em 1970. Desse seu primeiro contato com o exterior sucederam vários outros: Morais atuou como professora na Universidade de Nice e fez seu pós-doutorado também na França. Tais especializações enriqueceram ainda mais sua escrita literária, outrossim, a oportunidade de conviver de perto com as inovações de várias vertentes estéticas artísticas da Europa ampliou sua visão de mundo sobre as Artes, a Cultura e a Educação.

Gizelda Morais teve grande influência e contribuiu ativamente com a Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde atuou como professora de Psicologia. Com o apoio e dedicação de outros professores conseguiu implantar, inicialmente, quatro núcleos de pós-graduação no início da década de 1980. Sensibilizada por um olhar especialista devido às suas vivências em outras universidades, Morais buscou a expansão e a melhoria dos cursos de Filosofia e Psicologia da UFS. Ademais, ela se tornou a primeira Secretária Regional da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em Sergipe, no período de 1981-1986, como também foi membro do Conselho Nacional dessa mesma entidade por 10 anos.

Com base em um artigo publicado no site da Universidade Federal de Sergipe (Portal UFS), em 2015, intitulado “Gizelda Morais, uma mestra para ser sempre lembrada”, escrito pela antropóloga e professora emérita da mesma instituição, Beatriz Góis Dantas,

conhecemos um pouco mais sobre a vida pessoal e profissional dessa pesquisadora sergipana. Dantas confirma:

Sua atuação profissional como professora na Universidade Federal de Sergipe atesta sua preocupação com as questões da alfabetização, a integração dos diferentes níveis de ensino, a melhoria da formação dos docentes, a relação professor-aluno no cotidiano da sala de aula, temas recorrentes em suas publicações científicas e nas muitas dissertações e teses de seus orientandos, tanto da UFS, quanto da UFBA, onde atuou no mestrado em Educação (DANTAS, 2015, s/p).

As mais distintas vertentes que abraçam a área educacional, desse modo, foram motivos de preocupação desta docente/pesquisadora em tempo integral.

Acerca de sua produção literária, ainda de acordo com Wagner Lemos (2019, p. 19), inicia em 1958, quando ela publica um conjunto de poemas, desenrolando-se até 2014, um ano antes de sua morte. Suas obras literárias são: *Ibiradiô - as várias faces da moeda* (1990), traduzida para o francês sobre o selo de *Éditions du Petit Véhicule* (1999); *Preparem os Agogôs* (1996), editada em francês com o nome de *Réveille les Tambours* (2009), *Jane Brasil* (1986), *Absolvo e Condono* (2000), *Feliz Aventureiro* e *A procura de Jane* (2008), *Veleiro da Esperança* (2012) e *A um Passo do Esquecimento* (2014). Todas revelam uma escrita que entrelaça inovações estéticas e recortes biográficos.

Além desses textos em prosa, suas obras líricas foram as responsáveis pelo reconhecimento inicial de seu investimento criativo-literário: *Rosa do Tempo* (1958), *Baladas do Inútil Silêncio* (1964); *Acaso* (1975); *Verdeoutono* (1982); *Cantos ao Parapitinga* (1991) e *Poemas de Amar* (1995), em parceria com Núbia Marques e Carmelita Fontes. Outras produções, como coletâneas, ratificam a pluralidade intelectual e artística: *Palavra de Mulher* (1979); *Aperitivo Poético* (1986); *NORdestinos* (1994) lançado em Lisboa, *Esboço para uma análise do significado da obra poética de Santo Souza* (1996)

e *Pesquisa e Realidade de 1º Grau* (1980) são alguns títulos que evidenciam o ecletismo de sua produção escrita.

A partir desse breve contexto bibliográfico, vamos explorar *Jane Brasil – A improvável confissão* (1986) e *A procura de Jane* (2008). Em tais romances, analisaremos como está representada a tessitura da fragmentação, que permeia discurso narrativo e construção identitária da protagonista e, ainda, pretendemos atrair a curiosidade de futuros leitores e pesquisadores para os textos dessa sergipana, como menciona seu último livro, “a um passo do esquecimento”.

### A fragmentação discursiva

A fragmentação do eu, a fragmentação do discurso das personagens, a fragmentação da narrativa são aspectos que aguçam a curiosidade do leitor dos textos de Gizelda Moraes. Logo, *fragmentação* é a palavra que define os romances em análise, bem como as identidades de Jane, narradora-personagem, homônima das obras e protagonista nos dois romances.

O vocábulo “Advertência” nomeia o primeiro capítulo de *Jane Brasil*. O título não é gratuito. É assim que o leitor deve proceder ao longo da leitura do texto, sob o tom de aviso, de cautela, de adiamento da construção de sentido do discurso narrado pela narradora-personagem. No prefácio do livro, o primeiro alerta é mencionado pela autora da seção, a professora Ofenísia Freire<sup>2</sup>: “a solidão, o medo, a angústia constituem a atmosfera deste denso/tenso romance, centrado no eu, em que a personagem... vai narrando os fatos ... às vezes em tom surrealista, na busca de uma verdade sem peias ou limitações” (MORAIS, 1986, p. 5). A apresentação preliminar do enredo deixa o leitor precavido sobre os entraves psicológicos e sentimentais que permeiam o eu da personagem e suas memórias. Tal embate de emoções é o que anima a continuidade da leitura que, até a última palavra narrada, apresenta apenas uma única certeza:

---

2 Ofenísia Soares Freire foi professora de Língua Portuguesa da rede estadual de ensino, escritora e jornalista sergipana. Uma intelectual da Educação que foi colega de trabalho de Gizelda Moraes no Colégio Atheneu Sergipense.

a mente humana e os acontecimentos que estão guardados no inconsciente requerem o alcance teórico de leitores especialistas ou de leitores que se alimentam das complexas tramas e lacunas do discurso literário.

As contradições que surgem na base interpretativa do enredo, bem como na representação da realidade anunciada em *Jane Brasil*, jogam com um contexto paralelo, com a fugacidade do real, com a valorização da fantasia, com a reflexão social e histórica sobre a vivência do sujeito na contemporaneidade. Um momento no qual a realidade se apresenta multifacetada, descontínua, que carece a todo instante de um trabalho de montagem de peças por parte dos leitores. O romance está dividido em cinco capítulos: Advertência, Em casa, A fuga, Céus e terras e Num país estranho. Neles são narradas *stórias*<sup>3</sup> de dificuldades, medos e superações da narradora-personagem, que escreve sobre as primeiras duas décadas de sua vida.

Jane Brasil se enxerga como um indivíduo inútil: “Sentia-me como um objeto imprestável que devia ir sempre para o último lugar” (MORAIS, 1986, p.24). Em contrapartida, ela conta a história de alguém que superou doenças, enfrentou o preconceito de gênero e o desprezo por não ser igual às demais crianças ou jovens de sua idade. Logo, Jane tem uma noção equivocada sobre si mesmo. Alguns fatos de sua vida não condizem com a imagem de nulidade que seu pensamento constrói. Jane formou-se em filosofia e fez doutorado no exterior, conquistas que não favorecem a construção de uma imagem positiva sobre si mesma. A baixa autoestima é alimentada pelas lembranças do tratamento preconceituoso, excludente e hostil que recebeu de quase todas as pessoas com as quais conviveu: seu pai, seus irmãos, sua mãe, a sua colega do internato, Helena, dentre outras. Essas lembranças fazem *Jane Brasil* desconfiar das pessoas e julgar que é um indivíduo irrelevante para o mundo. “Ninguém sofreria com a minha ausência, pois não havia alguém que me amasse” (MORAIS, 1986, p. 16).

---

3 A narradora confessa que: “vacilo em escrever a palavra com e ou hi, por isso me decido pelo s” (MORAIS, 2013, p. 11).

Os momentos de desalentos e de incapacidade para reagir diante dos muitos percalços da vida eram contínuos, o seu modo de enfrentar tais situações ampliava o grau das dificuldades. Assim, ela recorria a fugas abruptas e inusitadas. Houve momentos em que a fuga do real ocorria em banheiros públicos ou em cinemas, locais restritos onde Jane se escondia na tentativa de fugir dos problemas. Em outras situações, os espaços escolhidos eram os ônibus e as ruas. Ora ela queria estar só, ora necessitava da presença de muitas pessoas, mesmo que não fosse percebida por elas: “Tinha medo de ser percebida e de não ser percebida... Era para elas que corria quando me sentia miseravelmente só. Pensava que minha presença poderia aborrecer os outros e nas ruas ninguém me percebia” (MORAIS, 1986, p. 23-24). A percepção que ela tinha de si e dos acontecimentos pelos quais passava a aprisionava num contexto de insegurança e estagnação diante da vida.

Nesse sentido, os discursos da personagem eram pincelados à base de desalento e, segundo ela, de hipocrisia: “Quero deixar claro, desde o início, que sou hipócrita” (MORAIS, 1986, p. 13). Hipocrisia que também deve ser lida com desconfiança. Em *Jane Brasil*, todas as recordações da personagem sugerem ao leitor que a conjuntura de caos identitário e de caos social servem como elemento que harmoniza o discurso narrativo à produção de sentido textual, uma mensagem de incompletude própria de um mundo de estilhaço. Em outras palavras, as confissões de *Jane Brasil* não estabelecem uma compreensão linear dos fatos, visto que a realidade rememorada se entrecruza com temporalidades e sentimentos em conflitos. Desse modo, sugere-se desconfiar de tais rememorações devido ao distanciamento do momento revivido e da expressão subjetiva por trás das recordações que vêm à tona de forma muito fragmentada.

A *procura de Jane* (2008), lançado oito anos após *Jane Brasil* (1986), é uma narrativa de tom intimista que nos conta de novo, porém de modo aprofundado, sobre os traumas existenciais que cerceiam a vida de Jane. O título do romance dá pista da ambiguidade que perpassa todo o enredo. A falta do sinal indicativo de crase não impede a alusão à ambiguidade, pois Jane encontra-se perdida

diante da complexidade da vida. Toda a história discorre sobre as várias procuras da personagem: a procura por sua origem, ou seja, por si mesma, por suas identidades, pela “dita cuja” que roubara seus escritos e publicara seu livro usurpando sua autoria, a procura pelo sentido da vida. Temática que corresponde à vida pessoal de Jane, bem como fora o corpus teórico da sua dissertação de mestrado. A estudante de Filosofia fez da angústia pessoal o recorte de sua pesquisa acadêmica: “- Qual é o mesmo o sentido da vida, menina? escreva uma monografia sobre o tema; com isso dou-lhe os créditos para obter o título de Mestre em Filosofia” (MORAIS, 2008, p. 16), disse-lhe o professor de Ética.

Dentro desse espaço de introspecção, temas universais como o reconhecimento de si, o sentimento de culpa, a solidão na velhice, a injustiça social, as verdades e os mitos da religião, a busca da felicidade e, sobretudo, a necessária associação dos sonhos, da imaginação à dura realidade são assuntos relatados pelo narrador em 3ª pessoa que divide a voz narrativa com a personagem. Esta fragmentação da focalização, ora em 1ª pessoa, ora em 3ª pessoa, o tempo discursivo, ora no presente, e abruptamente, ora no passado, condizem com o estado de apatia e traumas pelos quais passa Jane com a sua autorreferencialidade conflituosa, com o seu eu-mosaico.

A opção estética de estabelecer contato entre as duas obras realça a inovação deste romance. *A procura de Jane* contribui com importantes esclarecimentos para as muitas lacunas de *Jane Brasil*. Nesse texto, os lugares para onde Jane viaja não são nomeados, entretanto, naquele, tomamos conhecimento de que a personagem viveu na Bahia, em São Paulo e em Belo Horizonte, como também fez uma viagem pelo mundo após estar aposentada, sonho realizado com a venda de seu único imóvel. “Contra todas as próprias previsões, gastou todo o seu dinheiro, só lhe resta o salário da aposentadoria ... O importante é que realizou seus sonhos... Correu mundo... Teve tempo de fazer escolhas, embora ainda procurasse ... o tal sentido da vida” (MORAIS, 2008, p. 15-16).

Sendo assim, *A procura de Jane* não apresenta um final fechado, o leitor se depara com as incertezas do discurso narrado, linha tênue

entre fantasia e realidade. Desse modo, Gizelda Morais nos leva a refletir sobre as contínuas procuras do ser humano, que está sempre mudando de foco ou buscando um elo que dê conta de explicar sobre as muitas certezas e incertezas subjacentes ao viver. Jane concretiza alguns sonhos, se reencontra com a mãe adotiva, as duas planejam viver juntas, contudo, tais conquistas produzem apenas uma felicidade momentânea. Esses pequenos efeitos de suturação de seu eu não são suficientes para sanar todos os traumas vividos, as angústias diante da complexidade das experiências da vida em sociedade. A metáfora final do romance fala da continuidade da viagem da vida, da busca permanente do ser humano: encontrar a si mesmo. No desfecho do texto, Jane e a mãe entram num ônibus e seguem viagem em busca do tempo perdido, na tentativa de reatar a relação entre mãe e filha.

Um dado curioso a respeito dos textos é que algumas informações dos romances dialogam com os dados biográficos da autora apresentados na seção inicial desse artigo. Essa conexão aponta uma característica da arte literária pós-moderna: o entrecruzamento de realidades paralelas, que tentam apagar a diferença, antes incontestável, entre real e imaginário. Gizelda Morais, assim como *Jane Brasil*, foi professora que teve que aprender a viver com as limitações pessoais, profissionais que envolvem a vida do professor no Brasil. Um ofício que, cada vez mais, precisa se segurar ao sentimento de vocação para não se constituir num fracasso total. A desesperança toma conta da maioria dos professores brasileiros. Ademais, a formação universitária em Filosofia, o doutorado em outro país, o apego à literatura, às reflexões sociológicas, a motivação para a escrita unem personagem e escritora e reforçam ainda mais a sutil distinção entre ficção e realidade, unindo as dimensões referencial e imaginária.

É pertinente deixar claro que, apesar das dissonâncias conceituais sobre o fenômeno do pós-modernismo, este artigo se embasa nos preceitos de Frederic Jameson em, “O pós-modernismo e a sociedade de consumo”. De acordo com Jameson, o pós-modernismo seria

um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional (1993, p. 27).

Diante dessa conjuntura histórica, a arte literária que brota desse ambiente revela as rupturas de uma realidade excêntrica, desarticulada e fragmentária tal qual o mundo globalizado contemporâneo. Nas palavras de Linda Hutcheon, “a arte tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica” (1991, p. 164). Logo, a escrita literária cria uma narrativa labiríntica que faz com que o leitor vacile diante das verdades e das simulações do enredo. A pós-modernidade aponta que não existe apenas uma verdade única e exclusiva, e sim, várias verdades, no plural, e que não existe falsidade por si só, mas sim verdades alheias.

As obras pós-modernas ainda questionam livremente os valores atemporais e universais das expressões artísticas, interpelando também a individualidade das narrativas “em nome da multiplicidade e da disparidade” (HUTCHEON, 1991, p. 123). Segundo a crítica literária canadense, os relatos históricos ou ficcionais são contaminados, reciprocamente, por elementos de ambos os campos de conhecimento: fatos históricos e imaginados, questionando, portanto, a neutralidade, a impessoalidade e a transparência dos relatos. Nesse sentido, surge a fragmentação enquanto recurso estético: no liame do processo de captação do real/história e da subjetividade discursiva, visto que os discursos são tomados por aspectos arbitrários, que interferem na linearidade dos fatos.

O escritor que compartilha dessa percepção de mundo/arte representa em sua expressão criativa um indivíduo que não é capaz de construir verdades duradouras sobre si mesmo, sobre o espaço, o tempo ou sobre a sociedade onde vive, como respalda a

representação de Jane Brasil, uma personagem atormentada pela busca de si. Ela mesma assegura: “Quero deixar claro, desde o início, que sou hipócrita.” (MORAIS, 1986, p. 13). O narrador onisciente ratifica tal fragilidade de representação identitária da personagem: “a pessoa que se tornou a partir de seu nascimento, fruto de desejos carnis ou de anseios da mente, é temporária e impermanente, como todo mundo” (MORAIS, 2008, p.162). A perda de um “sentido de si” estável é chamada de descentração do sujeito, que ocorre por intermédio das transformações sociais e culturais aos quais os indivíduos têm acesso. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” (HALL, 1997, p. 9).

Na pós-modernidade, a noção de sujeito com identidade unificada e estável fragmenta-se, cedendo lugar à noção de um sujeito composto de várias identidades, por mais contraditórias e não-resolvidas que sejam. O narrador de *A procura de Jane* questiona: “Como se reconciliar com o gênero humano em suas múltiplas identidades?” (MORAIS, 2008, p.65). Como a personagem se reconciliaria consigo mesma diante de tantas identidades diferentes sobre algo fundamental para todas as pessoas: a identificação pessoal, o registro do seu nome?

Jamais ouvira, nos transe regressivos, o nome primitivo com o qual a nomeara o coração da matriz. Se a mãe da matriz, sua avó natural, ao receber os destroços da filha, à *neta não lhe deu nome*, deixando-a enrolada em trapos na porta do orfanato, ali lhe outorgaram o segundo, *o nome de fantasia*, inscrito no livro de entrada, à espera de saída. *A próxima identidade veio com a mãe inventada...* deu-lhe a mulher novo nome... recebeu a terceira identidade, Jane Bahia. Era lógico, se não tinha pai natural, o estado deveria ser seu pai... *A quarta identidade veio logo depois*. Cumpridas as determinações do juiz, *os pais inventados, ditos adotivos, assumiram o registro definitivo e lhe agregaram novo sobrenome* (MORAIS, 2008, p. 65. Grifo nosso).

Essa foi a complexa trajetória vivida por Jane Brasil até conseguir o registro oficial do seu nome. Situações complexas que não cessaram. O possível roubo do seu caderno de escritos, o qual resulta na publicação do livro homônimo do nome da personagem, é outro aspecto que a leva a mais uma crise identitária:

ao lhe ser subtraído o seu caderno de escritos, tinha sido lesada mais uma vez. Roubaram a identidade que ela reconstruía...Precisava, sem dúvida, achar seu verdadeiro nome, aquele com o qual se reconheceria e se assumiria até o dia da assinatura de seu atestado de óbito (MORAIS, 2008, p. 65-66).

Tais perdas contribuíram para a identificação fragmentada que a personagem tinha de si mesma, tema dos dois romances. Ainda conforme as concepções do sociólogo jamaicano, a angústia da perda do referencial de si constitui o sujeito pós-moderno, marcado pela descontinuidade, pela fragmentação e pelo deslocamento, esse sujeito opta pela pluralidade, assume identidades diferentes para cada momento que vivencia. Por isso, Hall declara que “naquilo que é descrito (...) como nosso mundo pós-moderno, nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (1997, p. 10). As identidades se constroem ou se ressignificam uma após a outra.

Tal entendimento teórico pode ser usado como explicação para as ambiguidades identitárias da personagem, embora para ela não tenha sido uma opção, fora uma imposição das instâncias de poder, das circunstâncias da vida. Entretanto, a facilidade em se adequar a contextos diversos, sejam eles pessoais, profissionais, sejam de localização territorial, faz de Jane um sujeito pós-moderno. Esse jogo de fragmentação do eu, de múltiplas referencialidades representadas na arte pós-moderna, na literatura contemporânea, especificamente, confirma os imbricamentos subjacentes às expressões artísticas deste momento e estão evidentes na escrita de Gizelda Morais.

*Em Condição pós-moderna* (2006), David Harvey afirma que o artista pós-moderno não está interessado em transformar sua arte num instrumento de transformação social. O seu objetivo é questionar as “verdades” do mundo, problematizar todo discurso que pretende legitimar ideais, ideias e atitudes estáveis. Segundo esse marxista britânico, “a condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento modernista pós-moderno é importante” (2006, p. 49). O aporte teórico do autor também nos diz que a estética pós-moderna advém dos avanços do modernismo, ou seja, para Harvey o prefixo pós não despreza os elementos artísticos instaurados, no início do século XX a partir das vanguardas europeias, do movimento modernista até a 1ª metade do século. Pós, desse modo, enfatiza o profundo caos da vida contemporânea e a impossibilidade do real e da arte darem conta desta emblemática conjuntura social, política, econômica e artística ainda em construção.

Nos romances em estudo, Jane Brasil luta contra a efemeridade das coisas materiais e imateriais da pós-modernidade: “Sente saudades de seu computador, o já ultrapassado *Pentil 1*, pois em matéria dessa tecnologia basta um ano para o novo tornar-se obsoleto” (MORAIS, 2008, p.98). “Hoje é dia de minha morte, assim como foi ontem e será amanhã, morte de uma parcela de mim. É preciso que eu diga tudo a cada momento porque em breve serei um mineral” (MORAIS, 1986, p.42). A sensação de que tudo se encaminha para um fim imediato é motivo de perturbações, danos para a saúde mental da personagem. Ela se sente acuada diante do avanço tecnológico, diante do imediatismo da vida. Só o devaneio, o contato com as mais distintas histórias literárias de Pinóquio a Dom Quixote, acalentam suas angústias. Os traumas advindos, desde o nascimento, se agravavam com a chegada da velhice.

Em *Jane Brasil*, a personagem protesta: “Fui expelida quando tinha exatamente nove meses de plantada no útero, só por isso não me formei entre merdas, mas logo depois eu estaria cheia delas e elas seriam um pouco de mim por toda vida” (MORAIS, 1986, p.13). Em *A procura de Jane*, a narradora expõe a consciência de Jane: “Fui

expelida quando tinha exatamente nove meses de plantada no útero, só por isso não me formei entre merdas” (MORAIS, 2008, p.30). Esse reconhecimento de nulidade, de associação a um excremento está estreitamente relacionado aos vazios apresentados na estrutura/forma do texto, bem como nas lacunas dos discursos da personagem e do narrador. Assim, quando apresentamos a hipótese de que os textos analisados de Gizelda Morais apresentam uma escrita fragmentada, nos pautamos na concepção de fragmentação como um discurso narrativo de matiz mais filosófica e menos metafísica, que lida com as especificidades da memória, do esquecimento, da verdade e do imaginário, do real e da ficção, do presente e do passado, e sobretudo, do estético e do político. Ou seja, nosso entendimento decorre da filosofia da desconstrução, de Jacques Derrida, via o jogo da *différance* como um jogo que implica sempre na disseminação de sentidos múltiplos.

Além de sublinharmos a fragmentação no discurso das personagens nos dois textos, essa categoria também é identificada na estrutura textual, nos contínuos cortes e interrupções do enredo, na composição difusa das imagens rememoradas, ora fruto de situações reais, ora oriundas da imaginação. Entrecruzamento que requer atenção do leitor e por parte da própria personagem, que não diferencia realidade e ficção. *Jane Brasil* diz: “Meus sonhos são piores que pesadelos. Eles são vivos e de dia eu os arrasto comigo, sem que ninguém os veja. Estou mais do que lúcida” (MORAIS, 1986, p. 31). O narrador corrobora:

De repente, vê se no centro da guerra. O táxi entra no front. Ouve o barulho, a aproximação dos aviões, recebe as rajadas dos mísseis, sente caírem bombas sobre sua cabeça. Dario, Alexandre, Júlio César, Genghis Khan, Napoleão, Hitler, Saddam, Bush - lá vão os homens, deixando as mulheres sozinhas em suas casas para embalar o mundo (MORAIS, 2008, p. 90).

O excerto contribui para demarcarmos o alcance da fragmentação nos romances, a desarmonia permeia a sociedade onde a personagem

vive, o eu e o discurso desse eu, a forma e o conteúdo dos textos. A personagem vive sob o espectro de uma subjetividade híbrida, num drama de inconclusividade que impede o discernimento sobre o contexto no qual ela está inserida: “Ouve o barulho, a aproximação dos aviões, recebe as rajadas dos mísseis, sente caírem bombas sobre sua cabeça” (MORAIS, 2008, p. 90).

Confirma-se, portanto, que os dois textos são narrativas fragmentadas, em cujas imagens prevalecem os fluxos e influxos poéticos da memória, as dimensões inconscientes de um narrador em crise de identidade, dividido por valores, ideias, referenciais fracionados e contraditórios. Neles, evidenciamos o caráter fragmentário da estética pós-moderna. Uma escrita que esvazia os princípios estéticos de organicidade formal dos romances conforme os preceitos tradicionais.

A arte de Gizelda Morais faz uso do vazio, do sentimento de nulidade interior, da sábia desarmonia para questionar os indivíduos sobre a complexidade do viver na contemporaneidade. Ademais, a fragmentação por meio das imagens descontínuas apresentadas sob o monólogo interior ou o fluxo de consciência ancora os elementos negativos, os elementos grotescos, uma forte carga de negatividade. É uma escrita ávida de vertigens.

Tais esmorecimentos privilegiam a dúvida como ponto de origem desse tipo de discurso artístico. A incerteza ou as verdades plurais são a base da arte pós-moderna, o que nesse caso põe em cena a relativização da ideia de verdade, a relativização subjacente aos conflitos dos indivíduos. Gizelda Morais parece ter se especializado nesse tipo de construção discursiva, a narradora-personagem de *Jane Brasil*, bem como o narrador de *A procura de Jane*, são metáforas da insegurança que cerceia o sujeito contemporâneo. No primeiro texto, Jane confessa:

Às vezes, no meu autorretrato me projeto como uma moça cheia de vida, ativa, de rosto inquieto, com vontade de transformar o mundo. Depois ouvia as pessoas dizendo que eu era calma, tinha um rosto tão sereno, uns olhos

de praça-morta! Meu retrato se diluía, a moldura se despencava no chão, sentia revolta e raiva dentro de mim. É provável que tivesse havido um erro na colocação de meu corpo. Poderia ter nascido com um corpo alheio ou então não soubera construí-lo à minha verdadeira imagem. Não sei de nada, merda (MORAIS, 1986, p. 58-59).

Percebe-se, dessa forma, que *Jane Brasil* entrecruza discursos de referencialização construídas por si e pela coletividade. Daí, ela se apresenta com identidades fragmentadas, móveis, ambivalentes, multifacetadas, identidades que se manifestam na deambulação do seu comportamento. O seu reconhecimento sobre si mesma é contaminado pelos estereótipos do olhar social, contaminado pela devastação negativa e inconclusiva que tal padrão forma no processo pessoal de identificação.

No segundo romance, a descrição do narrador valida a percepção insegura e frustrada de Jane diante da vida:

Enquanto projeto individual realizado, fora deixada como lixo, abandonada na rua sem registro de data em que viera à luz. Simplesmente inventada - dia, hora, local de nascimento, pai e mãe – permaneceria assim, ser sem herança, eles desconhecidos até a consumação dos séculos. Como iria refazer o seu destino? (MORAIS, 2008, p. 57).

A inconclusividade de sua história pessoal e o labirinto que aprisiona a sua subjetividade devido às lacunas de suas primeiras identidades explicam o seu apego às divagações, ao imaginário. A fantasia preenche o vazio provocado pela falta de referência. O jogo de montagem e desmontagem de identidades nessas duas peças literárias contemporâneas, que vão de encontro às narrativas tradicionais, assinala a sanidade, a psicose, as naturais fugas da realidade e, sobretudo, convida à reflexão sobre a habilidade de reificação dos sujeitos diante da fragmentação da vivência humana.

## Fragmentos conclusivos

Se o caráter essencial da obra de arte é não se reduzir a um sentido único, mas estar aberto às múltiplas possibilidades da linguagem em representar as conexões entre mundo empírico e literário, a escrita fragmentada seria, portanto, a representação da inconclusividade do sentido textual, via pensamento interrompido, perfeito em sua inevitável imperfeição tal qual a apreensão do real. Esse recurso estético ainda nos orienta sobre o puro devir do pensamento pós-moderno o qual questiona os postulados representacionais lineares que pretendem evidenciar ficcionalmente verdades conclusivas.

Gizelda Morais, através de *Jane Brasil* e de *A procura de Jane*, nos põe em uma sensação de deriva, em um mundo reordenado pelo imaginário produto do impiedoso real, ressignificado sobre bases paradoxais. Um mundo obcecado por excluir modelos reais e dimensões factuais de toda ordem, um mundo que se especializou em dar origem a um indivíduo difuso tal qual a sociedade que o cerca. “Por isso ela resiste, vai continuar a sua vida e ninguém vai saber o seu final” (MORAIS, 2008, p.162). Através da representação da personagem Jane, que encontrou apenas fragmentos do que procurava, nos vemos diante de um aviso/protesto que elide com o controle de identidades do sujeito, outrossim, é reflexo da arte contemporânea: “Obstino-me em ignorar todos esses operários e me fecho na minha capa à espera de um anjo exterminador” (MORAIS, 1986, p. 84).

Esse primeiro contato com informações sobre a vida e a leitura de algumas obras de Gizelda Morais nos permite, neste momento, apenas fragmentos conclusivos, embora já nos dê garantia do profícuo acervo da literatura contemporânea, uma poética que faz construções estéticas singulares, nas quais a fragmentação se firma como veículo eminente de crítica seja dos preceitos artísticos, seja do comportamento dos indivíduos mediante a complexidade do viver.

## Referências

DANTAS, Beatriz Gois. Gizelda Morais, uma mestra para ser sempre lembrada. *Portal UFS*. São Cristóvão, 18 de agosto de 2016. Disponível em <http://www.ufs.br/conteudo/20099-gizelda-morais-uma-mestra-para-ser-sempre-lembrada>. Acesso em 26 de janeiro de 2020.

GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Frederic. O Pós-Modernismo e a Sociedade de Consumo. In: KAPLAN, Ann (Org.). *O Mal Estar no Pós-Modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25 - 44.

JUNQUEIRA, Ivan. A luz da palavra suja. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaio escolhidos: depoésia e poetas*. v.1. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

LEMOIS, Wagner Gonzaga. Gizelda Morais: Da poesia juvenil à consolidação literária. In: FONSECA, Joseana Souza da (Org.). *No Lumiar da Literatura Sergipana*. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2019.

MORAIS, Gizelda. *Jane Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2013.

\_\_\_\_\_. *A procura de Jane*. São Paulo: Scortecci, 2008.

OLIVEIRA, Allan de. Gizelda Morais. *Literatura Sergipana*. Aracaju, 16 de outubro de 2013. Disponível em: <http://literaturasergipana.blogspot.com.br/2013/10/gizelda-morais.html>. Acesso em 18 de abril de 2020.

SANTOS, Jair Ferreira dos Santos. A linguagem da Imperfeição. In *Jornal Cândido*. Especial Fragmentação Literária. Edição 45. Paraná, abril de 2015. Disponível em [http://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos\\_restritos/files/migrados/File/Candido45\\_final.pdf](http://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/migrados/File/Candido45_final.pdf). Acesso em 19 de março de 2020.

## A CONSTRUÇÃO METAPOÉTICA DE MARIA CRISTINA GAMA FIGUEIREDO

Joilda Alves de Oliveira  
Alexandre de Melo Andrade

Entro pela porta que não sei onde vai dar.  
É esta a porta que me cabe abrir.  
A porta sem chave, inacessível.  
É por esta porta que tenho que entrar à força  
e torná-la porta que se abre  
visível e sempre aberta a todos através de mim. [...]  
(GAMA, 2013, p.42).<sup>4</sup>

### Introdução

Maria Cristina Gama de Figueiredo<sup>5</sup>, ou apenas Maria Cristina Gama, foi uma poeta, artista plástica, compositora e filósofa sergipana. Figueiredo nasceu na cidade de Aracaju, Sergipe, em 6 de junho de 1964 e faleceu em 5 de outubro de 2010, aos quarenta e seis anos. Maria Cristina também foi bacharela pela OAB (Ordem dos Advogados do Brasil - SP) e autora de diversas obras líricas, entre elas: *A próxima índia* (1998); *O peixe práxis* (2000); *O anjo sujo* (2004); e *Trilogia do poderoso imperfeito* (2004). De acordo com informações disponíveis no site jornalístico “Infonet”, o historiador sergipano Luiz Antônio Barreto avaliou criticamente a obra de Maria Gama, ressaltando seu caráter positivo: “Maria Cristina Gama de Figueiredo

---

4 GAMA, Maria C. Das portas. In: *Cumbuca*. Aracaju, ano 1, nº 2, julho de 2013, p.42.

5 Informações biográficas da autora disponíveis em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/sergipe/maria\\_cristina\\_gama\\_de\\_figueiredo.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sergipe/maria_cristina_gama_de_figueiredo.html)> Acesso em: 17 de setembro de 2019.

tem a estatura dos grandes poetas, e busca pensar a poesia com a reflexão que vai além da linguagem, para ser instrumento que a arte põe ao dispor do diálogo cultural dos povos<sup>6</sup>.

Apesar de se tratar de uma poeta da contemporaneidade, conhecida em maior escala na capital do estado de Sergipe (Aracaju), poucos são os estudos sobre a fortuna crítica da autora. Quase quatro anos após sua morte, foram realizadas homenagens pela Assembleia Legislativa de Sergipe (2014). Na oportunidade, poemas da autora foram adaptados para canções pela musicista Joésia Ramos e apresentados no espaço cultural da Assembleia<sup>7</sup>.



Figura 1: Maria Cristina Gama - Foto reprodução  
(blog Antônio Miranda)

---

6 Matéria completa disponível no site “Infonet” disponível em:< <https://infonet.com.br/noticias/cultura/morre-a-poetisa-maria-cristina-gama/>> Acesso em: 17 de setembro de 2019.

7 Informações do site “Infonet” disponível em: <<https://infonet.com.br/noticias/cultura/assembleia-fara-homenagem-a-maria-cristina-gama/>> Acesso em: 17 de setembro de 2019.

A Revista *Cumbuca* de julho de 2013, editada na cidade de Aracaju, apresenta alguns poemas de Maria Gama, entre eles, “Pensamentos”, que aqui apresentamos para introduzir o lirismo da poeta.

### Pensamentos

Não tenho mais palavras.  
Penso, penso, penso...  
Escrevo o que penso, não digo o que penso.  
Não procuro palavras, só sono, estou cansada...

Estou enervada, trespassada com a intuição de tudo...  
O Amor, a Poesia, tudo isso é invenção da vida...  
Eu sonho, e quando sonho tudo basta. Tudo basta!  
Ouviram?  
Eu também sou mudo não preciso da vossa escuta...

Nem de vossa fala de criaturas estabanadas...  
O nada me ouve no silêncio, mas vós, esplêndidos...  
E eu ordinária... Sou espada e vós escudos.  
Eu sou um deus desnudo na alvorada.

Vocês são formidáveis, e assim, me torno mais antiga...  
As minhas dádivas são plúmbeas, falácias e facécias,  
retumbam...  
(FIGUEIREDO, 2013, p.34)

A poesia de Maria Cristina apresenta uma estética subjetiva, intimista e até certo ponto condensada, muitas imagens confundem o eu e o universo. Nesse poema, especificamente, a atmosfera textual nos leva a imaginar um devaneio do eu lírico: “Escrevo o que penso, não digo o que penso/ Não procuro palavras, só sono, estou cansada...”. O poema apresenta questionamentos sobre o amor, a poesia e a intuição poética. A construção do poema é perpassada pelo momento arrebatador de inspiração: “Estou enervada, trespassada com a intuição de tudo”. O jogo de palavras e as confusões entre a

presença de vários eu líricos tornam sua poesia densa e com sentidos que precisam ser compreendidos em sua profundidade. Vejamos outro exemplo:

#### Poema quase mágico

Sem esses dias outros não virão.  
Sem os antigos dias de ontem e quase agora  
este mesmo não seria o que é  
e nem sei sequer se existiria  
(FIGUEIREDO, 2013, p.40)

Esse poema curto de apenas quatro versos explicita a densidade da estética poética de Gama, revelando a expressão de sua visão filosófica e a presença dos questionamentos em relação à existência e suas questões. Sua construção poética busca por meio das palavras evocar a voz de um eu profundamente atordoado por perguntas que moldam sua existência. O arrebatamento lírico também é provocado pelo amor, como vemos em “sânscrito”.

#### Sânscrito

Amor, vou esconder as minhas mãos  
debaixo das tuas  
para nunca mais escrever poemas de amor.  
Vou empinar o peito  
para que não se coagule  
o sangue derramado do meu coração  
numa posição iouge.  
E pacificamente vou entoar  
o mantra de um  
até que tu voltes.  
(FIGUEIREDO, 2013, p.43).

Alírica com temática amorosa também está presente nas produções da autora, mas, ao tratar da questão subjetiva e sentimental, Maria

Cristina busca uma relação entre o sentimentalismo e sua atmosfera com uma visão de transcendência. O eu que se mostra é apaixonado, sofredor, mas ainda assim é espiritualizado. Na terceira parte deste artigo analisaremos mais a fundo dois poemas da autora, “Amor ao difícil” e “Toda poesia”, buscando compreender e desvelar os caminhos da sua poesia.

Prosseguindo, destacamos a importância de trabalhar com textos de autoria feminina. Essa escrita que vem ganhando seu espaço na academia e no meio social. Neste estudo buscaremos analisar dois poemas que fazem parte da obra de Figueiredo que integram seu primeiro livro *A próxima índia* (1998). A investigação terá como base as principais teorias sobre lírica e poesia. Passemos agora às reflexões teóricas.

Emil Staiger, em sua obra *Conceitos fundamental da poética* (1997), no capítulo “O estilo lírico: a recordação”, realiza uma análise aprofundada e discute as principais particularidades da lírica. Diz ele: “O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recia-os, como os cria também no leitor” (STAIGER, 1977, p.11). Staiger aponta que o poeta transforma a sensação em linguagem. Através de seu poema, busca uma afinação entre a palavra e a sensação. A poesia lírica proporciona o resgate da memória, e conduz ao sentir de novo.

Mais à frente em seu texto, Staiger discorre sobre a importância e a conexão existente entre a composição lírica e sua organização linguística, que, na verdade, pouco considera a necessidade de se fazer entender claramente:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, - da construção paratática à hipotética, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais (STAIGER, 1977, p.17).

A linguagem lírica nasce da própria linguagem. Quando analisamos uma obra poética, a análise enquanto procedimento observa o processo de composição. O lirismo é a expressão da subjetividade, mas, ainda assim, o texto apresenta forma e conteúdo, ambos não se separam. Justamente por conta dessas características a poesia se mostra peculiar e até certo ponto complexa quando falamos do processo analítico. As ferramentas de interpretação de um poema são diversas daquelas que usamos para interpretar um texto em prosa, por exemplo.

Staiger continua: “O poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da “disposição anímica” (*stimmung*) o queira conduzir” (1997, p.21; aspas do autor). O poeta sente com profundidade ao entregar-se a essa disposição. O poema decorre da sensação e de sua elaboração por meio da linguagem. O poema não argumenta, não esclarece, não descreve e não explica. O universo da poesia remete para o universo da subjetividade. “A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação” (STAIGER, 1997, p.21). A poesia é um domínio subjetivo criado pelo poeta, que se apropria do ritmo da linguagem e com isso rompe com seu sentido tradicional. A construção poética pode, ainda, ser uma forma de autotradução. Verificaremos mais adiante algumas das concepções sobre a poesia lírica na visão de Staiger utilizando como corpus os poemas de Maria Cristina Gama.

Recorremos a mais algumas ideias teóricas que podem ser agregadas à poesia de Gama. E, com relação a isso, é pertinente pensarmos sobre a contemporaneidade. *A próxima índia* pode ser classificada como obra contemporânea, publicada no final do século XX (ano de 1998) e as demais já no início do século XXI (anos 2000).

Ao refletirmos sobre o contemporâneo e seus desdobramentos, chegamos à discussão proposta por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. No capítulo “O que é o contemporâneo”, o autor define e problematiza a contemporaneidade: “A contemporaneidade, por tanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, ao mesmo tempo, dele toma

distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59). Tal período temporal é entendido em relação à proximidade entre o atual, o que vivemos, e o passado. Em uma relação temporal na qual passado e presente estão separados, mantendo, contudo, uma ligação.

Assim como é importante buscarmos compreender o que é a contemporaneidade, também se torna necessário entender o que é o contemporâneo. Este último nos aproxima da compreensão de algumas características da poesia contemporânea. Na visão de Agambem: “o poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo” (AGAMBEM, 2009, p.62). O contemporâneo observa fixamente o seu tempo, os acontecimentos, e tudo a sua volta. Ele deve distanciar-se para melhor compreendê-lo. “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEM, 2009, p.62). Nessas palavras que continuam a linha de raciocínio do autor, tem-se uma definição de contemporâneo, um sujeito dotado da capacidade de distanciar-se do seu tempo, mas ele mantém o seu olhar direcionado a perceber não o que é de fato é visível e positivo, mas perceber o escuro, aquilo que não se revela totalmente a um olhar raso e superficial. “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (AGAMBEM, 2009, p.65).

Refletindo com base nas constatações do autor, inferimos que o sujeito contemporâneo deve buscar um olhar de aprofundamento e de penetração diante do mundo. Essa visão total e questionadora se constitui uma difícil tarefa, já que é complexo termos a exata medida do contexto no qual estamos situados, mas deve-se buscar perceber no escuro do nosso presente as luzes. As novas visões, os novos pontos de discussão, as novas concepções de mundo. A poesia de Maria Cristina Gama nos apresenta uma visão de busca pela compreensão do presente, uma escrita metapoética que se debruça sobre a comunhão entre o eu poeta e sua criação.

Por conseguinte, ao utilizarmos como corpus a poesia de autoria feminina acreditamos ser importante discutir algumas questões

relacionadas ao universo da produção literária feita por mulheres. Jonathan Culler, em *Sobre a desconstrução*, no capítulo “Leitores e Leituras” no tópico “Lendo como mulher”, nos diz que: “A convicção de que sua experiência como mulher é uma fonte de autoridade para suas respostas como leitora encorajou críticas feministas a reavaliar obras celebradas e negligenciadas” (CULLER, 1997, p.56). O autor trata do surgimento das críticas literárias feministas e discute algumas peculiaridades que perpassam o processo de leitura e interpretação de obras literárias pelo sujeito feminino. Nas palavras de Culler destacadas acima, percebemos a importância e as particularidades que rondam o universo da escrita de autoria feminina. O surgimento da crítica feminista representou uma revolução para os estudos de crítica literária no mundo. Como diz o próprio autor, a experiência da mulher conferiu-lhe autoridade e requer um espaço de análise e leitura diferenciados.

Adiante Culler continua sua linha de exemplificação sobre o surgimento da crítica feminista e pontua: “Nesse primeiro momento da crítica feminista, o conceito de uma mulher leitora leva à asserção de uma continuidade entre a experiência das mulheres nas estruturas sociais e suas experiências como leitoras” (CULLER, 1997, p.56). Assim, destacamos a importância de considerar os estudos da crítica feminista, pois, se estamos diante da análise de uma obra literária de autoria feminina, faz-se indispensável contextualizarmos nossas ideias aos estudos de tal área crítica.

De acordo com o autor, a percepção e/a conceituação da mulher como leitora leva a uma categorização diferenciada, unindo ao processo analítico a observação da estrutura social, as experiências e outras questões ligadas à mulher. Culler destaca o cerne das questões da crítica feminista: “A crítica feminista defronta-se com o problema das mulheres enquanto consumidoras da literatura produzida por homens” (CULLER, 1997, p.59). A crítica feminista busca deslocar o olhar da produção e análise do texto literário produzido apenas por homens. Essa crítica também funciona a partir dos ideais de reflexões que buscam a desconstrução de paradigmas e classificações formalizadas no sujeito universal masculino. Sendo assim, as contri-

buições trazidas pelo autor em seu estudo teórico demonstram sua importância ao estarmos diante da busca pela compreensão profunda de obras de autoria feminina, como é o caso da nossa análise dos poemas de *A próxima índia* de Maria Cristina Gama.

Iniciaremos agora a análise de poemas, e buscaremos unir ao processo analítico as teorias anteriormente discutidas:

#### AMOR AO DIFÍCIL

Não tenho a idade dos meus anos,  
a caneta que em mim se movimenta  
é uma dor que arrebenta  
quando estou de pé e sangrenta.

Quando minha mão se agiganta  
não é por verbo vistoso que canta:  
é o que na planta dos meus pés cresce,  
maior que a altura do meu tamanho.

Por isso canto, ou seria muda.  
por isso ando, ou seria manca.  
E sinto forças na garganta.  
E sinto dores na nuca.

É dura a minha prece.  
Mas vivo orando.  
(FIGUEIREDO, 1998, p.13).

Para a análise dos principais pontos estruturais do poema, utilizamos *Versos, sons e ritmos*, de Norma Goldstein, obra a qual nos oferece efetivo apoio no processo analítico da construção poética. Vejamos o que nos diz Goldstein com relação à particularidade do texto poético:

O discurso literário é específico; sua linguagem é elaborada, de modo que o aspecto formal também aponte

as significações do texto. No poema, isso se dá de maneira particularmente acentuada. Seleção e combinação são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais (GOLDSTEIN, 2006, p.6).

Considerando as palavras da autora, visualizamos as principais características do gênero poema, e quais as questões que devemos observar atentamente ao propormos uma análise do texto poético. Quando se trata de um poema não importa apenas a linguagem, toda a composição acontece pautada na combinação, a partir do encaixe entre palavras, significações, ritmo e sonoridade. Voltemos ao poema de Gama, escrito no ano de 1991, publicado posteriormente em 1998. Ele está localizado na primeira parte do livro, primeiro capítulo, intitulado: “Sonetos em versos livres”. O rompimento com os paradigmas da poesia tradicional é perceptível, pois o soneto enquanto forma fixa deve apresentar quatro estrofes divididas em dois quartetos e dois tercetos. No poema em questão não ocorre essa divisão, ele é composto por quatro estrofes: três quartetos e um dístico. O título do capítulo de abertura do livro anuncia que a seção traz poemas em versos livres, ou seja, não obedecem às regras formais da poesia tradicional.

O título “Amor ao difícil” a princípio parece ser sugestivo, sugere a ideia de um amor complicado, talvez um amor inconcebível. Ao levarmos em consideração o restante do poema, e realizamos uma correlação entre o título e o texto, esse amor difícil pode carregar um sentido metafórico. Esse amor, que se mostra uma complexa tarefa, também diz muito sobre o eu lírico, que teima em senti-lo. Aqui o interpretamos como amor ao ato de escrever, criar poemas, ligado ao poeta e o seu processo de criação.

Iniciaremos a análise a partir da primeira estrofe. Vejamos:

Não tenho a idade dos meus anos,  
a caneta que em mim se movimenta

é uma dor que arrebenta  
quando estou de pé e sangrenta.

Nessa primeira estrofe percebemos as rimas ao final do segundo, terceiro e quarto verso: “a caneta que em mim se movimenta/ é uma dor que arrebenta./ quando estou de pé e sangrenta”. São rimas externas e ricas. Já que estamos diante de palavras de classe gramaticais diferentes: adjetivo, verbo, adjetivo. Já nessa primeira estrofe existe a predominância dos verbos de ação que sugerem a atmosfera de movimento aos versos.

A ambientação trazida parece expressar questões relacionadas à subjetividade do eu lírico: “Não tenho a idade dos meus anos”. Poderíamos interpretar esse primeiro verso da primeira estrofe como uma afirmação ambígua. Se o eu lírico diz não ter a idade de seus anos, talvez seja por se considerar mais amadurecido. Pois ainda que tenha certa idade, pensa e vive de maneira diferente. Ou então, mesmo com mais idade, pensa e sente-se mais jovial, mostrando-se fora dos padrões ou classificações impostas socialmente. No verso seguinte, “a caneta que em mim se movimenta”, visualizamos a metáfora. O objeto “caneta” é algo que faz parte da composição do eu lírico, de seu ser, a caneta se movimenta dentro de si. Seria uma metáfora para a força de criação que habita suas entranhas? E em seguida: “é uma dor que arrebenta/quando estou de pé e sangrenta”.

A utilização da palavra “sangrenta” dentro do contexto dos versos remete a um eu lírico feminino, o qual sente o movimento, a dor que arrebenta, e é sangrenta, ela é o resultado das forças que a tomam. No terceiro e quarto versos, a caneta causa um movimento, ela é uma dor que arrebenta. O que nos leva à ideia de que a tais versos exprimem o movimento da inspiração dentro do eu lírico. A caneta se movimenta, ela é dor que arrebenta, é a força da criação que a toma. Colocamos a possibilidade da interpretação em caráter metapoético, no qual o poema aponta para problemáticas que envolvem sua própria construção.

Realizamos uma conexão entre as observações feitas por Staiger em *Conceitos fundamentais da poética* e o estudo analítico de poema

que aqui fazemos, quando se refere à inspiração: “Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem” (STAIGER, 1997, p.11). O poeta deixa-se conduzir pela inspiração que o leva a produzir suas criações, como escreve Gama: “a caneta que em mim se movimenta/ é uma dor que arrebenta”, no segundo e terceiro versos do primeiro quarteto. Temos a expressão desse movimento de dor. A caneta se movimenta e termina por ser uma dor que arrebenta, esse arrebentar seria o momento de inspiração que pulsa nas veias do/a autor/a.

Continuemos, agora, com a segunda estrofe:

Quando minha mão se agiganta  
não é por verbo vistoso que canta:  
é o que na planta dos meus pés cresce,  
maior que a altura do meu tamanho.

Estamos diante, novamente, de rimas ricas no primeiro, segundo e terceiro versos. Além disso, as rimas são externas nos dois primeiros: “Quando minha mão se agiganta./não é por verbo vistoso que canta”. As palavras que trazem o efeito rítmico são: “agiganta; canta e planta”. Na segunda estrofe o eu lírico parece refletir sobre essa força expressa através dos versos. “Quando minha mão se agiganta/não é por verbo vistoso que canta”, a mão que compõe o corpo do ser se agiganta, ela é justamente a detentora do poder, pois, com as mãos e a ferramenta principal caneta, poderá ela escrever.

As imagens que são sugeridas através dos versos, à primeira vista, parecem não ser totalmente inteligíveis, as sugestões são baseadas no uso de metáforas. E pela catacrese no terceiro verso: “é o que na planta dos meus pés cresce”. Todo esse cenário nos remete novamente às palavras de Staiger: “Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de tempo” (1997, p.21). Deparamo-nos com o cenário instável e “codificado” que pode ser entendido como a composição lírica. Como se o próprio código linguístico estivesse a favor de uma codificação entre os sentidos e

expressões. A poesia se utiliza da metáfora que conjuga o elemento objetivo e o subjetivo, o poeta ilumina e elimina distâncias entre o eu e o mundo.

Ainda na interpretação da segunda estrofe, temos a hipótese do eu lírico continuar a expressar suas impressões e sentimentos sobre o processo de criação poética. A mão que se agiganta não busca o verbo vistoso, aquele que se destaca e quer ser notado. Mas: “é o que na planta dos meus pés cresce/maior que altura do meu tamanho”. A inspiração cresce, ela está unida à existência do eu lírico, cresce desde a planta dos seus pés e ultrapassa a tudo, excede o seu tamanho enquanto ser. E assim, a poesia é uma transcendência. Ao longo desse segundo quarteto, existe a assonância das vogais /a/; /o/; /e/ e /u/. Apenas três palavras nos quatro versos não são terminadas nestas vogais. Esse recurso sonoro atribui musicalidade ao poema, além de remeter à ideia de forte expressão do movimento, como se, ao lermos o poema, pudéssemos sentir a emoção desse eu lírico.

Por isso canto, ou seria muda.  
 por isso ando, ou seria manca.  
 E sinto forças na garganta.  
 E sinto dores na nuca.

Na terceira estrofe, temos as rimas internas em: “Por isso canto, ou seria muda./ por isso ando, ou seria manca”. E rimas externas no segundo e quarto versos: “por isso ando, ou seria manca./ E sinto dores na nuca”. Também é presente a assonância da vogal /a/ que aparece no final de todos os versos da quadra. Esse uso estilístico atribui ao poema uma sonoridade aberta e chega a nos transmitir a impressão de que o eu lírico está eufórico diante de seus questionamentos. Seguindo as estrofes anteriores, as rimas também são ricas, misturam substantivos, adjetivos e verbos. As afirmações contrastantes que observamos são antitéticas: canto-muda; ando-manca. Os devaneios da palavra a colocam no patamar de sempre duvidar, questionar.

Por fim, na quarta e última estrofe, temos de um dístico:

É dura a minha prece  
Mas vivo orando

Nesses versos finais, o eu lírico parece concluir a reflexão que propõe ao longo do poema. Fica explícita a dificuldade e dureza do seu trabalho. Seria esse todo o jogo que cerca o labor com a palavra? Mesmo sendo uma dura prece, ela vive orando. O uso do gerúndio (orando) nos transmite a ideia de movimento da escrita, a criação poética tem suas dificuldades, mas esse eu lírico permanece orando, continuamente, para realizar seu árduo trabalho de criação através de sua matéria-prima a palavra. Apesar da dificuldade, a atividade de escrita poética é aproximada ao ritual religioso, transcendente, já que o eu poético está justamente orando. Além disso, o poema apresenta versos livres e não segue uma regra métrica.

Passemos agora para o segundo poema:

#### TODA POESIA

Toda poesia é fatídica.  
Se a poesia não está associada a um  
acontecimento fatídico,  
não é verdadeira poesia.  
Por isso tu, poeta de encomenda,  
complacente organizador de ideias,  
bondade acima de Deus,  
desconhecedor orgulhoso de Satã,  
não fizeste mais que irrelevante crônica  
da tua ingênua ideação...  
(FIGUEIREDO, 1998, p.184).

“Toda poesia” é o título do poema que integra a segunda parte de *A próxima índia*, intitulada “Eu sou irmã de mim”. O substantivo feminino ‘toda’ traz uma idade de generalização, ele parece enquadrar a poesia em determinada fórmula ou organização. Além de

carregar uma quase injunção, atestando o que toda a poesia, para ser poesia de fato, deve conter. O poema é curto, apresenta apenas uma única estrofe com dez versos. Em sua organização não percebemos a presença de rimas. O texto possui um tom de recomendação e caráter metapoético ao falar sobre características e fazer indicações de como deve ser e o que apresentar uma poesia. Christina Ramalho, em seu artigo “*Hybris: nosso inusitado templo poesia*”, apresenta uma definição para a poesia:

Sendo a poesia uma materialização lírica da vida, é possível encontrar, em suas manifestações, os poemas, marcas temporais e estéticas que, vinculando-os a ciclos culturais diacrônica e sincronicamente complexos e inter-relacionados, registram a própria complexidade diacrônica e sincrônica da vida (RAMALHO, 2004, p.44).

De acordo com Ramalho, a poesia, como elemento fundador, e os poemas, como suas manifestações, carregam as marcas temporais e estéticas e estão interligados com os movimentos da própria vida e de seus acontecimentos.

Vejamos os primeiros quatro versos de “Toda poesia”:

Toda poesia é fatídica.  
Se a poesia não está associada a um  
acontecimento fatídico,  
não é verdadeira poesia.

Visualizamos o *enjambement* presente no segundo e terceiro versos “Se a poesia não está associada a um/ acontecimento fatídico”, em que a ideia foi cortada, uma quebra no verso. O ‘acontecimento fatídico’ é posto em destaque. O eu lírico se apresenta de forma indireta, ou seja, não notamos sua presença através do uso de verbos ou pronomes na primeira pessoa. Nesses primeiros versos, é notável a indicação, quase instrução, com relação ao conteúdo da poesia na visão particular do eu lírico. Para ele, a construção poética deve estar associada a um acontecimento, não qualquer, mas um fatídico.

O que seria esse acontecimento fatídico? O primeiro vocábulo refere-se a algo que acontece, um evento (acontecimento). A segunda se caracteriza como um adjetivo que complementa o ‘acontecimento’, sendo então algo crucial, importante (fatídico).

Podemos a partir disso chegar à conclusão de que a temática inspiradora da poesia deva ser algo de destaque, que guarde importância, caso contrário “não é verdadeira poesia”. No restante dos versos temos:

Por isso tu, poeta de encomenda,  
complacente organizador de ideias,  
bondade acima de Deus,  
desconhecedor orgulhoso de Satã,  
não fizeste mais que irrelevante crônica  
da tua ingênua ideação...

Nos versos seguintes parece ser colocada uma crítica a determinado fazer poético “Por isso tu, poeta de encomenda,/ complacente organizador de ideias”, pois o eu lírico aponta para o poeta de encomenda. Quem seria esse poeta? Aquele que escreve fora da ideia de inspiração? um poeta que organiza a escrita de sua poesia de acordo com moldes, padrões? Talvez seja ele apenas um “complacente organizador de ideias”. Diante da crítica expressa nos versos, se percebe aquele que não é um verdadeiro poeta. Não se deixa invadir pela inspiração, mas apenas organiza ideias. Além disso, esse poeta descrito é “bondade acima de Deus/desconhecedor orgulhoso de Satã”. Aqui o eu lírico parece satirizar a imagem desse poeta. Ele seria orgulhoso, soberbo, e estaria imerso em uma atmosfera incompatível com a real concepção do universo. Relacionadas a tais ideias suscitadas através do processo de interpretação, temos algumas afirmações de Adorno em seu texto *Notas de literatura I*, no capítulo “Palestra sobre lírica e sociedade”, no qual afirma o seguinte: “As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz” (ADORNO, 2003, p.74).

Nas palavras do autor encontramos correspondência com as colocações do eu lírico nos versos. Se a composição lírica não possui resíduos de matéria, é na linguagem que ganha voz, indo além da simplória organização de ideias e a idealização ingênua.

Nos dois versos finais, temos mais uma quebra de verso em “não fizeste mais que irrelevante crônica/ da tua ingênua ideação”. O enunciado é dividido em dois versos, e parece ter a intenção de marcar novamente o destaque para a conclusão que o eu lírico faz sobre os poetas os quais crítica. O fazer poético alvo de críticas consegue apenas uma irrelevante crônica das suas ingênuas ideias. Ele não é em essência um verdadeiro poeta, mas apenas um organizador de ideias, que retrata passagens irrelevantes de acordo com a sua visão ingênua e limitada, sendo por isso considerado um não poeta. E assim, como nos diz Adorno “A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individualização o universal” (ADORNO, 2003, p.66). Nos versos aqui analisados, percebemos a visão de que “toda a poesia” caminha para um sentido universalizante por buscar englobar tudo o que se entende como poesia.

## Conclusão

A leitura crítica aqui proposta de alguns dos poemas de Maria Cristina Gama teve como objetivo a realização de uma abordagem que nos conduzisse à interpretação e à compreensão de alguns dos sentidos expostos em sua poesia. Iniciamos com apresentação da autora, pois suas obras ainda são pouco presentes entre os estudos acadêmicos, embora contenham potencial criativo e elaboração. “Amor ao difícil” e “Toda poesia”, integrantes da primeira obra publicada de Gama, *A próxima índia*, foram escolhidos como objetos das reflexões, por possuírem teor metapoético em que os versos e as construções vocabulares nos levam ao encontro da própria Maria Cristina Gama.

Assim, através da investigação literária que fundou a proposta desse artigo, passamos a conhecer melhor parte da produção literária da autora sergipana. Maria Cristina Gama deixou como

legado produções literárias carregadas de sentidos, que merecem ser amplamente conhecidas e estudadas.

Por fim, para fechar a proposição de ideias, trazemos mais um poema de Maria Cristina Gama no qual novamente o objeto de indagações é justamente o fazer poético. Acreditamos que os versos da autora funcionem como conclusão poética para nossas reflexões:

Apanho a poesia como pá do momento  
mas há uma lenta infusão da estrelinha  
que amolece e cõa os molhos do rebanho  
além da convenção da medida de tempo.

Assim como dançarinos ensaiam passos  
a palavra abre no espaço o movimento  
ou esboço de traços antes do desenho  
ou cascalho solto do bloco de cimento.

Em cada lauda soa um ensaio de martelos  
que a ouvidos moucos são flocos de vento  
e no apalpar de mãos que suam o corpo todo  
tatos loucos que a olhos cegos são farelos.  
(FIGUEIREDO, 2013, p.40).

## Referências

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

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

CULLER, Jonathan. Leitores e Leituras. In: CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997, p.39-77.

CAVALCANTE, Amaral. *Revista Cumbuca*. Aracaju, ano 1, n.2. Editora Diário Oficial, julho de 2013.

FIGUEIREDO, Maria Cristina Gama. *A próxima índia*. Aracaju: J. Andrade, 1998.

GOLDSTEIN, Norma S. *Versos, sons, ritmos*. 14. Ed. São Paulo: Ática, 2006.

RAMALHO, Christina. *Hybris: nosso inusitado templo de poesia*: Ana Valls, Elaine Pauvalid, Glória Maria Miranda, Idalina Azevedo da Silva, Lea Madureira, Leda Mendes Jorge, Luzia Viana, Teresa Drummond, Verônica de Aragão, Ivana Barreto. In: CUNHA, Helena Parente (Org). *Além do cânone. vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004, p.43-64.

STAIGER, Emil. O estilo lírico: a recordação. In: STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.



# Outras veredas



## DE “O SENHOR É ESCRITOR?” A “LEIA ISTO”: QUEM FAZ UM ROMANCE SALVA UM SUICIDA

Éverton de Jesus Santos

### Introdução

De modo breve, mas necessário, o título e o subtítulo deste texto requerem uma explicação: a primeira parte traz dois excertos – respectivamente do início e do fim do romance *O sol se põe em São Paulo*, publicado em 2007 pelo escritor carioca Bernardo Carvalho, a pergunta feita por Setsuko (Michiyo) ao narrador-protagonista quando este ainda não havia sido convertido em escritor e a obra ainda estava por ser feita, e a incitação do mesmo narrador-protagonista à filha de Jokichi para que ela lesse o romance que lhe era apresentado, ou seja, a obra concretizada. Já a segunda parte, por sua vez, trata-se de uma paráfrase de um dos versos do poema “Emergência”, de Mario Quintana, a saber, “Quem faz um poema salva um afogado”. No decorrer deste estudo, as relações estabelecidas entre as personagens citadas, as frases enunciadas e a paráfrase serão aclaradas, uma vez que a invenção de um escritor, a contação da história, a escrita do romance, a salvação do texto e a leitura do romance, na obra, são algumas das múltiplas facetas implicadas no enredo.

A citada obra de Carvalho pode ser considerada uma narrativa de camadas, o que amplifica a significação do texto literário. Desdobram-se, nesse romance contemporâneo, por exemplo, as dimensões da criação literária (a escrita), do contar a história (a fala), do ouvi-la e do lê-la, assim como as da realidade e da farsa, da vida e da morte, da salvação de quem conta e do que se conta, assim como de quem escreve e, quiçá, de quem lê. Não menos

relevante é a metalinguagem como mecanismo que, além de estar na superfície textual, torna ambígua a conexão entre obra real (que o leitor tem diante de si) e obra dentro da obra (o romance encomendado por Setsuko/Michiyo e que é apresentado na obra e como obra real – literatura).

É, pois, no fluxo entre essas e outras camadas que situaremos a nossa análise, de modo a refletir sobre as ressonâncias do contar o relato (por Setsuko/Michiyo) e do escrever o romance (pelo narrador-protagonista) como formas de libertação pessoal e salvação da história, o que também se enreda no contato entre ética e estética e entre a exigência da obra e a experiência estética, passando, por um lado, pelos meandros da farsa, da mentira e da culpa, e, por outro, pelos da revelação, da remissão e do amor. Para tanto, situamo-nos no âmbito de uma abordagem exploratória, por meio de levantamento bibliográfico e análise embasada de excertos de *O sol se põe em São Paulo*, partindo tanto de um viés qualitativo, com a descrição e avaliação dos fenômenos conforme aparecem e são significados no texto, quanto quantitativo, haja vista que, em alguns momentos, recorreremos à contagem do número de ocorrências de determinados termos, frases ou expressões que se repetem ao longo da obra.

No que diz respeito, por sua vez, ao referencial teórico utilizado, é composto por textos de Tzvetan Todorov, Desidério Murcho, Maurice Blanchot, Nadja Hermann, Hans Robert Jauss e Luigi Pareyson. Em linhas gerais, os pontos em que seus textos contribuem para nossas reflexões concernem, respectivamente, aos efeitos da literatura para a vida humana, à arte entrelaçada com a moralidade, à exigência da obra, à relação entre ética, estética e educação, à experiência estética e comunicação literária e à arte em geral. Nesse contexto, à medida que fizermos a intersecção entre os recortes do texto literário e os apontamentos teóricos, alargaremos a compreensão acerca de algumas das camadas que formam o romance em tela.

Partimos da hipótese de que contar a história e escrevê-la não significa apenas salvar as personagens dos enganos e das farsas

que vivenciaram, ou salvar uma das personagens do suicídio<sup>8</sup>, mas, sobretudo, salvar o romance, escrevendo-o e o passando adiante, ao mesmo tempo que significaria salvar o narrador-protagonista da sua ambição de ser escritor e salvar Michiyo do seu papel de porta-voz, dando cabo de sua missão – quem sabe até salvar, também, os herdeiros da história (aqueles a quem ela seria destinada). Sendo assim, seria um caso de salvação da obra pela obra, e as repetições e os engodos, bem como as camadas, as facetas e as ressonâncias, como dissemos aqui, tornar-se-iam, nesse imbricado feixe de relações, um emblema das próprias vidas retratadas, a serem narradas e escritas.

### O sol nasce na farsa

A epígrafe de *O sol se põe em São Paulo*, uma citação de Paul Valéry, “[...] estranhos discursos, que parecem feitos por um personagem distinto daquele que os diz e dirigir-se a outro, distinto daquele que os escuta” (CARVALHO, 2007, p. 7), coloca o leitor em confronto com a até então falta de clareza que o enunciado – sobre uma suposta enunciação – expressa: dois personagens – um que fala, outro que ouve – ligados por discursos cuja marca é a estranheza na relação dialógica. Somente quando se encerra o décimo capítulo, no qual se revela que Setsuko saiu de cena e a farsa de Michiyo é revelada, percebemos que é ela a personagem que profere os estranhos discursos e é estranha a si mesma, uma vez que, em sendo Setsuko a contadora da história, em certo sentido não é a verdadeira Michiyo quem se deixa ver. No caso da personagem que ouve, esta é o narrador-protagonista – que aparece na obra sem nome –, visto que ele diz ser escritor sem sê-lo, ao menos até

---

8 Apesar de não ser uma tônica neste estudo, tendo sido mencionado no subtítulo muito mais por um efeito retórico do que por se tratar de um objeto de análise deste texto, o foco no suicídio é bastante presente em *O sol se põe em São Paulo*. Como exemplo, no mapeamento que realizamos da obra, encontramos estas ocorrências (relacionadas a diversos contextos e, vale dizer, personagens): “suicídio” – treze vezes; “me matar” – três vezes; “se matar” – nove vezes; “se suicidado” – três vezes; “ato suicida” – uma vez; “fim à própria vida” – duas vezes; “dar cabo da própria vida” – uma vez.

aquele momento. Assim, o que sobressai nessa disposição de papéis é, de fato, o estranho não apenas dos discursos (em que a farsa se faz presente), mas das personagens, visto que a verdade e a clareza passam ao largo, contudo passamos a entender, paralelamente, que esse era o contexto necessário para que a relação dialógica, a contação da história e a escrita do romance se efetuassem imbricada e distintamente.

Esse aspecto pode ser ainda mais detalhado. Na concepção de Murcho (2015), a relação entre a arte em geral e a moralidade (ou entre a estética e a ética, para o autor) é perpassada por um conceito que lhe parece fundamental, qual seja: a verdade. Pensando o “problema da desarmonia dos valores” como uma inversão em que “algo mau é erradamente visto como bom por ser belo, ou algo bom é erradamente visto como mau por ser feio” (MURCHO, 2015, p. 59), marcando, em linhas gerais, um conflito entre o belo e o bom, chega-se à distinção entre a verdade e a aparência enganadora. Ou seja, o ser humano tenta descortinar a aparência enganadora – na vida prática, intelectual, emocional – porque seu interesse geral é a verdade.

Isso é trazido à baila, aqui, para a abordagem de um ponto crucial de *O sol se põe em São Paulo*: a mentira, a farsa, a dissimulação. No contexto geral, não se trata de uma falácia (como o é em *Reprodução*, romance publicado em 2013 pelo escritor em tela) nem da conjunção de ideias moralmente incorretas, ponto esse que comprometeria esteticamente o livro, mas de uma narrativa em que a aparência enganadora se superpõe e confunde – até certo ponto da obra – alguns papéis e algumas ações na estruturação do enredo. A título de ilustração, identificamos que o substantivo “mentira[s]” aparece doze vezes no romance; o adjetivo “mentiroso[a]”, duas vezes, e as formas verbais “mentir”, “mentiu” e “tinha mentido” têm uma ocorrência cada uma. Já a palavra “farsa” ocorre treze vezes, e “kyogen”, que “[...] quer dizer farsa, artimanha, simulação”, segundo Setsuko (Michiyo) (CARVALHO, 2007, p. 84), é registrada cinquenta e nove vezes, a maioria delas na expressão “ator de kyogen”, a qual qualifica Masukichi – e isso, no contexto narrativo, ganha significação

porque nenhum outro personagem relevante na obra tem seu papel marcado por uma especificação que diz tanto sobre quem é especificado. No caso, Masukichi, o ator de kyogen, que tão bem entendia de farsas, no teatro e na vida.

A questão central é esta: embora não tratemos literalmente da desarmonia dos valores exposta por Murcho (2015), isto é, da qualidade estética em detrimento das ideias questionáveis eticamente, ou vice-versa, chamamos atenção para a forma como, na narrativa em tela, a incorporação da mentira por algumas personagens se torna não uma pedra de tropeço, mas a pedra angular. Saindo do espaço da metáfora, importa-nos saber que o narrador-protagonista, ao mentir se dizendo escritor – quando ainda não o era –, é salvo da sua dissimulação e se inventa (ao mesmo tempo que é inventado) como escritor, o que faz cessar o engodo, tornando o que era moralmente repreensível (a mentira) uma verdade da qual o leitor conhece o percurso.

Como nesse romance “Tudo ocorre por contaminação” (CARVALHO, 2007, p. 58) – frase que aparece por quatro vezes na obra –, é interessante também que Michiyo, quando pede para ser chamada de Setsuko, é a própria encarnação da mentira, visto que constrói para si uma outra identidade, estabelecendo um papel tão convincente que, quando da revelação, perguntamo-nos sobre qual parte do que foi dito por ela (Michiyo) era verdade. Restamos acreditar, por exemplo, que não havia quem entregasse as correspondências a Masukichi, ou seja, a troca de cartas entre as personagens era feita diretamente – eis uma suposição possível. A mentira criada por Michiyo tem a intenção de apagar pistas e dar matéria ao romance “que nunca foi escrito” (CARVALHO, 2007, p. 18), como era a tônica até ali. Isso tanto é verdade que o sentimento de engano que arrebatava o narrador-protagonista (que, fingindo ser escritor, acha que é quem engana) só é maior do que o que arrebatava o leitor, tão grande é a virada no enredo quando nos perguntamos: E agora, qual parte do que foi contado/escrito/lido é verdade? Em que medida a dissimulação afeta o antes e o depois na economia interna da obra?

Ademais, podemos traçar, de certa maneira, um paralelo entre o nome do monte Tadasu-no-Mori, que significa “onde as verdades se revelam” (CARVALHO, 2007, p. 77), e a carta de Michiyo a Masukichi, uma vez que a carta, apesar de não ser um lugar, cumpre, no final do livro, o papel (em papel mesmo) de revelar as verdades, sendo o meio pelo qual a queda da aparência enganadora, o desvelar das mentiras, o fim dos enganos acontecem. É exatamente na carta, por exemplo, que ficamos sabendo (e Masukichi também saberia se a tivesse recebido) que Jokichi não havia se suicidado na mata dos arredores de Koyasan – e havia viajado para o Brasil, adotado outro nome (Teruo), constituído nova família e lavado a honra de Seiji, o operário *barakumin* injustiçado que morreu no lugar de outros –, e que, a pedido de Michiyo, a história de seus destinos seria escrita como forma de desfazer as farsas.

### “O senhor é escritor?”

É interessante notar que, ao mencionar o relato como sendo um “romance que nunca foi escrito” (CARVALHO, 2007, p. 18), Setsuko (Michiyo) o aproxima tanto da arte quanto da realidade, principalmente quando, ao que parece – pois isso não se comprova efetivamente, apesar dos indícios de coincidências e semelhanças –, componentes de obras de escritores japoneses, como Junichiro Tanizaki, compõem a história contada pela personagem, daí serem encontradas relações entre arte – o romance – e vida – o relato –, que, conforme Pareyson, são aspectos indissociáveis:

[...] se a arte pode emergir *da* vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está *na* vida inteira, que, contendo-a, prepara e prenuncia a sua especificação. E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a vida penetra *na arte*, assim a *arte age na vida*. (1997, p. 41)

Nesse sentido, a arte que está na vida e emerge da vida de Michiyo expressa-se significativamente, de modo que não se sabe em que medida essa interpenetração fecunda ou confunde o que é relatado. Trata-se, sem dúvida, de um artifício que modula a narração a partir de uma conformação entre arte e vida, que se penetram mutuamente e agem entre si, daí, por exemplo, o narrador-protagonista chegar a saber por um de seus ex-colegas de mestrado que estudou as obras de um escritor japonês “que a minha história mais parecia um dos seus romances” (CARVALHO, 2007, p. 25), o que leva a crer que a narração de Setsuko (Michiyo) era entremeada de fatos vividos por Michiyo, Masukichi e Jokichi, os protagonistas, e elementos que ela havia apreendido da literatura japonesa, ou seja, a vida se manifesta nesse contexto como um simulacro da arte, e esta como pano de fundo da vida, ou vice-versa. Justamente por isso podemos identificar que “a arte é alimentada, invadida, robustecida pela vida e pela consciência de nela poder exercitar uma missão” (PAREYSON, 1997, p. 41), o que se coaduna com a posição de Michiyo ao transmitir a história, retomando o romance abortado há cinquenta anos, já que “A sua história era um acerto de contas. Ela estava imbuída de uma missão” (CARVALHO, 2007, p. 32), e é nesse ponto que a arte mais se conecta com a vida pela exigência da obra.

Levando a relação entre arte e vida a outro âmbito, notamos que o desejo de reparação pelos erros cometidos e a passagem do engano e do mal-entendido para a verdade encaminham-se pelo reconhecimento do agir moral, sobretudo sob a égide do ser justo. Isso quer dizer que em certos momentos a relação entre ética e estética em *O sol se põe em São Paulo* é perpassada por uma racionalidade prático-moral baseada em juízos estéticos, pois, de acordo com Hermann (2005, p. 70), “Encontrar o agir correto se relaciona com a percepção daquilo que consideramos mais harmonioso na aplicação de um princípio ou de uma regra moral”.

A título de exemplo, há, no final da carta de Michiyo a Masukichi, algo que sinaliza a esse respeito quando ela escreve: “Só me resta crer que ele [Jokichi] me deixou esta história de presente, para que eu pudesse reparar o meu erro e retomar, pela honra dos mortos,

o romance no ponto em que o velho escritor o havia interrompido a meu pedido” (CARVALHO, 2007, p. 161). Assim, contar a história equivale a retomar o romance e ao mesmo tempo corrigir os erros cometidos por Michiyo, revelando os enganos que circundavam os destinos cruzados; mas não só isso: no tocante ao entrelaçamento entre ética e estética, a apreensão do agir moral corresponde o mais das vezes às antinomias verdade/mentira e arrependimento/culpa, ao passo que há o imperativo não de dar um testemunho em tom confessional ou de depoimento, mas de escrever uma obra que, em sendo retrato de vidas tocadas pelo equívoco (história), não prescindisse de ser literatura (ficção), daí ser mencionada tantas vezes como “romance”.

A intersecção entre vida e obra se adensa e compõe o plano da execução da obra, daí que, se tomarmos como verdadeira a seguinte afirmação de Pareyson, “Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que a realizou” (1997, p. 22), como poderíamos caracterizar o narrador-protagonista, Setsuko (Michiyo) e, também, a obra em que ambos atuam (ela contando, ele escrevendo)? O estilo metódico, hesitante e permeado de dissimulação de Setsuko (Michiyo), movida pela necessidade de contar, e as habilidades de escrita e a desilusão/ambição do narrador-protagonista, imbuído do desejo de fazer literatura, confluem para uma obra em que o relato/romance é fruto dessa mescla, e as marcas deixadas no texto demonstram isso, como em “Não queria que eu me adiantasse e buscasse na realidade as respostas para o que ela me dava a conta-gotas, como se a realidade pudesse contradizê-la” (CARVALHO, 2007, p. 32) e “[...] minha ilusão não ia acabar enquanto eu não escrevesse a primeira linha; entendi que não tinha vencido os sonhos de adolescente, como chegara a acreditar, porque ainda nutria aquela fantasia infernal, só que agora em silêncio, só para mim” (CARVALHO, 2007, p. 12).

Notamos nesses excertos a declaração do estilo “conta-gotas”, mas também das contradições que pareciam compor (e compunham)

o relato de Setsuko (Michiyo); além disso, o narrador-protagonista, que não se vê como escritor, liga-se àquela personagem, que também tinha uma missão, e ambos terminam por se realizar no – e por meio do – romance, que é o resultado do empenho e o retrato da espiritualidade e personalidade dos dois atores envolvidos, o que leva a uma integração deles com a obra, interpenetrando-se e se mostrando nela, ainda mais porque “Tudo funciona por contaminação” (CARVALHO, 2007, p. 59), sem contar as passagens biográficas e as descrições que ambos fazem de si.

Já ao falarmos sobre a exigência da obra, fundamentamo-nos em Pareyson (1997, p. 24), que diz que o artista, com sua técnica e matéria, e com o fazer implícito no conhecer, vê-se diante da “obra que exige ser feita, executada, realizada”, ao mesmo tempo que também inventa aquilo que está por fazer e a maneira de produzir sua arte. Blanchot (2011, p. 48), por sua vez, tratando do texto literário, expõe que o início da escrita só se dá momentaneamente, quando, “por um ardil, por um salto feliz ou pela distração da vida, consegue-se driblar esse impulso que a conduta ulterior da obra deve despertar e apaziguar de modo incessante, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável”. No caso em questão, o romance que o narrador-protagonista de *O sol se põe em São Paulo* deve escrever tem como origem a necessidade de Setsuko (Michiyo), que lhe impõe a demanda, mas, se a história é dela, a escrita é dele, e é nesse aspecto que a obra não se dá feita, o que exige, além do aspecto factível, a inventividade, o ímpeto criativo, para a transformação do relato em romance, assim como do narrador-protagonista, redator de comerciais de uma agência de publicidade, em escritor.

Nesse estado original em que a arte se superpõe ao artista, “A obra é o círculo puro onde, enquanto escreve, o autor expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela” (BLANCHOT, 2011, p. 48), e é por isso que o que Setsuko (Michiyo) precisa narrar é mais forte que ela, a persegue, coloca-se com o imperativo da urgência, “como se não pudesse morrer sem passar aquela história adiante” (CARVALHO, 2007, p. 20), ao passo que, para o narrador-protagonista, a pressão vem de

dentro: da possibilidade de ou ser curado do sonho da literatura ou ser transformado em escritor. A partir do encontro das necessidades das duas personagens, que tinham em comum a exigência da escrita de um romance, bastava então um fornecer a matéria, o enredo, e o outro transcreever como literatura o que seria ouvido. E a conclusão da obra se dá quando “aquele que nela trabalha do lado de dentro pode igualmente terminá-la do lado de fora, já não é retido interiormente pela obra, aí é retido por uma parte de si mesmo da qual se sente livre e da qual a obra contribuiu para libertá-lo” (BLANCHOT, 2011, p. 50). É, pois, o que acontece quando Setsuko sai de cena no final do capítulo nove, indicando que o relato acabara ali, restando apenas o romance a ser escrito, e quando o narrador-protagonista, com a obra já pronta, diz à filha mais velha de Jokichi (Teruo) “Leia isto”. Nas duas situações, o que sobressai é o caráter de finalização da tarefa, o cumprimento da missão, a cessação da exigência da obra, a libertação das personagens e a salvação da história.

### **“Leia isto”**

No que diz respeito à educação estética, também podemos traçar uma correlação com o romance. No final da obra de Carvalho (2007), a filha mais velha de Jokichi (Teruo) – que se revoltou com a mãe após o falecimento daquele, por ela ter entregado as cinzas dele a Michiyo para serem levadas ao Japão, como ele havia pedido – procura o narrador-protagonista para saber a história do pai dela, e ocorre o seguinte: “[...] lhe entreguei este romance: ‘Leia isto’” (CARVALHO, 2007, p. 164). Assim, o momento de transmissão da história tornada romance é também o da revelação, e os limites entre a arte e a vida serão ali experimentados. O que se espera a partir da instrução “Leia isto” é, portanto, que o agir moral da filha mais velha de Jokichi – assim como dos demais herdeiros da história – seja afetado pela representação, de modo a rever suas convicções, atenuar seus conflitos, permitir se sensibilizar e aprender a ver outros lados da história, educando-se eticamente a partir do estético e vice-versa. Isso pode se dar porque, para Hermann, “Nossos julgamentos

morais modificam-se quando confrontados com novas narrativas e diferentes experiências estéticas. Isso pressupõe o estranhamento de convicções morais que pode ampliar a sensibilidade, até que o não-habitual possa ser reconhecido em sua diferença” (2005, p. 74). Com efeito, diante do ponto em que a narrativa se encerra, criando a expectativa acerca da recepção da história por parte daqueles a quem precisava ser transmitida, acreditamos que ela poderia atuar exatamente nisto: no alargamento da capacidade de julgar e compreender, no aprendizado a partir de outras vivências, no reconhecimento de que o certo e o errado, a verdade e a mentira, o bem e o mal são esferas da vida humana, ao mesmo tempo que se pode desfrutar do romance enquanto relato e literatura.

Talvez possamos compreender melhor isso se traçarmos paralelos com algumas considerações de Todorov na direção do poder da literatura. Tal estudioso a destaca como uma forma de revelação do mundo capaz de nos transformar de dentro para fora, de nos aliviar dos fardos cotidianos, de nos colocar no lugar do outro, de nos ajudar a viver e a compreender a experiência humana. Nessa perspectiva, a leitura de um romance, para além de produzir um saber, conduziria à comunicação e ao contato com a diferença, e “O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema da ligação humana” (TODOROV, 2009, p. 81). Assim, o efeito da leitura da história contada por Setsuko (Michiyo) – o romance – pode ser, para os herdeiros, tanto o esclarecimento das causas e consequências das ações dos envolvidos quanto o perdão, a reparação, o amor, e isso mediante a tendência à universalidade e o “tremor de sentidos”, o que, segundo Todorov, “abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial” (2009, p. 78).

Logo, o papel da literatura se particulariza porque ela não estabelece um sistema de valores, teses e regras literais, escapando, com isso, à censura de discursos, como o religioso, por exemplo. Todorov ainda ressalta que as verdades desagradáveis para nós mesmos e para a humanidade em geral têm, frente à obra literária,

mais do que da obra científica, “mais chances de ganhar voz e ser ouvidas” (2009, p. 80). E não é isso que o desfazer da farsa revelada por Setsuko (Michiyo), ao ser história e romance, engendra? Se se tratasse de uma narração crua dos fatos, como um testemunho, um depoimento, provavelmente não despertaria a empatia e a afeição dos leitores a quem pretendia atingir, aqueles a quem é endereçada a obra que o narrador-protagonista foi incumbido de escrever. Em se tratando de um romance, de um texto que traz em si as marcas coincidentes de escritores japoneses, a partir de um estilo próprio de contar dos agentes envolvidos, tudo isso favorece a possibilidade de as verdades (que abrangem traição, suicídio, triângulo amoroso, homicídio, trocas de identidade) serem amenizadas e compreendidas diante daquilo que, no texto, convive com a mentira, o engano e o erro.

Na discussão proposta, o viés da experiência estética não passa ao largo, uma vez que a consciência produtora (*poiesis*), a consciência receptora (*aisthesis*) e a transformação da experiência subjetiva em intersubjetiva (*katharsis*) compõem o painel da comunicação literária à medida que se mantém o caráter de prazer/fruição, de acordo com Jauss (2011). Isso se conforma em *O sol se põe em São Paulo* na figura de Setsuko (Michiyo), mas principalmente a partir da vivência do narrador-protagonista diante da obra que é incitado a escrever, da qual desfruta e com a qual aprende, como descreveremos a seguir.

A *poiesis*, entendida como “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” e “afirmação estética produtiva fundamental” (JAUSS, 2011, p. 100-101), diz respeito ao modo como o indivíduo se satisfaz ao fazer arte, ao executar sua obra, numa transgressão da dura realidade terrena pela via artística. Consequentemente, de acordo com o mesmo estudioso, “o homem alcança um saber que se distingue tanto do conhecimento conceitual da ciência quanto da atividade finalística do artesanato passível de reprodução” (JAUSS, 2011, p. 102), ou seja, aquilo que a arte dá a conhecer, o saber que se produz por meio dela, é diferente porque o artista acessa outras zonas da experiência que não são nem científicas/conceituais nem artesanais/reproduzíveis, mas do âmbito do factível-inventivo.

Quando o narrador-protagonista declara, nas páginas finais, “O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. [...] Deve ter reconhecido o desacordo em mim. Quis me tomar por escritor, o que não sou. E me fazer escrever na frente de batalha [...]” (CARVALHO, 2007, p. 163), reconhecemos a ambiguidade da proposta de Michiyo/Setsuko ao narrador-protagonista, visto que o imperativo da escrita significava, para ele, o sopro necessário para a criação literária que ele procrastinava ou da qual achava ter se desiludido. Ao mesmo tempo que era um desafio, era também um aprendizado, e, enredado na história, no relato, já não podia deixar de ouvir, pois, como ele mesmo diz, “Eu queria o resto, o fim” (CARVALHO, 2007, p. 94). Ressaltamos que, embora, na obra, não seja feita referência a um prazer pela execução do romance, é possível deduzir que a passagem da não escrita para a escrita, do sonho para sua concretização, em suma, da transformação do narrador-protagonista em escritor, aliviando o peso do que ele chamava “uma fantasia” (p. 12), “minha ilusão” (p. 12), “minha obsessão” (p. 19), é a caracterização da *poiesis* enquanto satisfação pela realização da obra ou a cura da loucura de escrever. De modo equivalente, compreendemos que contar a história, fazer o relato, é uma atividade criativa; logo, Setsuko (Michiyo) também passa pela experiência da *poiesis*, pois, conforme ela narra, tem em mente que o produto final é/será o romance, e, ao finalizar a contação, ao se ver livre da história, com a missão cumprida, isso, supomos, lhe dá prazer, especialmente porque “Contar significava reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio” (CARVALHO, 2007, p. 33). Portanto, se escrever o romance oralmente, relatando-o, era uma forma de reviver dores e pesadelos, pelo teor das histórias, correspondia também a ser remédio e ponto final para os males, daí a salvação.

Já no que concerne à *aisthesis*, por sua vez, designa “o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo” e “experiência estética receptiva básica” (JAUSS, 2011, p. 101), a partir da qual se obtém o conhecimento sensível e se renova a percepção pelo ato contemplativo. Com efeito, o papel

de leitores ou observadores, diante do horizonte da obra em si, passa pela interpretação, pela fruição, até mesmo por momentos sucessivos de ruminação das informações recebidas acerca do mundo e do outro. Mas o que de fato apreendemos da *aisthesis*, num dos desdobramentos efetuados por Jauss, é a capacidade dela de “se incluir no processo de *uma* formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir” (2011, p. 103).

Ao refletir que, “Por alguma razão incompreensível, tinha guardado a história para mim” (CARVALHO, 2007, p. 38), o narrador-protagonista, na posição de ouvinte, via no fato de Michiyo tê-lo escolhido para escrever o relato – o romance – uma coincidência, um sinal, mas o papel dele passa a se assemelhar ao de Setsuko como confidente de Michiyo naquele Japão que já não existia. Isso porque há uma correlação explícita entre o prazer de ouvir para o narrador-protagonista e Setsuko, como notamos nestas passagens: “[Setsuko] já não podia deixar de ouvir” (p. 73) e “Tinha que continuar escutando. Como eu” (p. 73). Fala-se numa espécie de vício, e é por isso que, logo depois, o narrador-protagonista conclui que “Tinha sido enganado, enredado numa história da qual já não podia me livrar” (p. 94). Com efeito, consideramos que a experiência da *aisthesis* pode ser evidenciada nesse contexto de recepção da história por algumas personagens quando identificamos o modo como a percepção reconhecedora manifesta-se nelas também por meio do reconhecimento de si, pela criação da identidade e da personalidade ou pela reflexão sobre os papéis ocupados.

Por fim, a *katharsis*, “experiência estética comunicativa básica” e “prazer dos afetos” pela arte, “capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 2011, p. 101), corresponde não à experiência subjetiva do leitor, ouvinte ou espectador (que seria a *aisthesis*), mas à passagem para a intersubjetividade, “pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas” (JAUSS, 2011, p. 102). Assim, partindo de Aristóteles e Górgias e chegando

à exposição de Jauss, a função catártica como constituinte da experiência estética é associada

[...] tanto à tarefa prática das artes como função social – isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação –, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar (2011, p. 101-102).

Na relação intersubjetiva entre Setsuko (Michiyo) e o narrador-protagonista, estabelece-se um pacto que, para aquela, levará à libertação da história ao passá-la adiante, e, para este, possibilitará sua conversão em escritor. Em ambos os casos, o resultado que se espera para as personagens – embora não esteja mencionado na obra – é a experiência catártica, ou seja, a liberação da psique e a mudança nas convicções, além da purgação das afecções, o que só se consegue pela narração do relato e pela escrita do romance. Já no caso do leitor real, por seu turno, ficamos tanto diante da função social da obra de arte, à medida que vislumbramos um cenário de mentiras, vingança, manipulação, enganos, quanto descarregamos a tensão de não sermos os protagonistas do enredo, o que nos confere a possibilidade de tecer julgamentos.

No final das contas, as relações entre essas funções nos permitem abordar a questão do prazer estético tanto dentro quanto fora da obra em tela, uma vez que contar/ouvir/escrever/ler são facetas da comunicação que conservam o caráter da experiência estética cada uma a seu modo. Assim, as atividades da *poiesis*, da *aisthesis* e da *katharsis*, na economia de *O sol se põe em São Paulo*, evidenciam-se como esferas do produzir fruindo, do perceber deleitando e do libertar convertendo-se, e as personagens ao longo do romance, explícita ou implicitamente no texto, conformam-se a essas experiências, certamente porque o fim a que todos aspiram, de um

modo ou de outro, é salvar-se – seja da ambição de ser escritor ou da missão de passar a história adiante – e/ou salvar a obra, o que por fim alcançam.

### **Enfim, o sol se põe**

Salvar um suposto suicida e sua história, resgatar as tramas que envolveram três destinos disparatados unidos numa combinação explosiva (CARVALHO, 2007), dar corpo ao texto quando, na verdade, “O texto é o corpo”, frase que se repete por três vezes na obra, cumprir a missão de revelar a verdade deixando-a para os herdeiros, inventar um escritor, tudo isso são facetas que *O sol se põe em São Paulo* aborda no plano do contar, do ouvir, do escrever e do ler a obra, que tanto é a obra em si quanto é a que está dentro da obra, nesse livro de camadas.

É interessante ressaltar que a passagem da fala para a escrita e do relato para o romance é sempre acompanhada por um objetivo último, expresso em outro contar, que seria o do narrador-protagonista frente à família de Teruo (Jokichi). Quando aquele vai a Promissão e encontra a esposa deste, ela lhe diz: ““Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me contaria”” (CARVALHO, 2007, p. 99), ao que acrescenta: ““O senhor me dirá, quando for o momento?””, restando a ele aquiescer e, dois anos depois, dar a instrução “Leia isto”. Logo, se Setsuko (Michiyo) conta, o narrador-protagonista, em sua tarefa de escrever o romance, também o faz à medida que promove a revelação e o saber, colaborando tanto para a salvação da história quanto do suicida que não se matou, mas matou.

Por fim, chamamos a atenção para o fato de, não por acaso, o restaurante de Michiyo se localizar no bairro da Liberdade e sua casa, no Paraíso. Não necessariamente pela localização geográfica em si, mas especialmente pelos nomes dos lugares, isso se torna significativo para a vida da personagem e também para a economia geral da obra, pois a busca por liberdade (com a revelação das mentiras e farsas) e a salvação no paraíso (o estado de plenitude e paz interior) não prescindem de ser desejos íntimos almeçados por

Michiyo, a portadora da história.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. O espaço e a exigência da obra. In: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 45-85.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. (Coleção filosofia; 193).

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis, aisthesis e katharsis*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org. e trad.). *A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 85-105.

MURCHO, Desidério. A moral da história: ética, estética e literatura. In: MAFFEI, Luís; AMÂNCIO, Iris. *Anais VIII Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África. Literatura, entre ética e estética*. Oficina Raquel, 2015. p. 56-63.

PAREYSON, Luigi. Definição da arte/ Autonomia e funções da arte. In: PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 21-27/ p. 29-53. (Ensino Superior).

TODOROV, Tzvetan. O que pode a literatura. In: TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p. 73-82.



## “PROJETO BRASIL”, DE STELLA LEONARDOS: O ÉPICO NA FORMA DE CANCIONEIRO, ROMANCEIRO E RAPSÓDIA

Mayara dos Anjos Lima Nascimento

### Introdução

O presente capítulo consiste em uma análise dos aspectos épicos presentes no “Projeto Brasil”, de Stella Leonardos, que tem como enfoque a apresentação histórica e cultural da sociedade brasileira, de modo a apresentá-la a partir de toda sua diversidade. Para tal, propusemos uma comparação entre *Rapsódia Sergipana* (1995), *Cancioneiro Capixaba* (2000) e *Romanceiro do Bequimão* (1979), a fim de verificar a relação das obras com o épico literário. Para realizarmos tal aproximação, observamos as relações entre a literatura e os episódios históricos que levaram à formação de uma poesia épica permeada de subjetividade e que traz à ao debate três estados brasileiros, Sergipe, Espírito Santo e Maranhão. Este projeto baseia-se, portanto, em discussões sobre literatura épica, agrupando conceitos que propiciem traçar uma perspectiva das relações entre a literatura e o processo histórico, permitindo que se chegue a um conhecimento mais aprofundado do que Leonardos chamou de “Projeto Brasil”.

Atrêlamos esse estudo ao épico que, historicamente, relaciona-se a narrativas de fatos grandiosos envolvendo heróis. No caso das obras *Rapsódia Sergipana*, *Cancioneiro Capixaba* e *Romanceiro do Bequimão*, a história do Brasil é contada de forma que se possa perceber a presença do heroísmo no povo brasileiro. É preciso, portanto, tirá-lo da margem e trazer para o centro do debate, pois são heróis dentro de uma sociedade marcada por desigualdades e lutas históricas.

[...] a produção épica em geral, independente de tempo, espaço e autoria, colabora para o registro literário da cultura à qual se relaciona, principalmente no que se refere ao dimensionamento que todo poema épico dá aos planos histórico e maravilhoso que, integrados, compõem uma identidade cultural. Essa faceta do épico ganhou, contudo, especial relevância a partir de meados do século XX, quando autores e autoras de diversas nacionalidades passaram a se dedicar à escritura de poemas longos, de grande diversidade em termos de estilo, que mesclam teor histórico e mítico, caracterizando a épica pós-moderna como forma de resposta à diluição de fronteiras culturais estabelecidas pela globalização (RAMALHO, 2017, p. 172).

No que concerne ao épico literário, na contemporaneidade, este tem sido palco para inúmeras discussões que envolvem a sua vivacidade. Diferentemente daquilo que fora postulado por Lukács e Bakhtin, os quais defendem a obsolescência do gênero e sua substituição por outros a exemplo do romance, no qual se chama de atualização, autores como Ramalho e Silva (2007,2013 e 2015) e Neiva (2009) vêm contrapor esse ideário e são, no cenário atual, leituras obrigatórias para todos aqueles que se propõem a estudar o épico contemporâneo ou obras assim categorizadas. Deste modo, eles vêm brindar a sobrevivência do épico e sua capacidade de adequação ao cenário no qual insere-se.

Pensando nestes pressupostos é que nos ativemos a abordar três obras de Stella Leonardos, idealizadora de um projeto certamente ambicioso, mas também corajoso de retratar regiões brasileiras a partir de toda a sua inventividade e dando realce aos aspectos históricos e culturais de cada localidade. Entretanto, apesar de ser um nome eminente nos estudos épicos brasileiros, pouco foi estudada, o que motivou o desenvolvido uma pesquisa, que fora vinculada ao mestrado acadêmico pelo Programa de Pós-Graduação na área de Estudos Literários, com o objetivo de analisar as permanências nas obras da autora e as marcas de epicidade.

## A nossa brasilidade sob a ótica de Stella Leonardos

Stella Leonardos da Silva Lima Cabassa nasceu em 01 de agosto de 1923 e faleceu em 11 de junho de 2019, aos 96 anos. Pelo fator cronológico e pela temática de algumas de suas produções, foi enquadrada no modernismo brasileiro, servindo como exemplos as obras *Geolírica* (1966) *Cantabile* (1967), *Amanhecência* (1974) e *Romanceiro da Abolição* (1986), além de *Passos na Areia* (1941) obra que a introduziu nesta escola literária.

Todavia as obras que utilizamos como referências para este momento são *Rapsódia Sergipana* (1995), *Romanceiro do Bequimão* (1979) e *Cancioneiro Capixaba* (2000), dos quais não apenas o conteúdo temático interessou-nos, mas também a forma composicional do texto e a vinculação aos gêneros que dão nome às mesmas. Inicialmente, em relação à rapsódia e consoante a que está contido no *Dicionário de Termos Literários* (1974), de Massaud Moisés, a expressão rapsódia deriva de rapsodo.

Arecitação de fragmentos de poemas\* épicos, notadamente homéricos, pelos rapsodos, poetas ou declamadores ambulantes homéricos, que iam de cidade a cidade propagando a *Ilíada* e a *Odisséia*. Surgidos provavelmente no século VII a.C., os rapsodos não recitavam composições próprias e dispensavam o acompanhamento da lira\* (MOISÉS, 1974, p. 426).

Os rapsodos disseminavam na polis os textos homéricos, entretanto sem o auxílio de instrumentos musicais. Posteriormente é que os instrumentos foram somados à declamação. Adicionado a isso, Chamie, nos seus escritos em intertexto a escrita rapsódica (1970) define o gênero como a mescla, dentro de uma mesma obra, de textos com material temático diversificado e isso é perceptível em *Rapsódia Sergipana* (1995), haja vista que no ato da leitura verifica-se uma compilação de poemas com enfoque em numerosas histórias locais, permeadas de ludicidade, mas ao mesmo tempo com relevante teor documental.

O cancionero, por sua vez, tem vinculação com o contexto que envolve o trovadorismo, ainda no século XII, em que as cantigas dos trovadores, sejam elas líricas ou satíricas, eram disseminadas através dos cancioneros, livros que continham produções de poetas distintos, a exemplo do cancionero da ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional. No *Cancioneiro Capixaba*, a história da população do Espírito Santo é versificada pelo eu-lírico/narrador dando espaço para o lirismo, trechos de teor narrativo e exposição de conteúdo certamente obtido pela tradição oral, por exemplo. Ademais, quando Alencar (1993) diz que “É nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação.” (p. 19) expõe que por meio das cantigas podemos visualizar o elemento nacional e por mais que muitos não percebam a importância do gênero para a literatura e cultura “Estou convencido de que o nosso cancionero nacional é tão mais rico do que se presume” (ALENCAR, 1993, p. 19).

O romanceiro é conceituado no *Dicionário de Termos Literários* (1974), de Massaud Moisés, como

[...]atividade poética luso-espanhola, de caráter épico\* e lírico\*, anônima, transmitida por via oral, durante a Idade Média, configurada nos romances, ou a sua compilação em volume, integral ou antológico. Na segunda acepção, o termo se empregou pela primeira vez em Castelhana, no *Romancero General*, dado à estampa em 1600. No século XIX, voltam a publicar-se romanceros, como o de A. Durán (1828-1832) ou de F. Wolf (1846). E desde 1828 Garrett reúne título de Romanceiro, crestomatia da lírica portuguesa de origem popular; e Teófilo Braga, entre 1906 e 1909, dá a público o *Romanceiro Geral Português*, o maior repositório no gênero em vernáculo (MOISÉS, 1974, p. 460-461).

Nos romances épicos, ocorrem ações relatadas pelo narrador e a apresentação das intervenções dos personagens, geralmente de maneira interativa e dialogada. Nas cenas, o narrador intervém de modo a ligar as cenas entre si e “representa um personagem

narrador a se dirigir ao público, construindo um dos sujeitos de interação comunicativa espetacular” (SALGUEIRO, 1997, p. 215). Nos fragmentários, os excertos de discurso utilizados fornecem poesia ao texto e o que antes era parte passa a ser o todo do texto, formulando o que Salgueiro conceitua como amorfia do romance - criação de romances somente compostos por diálogo, por narrações, monólogos ou com a mescla desses tipos.

No que se refere ao uso de epígrafes nas obras de Stella Leonardos, inicialmente foram vistas como elementos puramente estético, pois em uma primeira leitura, embriagado pela beleza dos poemas, o leitor não percebe a interdependência existente entre epígrafe e poema. Todavia, em leituras posteriores, com finalidade não apenas de deleite, mas para interpretá-los e verificar a presença de matéria épica é que se começa a notar a relação da epígrafe com o todo do texto.

Interessa-nos também evidenciar que as epígrafes antecedem os poemas. Chegamos a esta conclusão por considerar Leonardos como leitora assídua de textos com teor histórico-geográfico e filosófico acerca das regiões retratadas. E a partir desses conhecimentos obtidos que ela fundamenta sua escrita épica-poética. Porém citação preliminar não é acompanhada de marcação de autoria. Levantamos, então a hipótese de que essa escolha era motivadora para que o leitor buscasse a fonte das epígrafes, como forma de aprofundamento naquilo que Leonardos se propôs a abordar. Dessa forma, o leitor iria (re) visitar textos-fontes e aprimorar sua leitura.

A autora abre, pois, espaço para que outros autores sejam lidos, de modo a completarem o sentido daquilo que por ele fora proposto. O olhar atento aos textos-fontes colabora para traçar o perfil de Leonardos enquanto leitora adepta à pesquisa de gabinete. O que o eu-lírico/narrador conta-nos é reflexo desse trabalho de coleta de dados.

### **Breves apontamentos acerca das obras**

Pela brevidade destes escritos, debruçaremos nossa atenção a três poemas que sintetizam a abordagem de cada uma das obras aqui citadas e que funcionam como prólogo, além de apresentar-nos a

matéria épica das mesmas, centradas na contagem das histórias que envolvem Sergipe, Espírito Santo e Maranhão.

ESSE NOME DE SERGIPE

Foi meu avô quem me disse:

— Esse nome de Sergipe  
vem de “rio do siri”.

E um grande mestre em tupi,  
Traduzindo Aracaju  
diz que é “cajueiro de arara”.

E Sergipe em minha infância  
se fez mapa gostosura,  
uma mapa que se animava,  
crescia, quase palpável,  
virava terra de assombro,  
estado de encanto raro.

[...]

Vira o tempo, catavento?  
Que importa que vire o vento,  
que importa o mundo mudando?

Muito embora o tempo mude  
— quanta mudança vivida! —  
até hoje em mim não muda  
esse mapa de feitiço.

Dessa imutável ternura  
pelas coisas de Sergipe.  
(LEONARDOS, 1995, p. 17-19)

O eu-lírico/narrador do poema apresenta-nos Sergipe sob um olhar ingênuo de criança: “E Sergipe em minha infância/ se fez mapa gostosura[...]” (p. 17), olhar esse que consegue ver uma beleza local única, sem malícias e permeada de histórias. A respeito de Sergipe, Silvio Romero, em Parnaso Sergipano (1889), página XI, afirma que

“Não existe, no Brasil, terra onde a lira popular seja mais sonora, o folclore mais rico, as festas plebeias mais animadas, as modinhas mais ardentes, os lundus mais chorados. ”, acrescentando ainda que o povo sergipano “tem o dom especial de aliar a um certo fundo de ingenuidade e acanhamento, a firmeza de caráter[...]” o que confere a eles uma forma singular de ser brasileiro, os quais lutam diariamente para manter viva a sua história, que pela visão do colonizador deveria ser apagada. No contexto da catequização dos povos indígenas sergipanos, os tupis, o europeu desejou inserir no índio a sua representação religiosa, baseada no monoteísmo, e sua língua, propondo uma ideia de unidade que estava por eliminar, segundo a visão do conquistador, a influência da cultura indígena, contudo, uma cultura não pode ser retirada completamente de um indivíduo, por mais que haja contato prolongado com outra. Somos receptores, mas também produtores de culturas e estas ficam mesmo que involuntariamente despejada para o acesso do “outro”, conforme afirma Silviano Santiago (2000): “[...] é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone” (p.15). Estes povos indígenas, por sua vez, são citados no poema reforçando a crítica ao silenciamento dessas vozes por parte de muitos: “uns índios heróis de lendas/ que os adultos ignoravam”.

Vejamos, agora, outro poema:

#### DESCANTE PRIMEIRO

Lá nos antigos sobrados  
de azulejo feito a mão  
uma saudade em pedaços  
me conta do Maranhão

Quem mais que sobrados contam  
sem remissão? Junto às carrancas crispadas

Junto às carrancas crispadas  
da Fonte do ribeirão  
tanto ouvir fluidos pedaços  
da história do Bequimão.

Quantos dos livros mal contam

Por omissão.  
Nas ruas antepassadas  
de São Luís do Maranhão  
espraiaram-se pedaços  
da história de heróis de então.  
Mas mesmo o não dito conta  
do Bequimão. [...]  
E nos verdes-e-azuis mares  
das praias do Maranhão  
rola e canta a liberdade  
vagam vaga e vagalhão  
Contando sonhos sem conta  
do Bequimão.  
(LEONARDOS, 1979, p. 15)

Neste poema de *Romanceiro do Bequimão* (1979), as narrações e descrições da obra estão atreladas à busca da identidade regional por meio de retomadas a cidades, paisagens, personalidades locais. No poema de abertura do romanceiro, “Descante primeiro”, por exemplo, criamos uma imagem mental do que era o Bequimão no início de sua formação. A literatura tem o poder de quebrar os paradigmas reinantes para falar acerca do que nos constitui enquanto nação: as nossas peculiaridades. Ao mencionar, por exemplo, as ruas e a fonte com carrancas do Bequimão, município do Maranhão, somos levados a ver esses lugares como representativos, no sentido em que foram construídos dentro de todo um contexto histórico que cedeu as bases para a formulação do que o Bequimão é hoje. Já as carrancas foram feitas em pedras e possuem o bico de bronze, sendo um ponto turístico do Estado. Outra menção feita no texto é aos azulejos dos antigos sobrados que “me conta do Maranhão”. A cidade de São Luís é conhecida como “cidade dos azulejos”, porque as construções eram feitas com fachadas em azulejos por serem mais resistentes ao sol e à chuva. A cidade foi habitada por franceses, holandeses e portugueses, mas boa parte da cerâmica vinha de Portugal, pois era país que estava no domínio durante a sua construção. No Centro Histórico de São Luís vários tipos de azulejos podem ser encontrados.

Ademais, nos versos além da intensa sonoridade promovida pelas rimas e figuras de linguagem a exemplo da aliteração “vagam vaga vagalhão” (v. 22), há também a presença no heroísmo. Os “heróis de então” são os próprios maranhenses. O que Leonardos faz é tirá-los da margem e trazer para o centro do debate, pois são heróis dentro de uma sociedade marcada por desigualdades e lutas históricas. E, uma das partes não menos importante é a que relaciona a omissão da história desse povo dentro da historiografia, pelos versos “Quantos dos livros mal contam/ Por omissão” e “Mas mesmo o não dito conta/ do Bequimão” (v. 11-12; v. 23-24). Nota-se que existe um sentido que está explicitado no texto e o não-sentido por baixo da superfície. O sentido passa a ser visto, então, em sua duplicidade e incorporabilidade. O que não está contido no texto, passa a estar a depender da atenção do olhar daquele que lê. As ausências mostram uma presença, pois ao passo em que se construiu a linguagem poética, também se visou a desconstrução de padrões em direção à percepção de que o não dito é uma forma de tentar anular algo, mas, ao fazer isso, acaba promovendo reação adversa: a busca por desvendar o não dito. No nosso caso, a história do Bequimão.

Vejamos mais um poema de Leonardos:

#### ODE

Que escrivães esses, viajeiros,  
 Nas impressões que me viajam?  
 Neste galeão que me veio  
     Vagando entre vento e vaga,  
 De que pergaminhos, penas,  
     E lacres, pós e tinteiros  
 O de crônicas e poemas  
     Que vão me almando na viagem?  
 Por terras de Santa Cruz  
     navego de corpo e espírito.  
 Desembarco em ver de lírico  
     O sinal da Cruz me implanto.  
 Que me ajoelho frente à cruz

plantada por almas lusas  
nos chãos do Espírito Santo.  
(LEONARDOS, 2000, p. 15)

Logo no início do poema de abertura de *Cancioneiro Capixaba* (2000), já é perceptível que o eu-lírico/narrador fala do fazer poético, mas para tal era preciso efetuar uma viagem por terras do Espírito Santo para adquirir inspiração, viagem essa que aconteceu “[...] de corpo e espírito” (v. 10). O galeão mencionado é um tipo de navio de origem portuguesa que possui quatro mastros. Durante o século XVI ao XVII era conhecido por carregar cargas de valores altos, mas no contexto do poema, o que tinha alto valor eram as “[...] crônicas e poemas” (v. 7) pelo eu-lírico/narrador criados. Na sequência notamos a recorrência ao cristianismo. Deus é o ser supremo que não parte de coisa alguma, não significando, contudo, que Deus não seja coisa alguma. Já a cruz, mencionada no poema, é apresentação de Deus como logos da cruz, que não pode ser interpretado de maneira literal e final, mas inspira nossas ações, sendo também um ser épico.

### **Considerações finais**

Por estes pequenos apontamentos, percebemos que Stella Leonardos promoveu, em seu Projeto Brasil, a apropriação de narrativas que não eram suas e de pesquisas historiográficas inerentes aos estados, mas essa apropriação não pode ser vista de maneira pejorativa, procurando interpretá-la como uma mera copiadora de outros autores. Contraditoriamente, se dá no sentido de, ao pegar aquilo que já é um conhecimento cristalizado, isto é, solidificado, conseguir transfigurar em matéria épica, assim como Leonardos, em entrevista concedida a Ramalho (2005), afirmou ao declarar que sempre teve intenções épicas e, no que se refere ao Projeto Brasil, tinha total consciência de que, ao pegar histórias do outro, estava na verdade transformando esses textos em matéria épica. De forma similar ocorria na épica clássica, pois se contava sobre a história de Grécia e Roma, suas crenças, culturas e sua religiosidade, por exemplo.

Ainda ansiamos dar mais visibilidade à Stella Leonardos, de modo que possam haver estudos sequentes acerca de seu perfil enquanto escritora, suas obras modernistas ou pertencentes ao Projeto Brasil, pois muito pouco foi investigado, sendo, portanto, amplo campo para futuros pesquisadores, afinal outros olhares podem ser despejados sobre estas obras, o que funcionará como aprofundamento do que fora inicializado com esta pesquisa. O território brasileiro, versificado por Leonardos, ainda tem muito a nos contar.

## Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Os gêneros do discurso. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEONARDOS, STELLA. *Romanceiro do Bequimão*. São Luís: SIOGE, 1979.

LEONARDOS, STELLA. *Cancioneiro Capixaba*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2000.

LEONARDOS, STELLA. *Rapsódia Sergipana; uma Rapsódia com poesias de acontecimentos e fatos de Sergipe*. Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1995.

LUKÁCS, George. Narrar ou descrever?. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre escritura*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo : Cultrix, 1974.

NEIVA, S. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. 1. ed. RECIFE: MASSANGANA, 2009.

RAMALHO, C. B. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Uapê, 2013. v. 1. 176p.

RAMALHO, C. B.; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *História da epopeia brasileira (vol 2) - das origens ao século XVIII*. 1. ed. Aracaju: ArtNer Comunicação, 2015. v. 1. 195p.

RAMALHO, C. B.; SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *História da epopeia brasileira volume 1*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. v. 1. 352p.

RAMALHO, Christina. Proposição, anacronismo e inventividade em Stella Leonardos. In: *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v. 28, p. 171-190, 2017.



## O FIO QUE CORTA O SILÊNCIO: A SUBVERSÃO NARRATIVA EM *TORTO ARADO*, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

Tatianne Santos Dantas

O que peço no momento é silêncio e atenção  
Quero contar sofrimento que passamos sem razão  
O meu lamento se criou na escravidão que forçado passei  
Eu chorei sofri as duras dores da humilhação  
Mas ganhei pois eu trazia nanã ê no coração.  
Mateus Aleluia<sup>9</sup>

*Torto arado* (2019) é o primeiro romance do escritor baiano Itamar Vieira Junior, que antes havia publicado dois livros de contos: *Dias* (2012) e *Oração do carrasco* (2017), este último finalista do prêmio Jabuti no ano de lançamento. Ressaltar essa premiação é importante para pensar a trajetória de *Torto arado*, que só foi publicado no Brasil depois de ganhar o prêmio Leya, em Portugal em 2018. Vieira Junior diz, em entrevista, que, por não conhecer ninguém em editoras no Brasil, decidiu enviar o manuscrito do livro para o prêmio português. Em um país de dimensões continentais, a trajetória de *Torto arado*, que precisou atravessar o oceano para ganhar visibilidade, nos mostra que ainda existem centros ao redor dos quais orbitam os investimentos em cultura e literatura, enquanto outras regiões permanecem à margem.

O caminho de publicação do romance também reflete o conteúdo do livro, que conta a história de uma comunidade que vive em regime de escravidão numa cidade do sertão baiano. Escravidão no sentido

---

9 Trecho da música Cordeiro de Nanã de Mateus Aleluia, referência completa na bibliografia.

em que é uma narrativa sobre as relações de trabalho que, ainda hoje, acontecem nos moldes dos regimes do Brasil colonial. Vieira Junior (2019) diz que seu intuito foi o de falar sobre esse mundo tão anacrônico e ao mesmo tempo cruel das relações de trabalho, que permanecem vigendo no campo do país. Há uma mecanização brutal que expulsa as pessoas do campo, enquanto, paralelamente, uma parte da população que vive nesses lugares resiste, trabalhando com objetos rústicos, como o arado torto que dá título à narrativa. O anacronismo de que nos fala o autor está presente no nome do livro; *Torto arado* é uma expressão que ele extrai do poema *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, publicado em 1792<sup>10</sup>. O arado é torto porque carrega a história dos antepassados daquela comunidade, “deformou-se com o tempo, mas continua rasgando a terra para semear a vida” (VIEIRA JUNIOR, 2019).

Dividido em três partes com narradoras distintas para cada uma delas, a história contada por Vieira Junior ganhou corpo através da sua vivência com trabalhadores do campo, comunidades quilombolas e indígenas, uma vez que o autor também é geógrafo e fez seu doutorado em *Estudos Étnicos e Africanos* na Universidade Federal da Bahia, onde pesquisou sobre a formação de comunidades quilombolas no interior do nordeste brasileiro. Ganhou corpo porque a ideia e as personagens o acompanham há muito mais tempo: na ocasião de recepção do prêmio, Vieira Junior, hoje com 40 anos, diz que imaginou as narradoras quando estava com 16, mas na ocasião não tinha maturidade suficiente para escrever.

Diante do processo de escrita do livro e de sua trajetória, este capítulo pretende investigar os traços do passado colonial no Brasil em *Torto arado* e algumas das razões que levam à persistência dessas marcas. Partindo dos textos *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1989) e *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre (1966), pretendo apontar como é possível observar alguns aspectos do

---

10 O trecho de onde Vieira Junior retira o título do romance é o seguinte: “A devorante mão da negra morte / acaba de roubar o bem que temos, / até na triste campa não podemos / zombar do braço da inconstante sorte: / qual fica no sepulcro, / que seus avós ergueram, descansado; / qual no campo, e lhe arranca os frios ossos / ferro do torto arado” (GONZAGA, 1998).

Brasil colônia na ficção, e, principalmente, como a literatura pode subverter uma versão oficial da História ao se utilizar da voz narrativa daqueles que não tiveram a oportunidade de contar sua história. Para isso, será utilizada a elaboração de Grada Kilomba sobre as políticas de silenciamento.

### **Breve abordagem de *Raízes do Brasil e Casa-grande e senzala***

A ideia, muitas vezes romantizada, de “descobrimento” do Brasil pelos portugueses, já há algum tempo vem sendo destituída de valor. Com pesquisas do século XX da Sociologia, Antropologia, História, entre outras áreas, difunde-se cada vez mais a versão do caráter exploratório e genocida da chegada dos europeus em terras ameríndias. De acordo com Prado Júnior (1999), o intuito do estabelecimento das colônias foi o de extrair o máximo possível dos gêneros que abundavam no clima tropical e que encontravam grande circulação comercial no contexto europeu dos séculos XV e XVI. Em um primeiro momento, a povoação das terras ameríndias não era intenção portuguesa; seus planos se concentravam em explorar ao máximo os recursos naturais – no início, especialmente, o pau-brasil. Alguns anos depois, perceberam que as terras eram férteis para o cultivo da cana, que disponibilizaria o açúcar para os europeus. Mas, para que isso acontecesse, seria necessária a escravização dos povos indígenas, processo que se mostrou difícil, uma vez que, para a cultura indígena<sup>11</sup>, a ideia de extrair um recurso da terra para acúmulo era difícil de conceber.

Essa impossibilidade, para o indígena, de agir de forma predatória em relação à natureza, gerou uma repressão dos europeus em relação a esses povos – em alguns locais muito violenta e genocida. Como conta Freyre (1966, p.121), com o intuito de castigar os indígenas que se recusavam ao trabalho, os colonizadores utilizaram punições extremamente cruéis, como prender a pessoa a dois

---

11 Importante ressaltar que as culturas indígenas no Brasil não são uniformes, cada povo dentre as centenas que existiam no território na época da colonização, tem suas peculiaridades e diferenças. Ver ALMEIDA (2009), CUNHA (1992) e RIBEIRO (1996).

cavalos e depois soltá-los em direções opostas, despedaçando seu corpo. A incorporação do indígena ao trabalho deu-se em forma de escravização, destituindo-o de suas atividades habituais de subsistência, para trabalhar na monocultura. Freyre (1966) usa a palavra desenraizamento para dizer do processo em que os povos eram obrigados a trabalhar no cultivo de cana; um desenraizamento não da terra em si, mas da maneira de viver a qual estavam habituados.

Apesar de descrever em alguns momentos a violência com que eram tratados os povos indígenas, Freyre (1966) muitas vezes incorre em uma escrita que harmoniza a história da formação do povo brasileiro a partir da mistura do branco, indígena e negro. Neto de fazendeiros do nordeste do Brasil, o autor escreve *Casa-grande e senzala* olhando “da janela da casa-grande, apresentando um contexto que suaviza a violência da escravidão no Brasil, atribuindo uma visão romântica do engenho de açúcar, o que de certa forma, reforça o mito da democracia racial” (SANTOS, 2016). Esses aspectos podem ser notados no reforço que o autor faz do estereótipo do indígena preguiçoso, por sua recusa a trabalhar na monocultura, estereótipo reforçado pela substituição do indígena, nas palavras de Freyre (1966, p. 218-219), pela “energia moça, vigorosa, tesa do negro”.

Se índios de tão boa aparência de saúde fracassaram, uma vez incorporados ao sistema econômico do colonizador é que foi demasiado brusca para eles a passagem do nomadismo à sedentariedade, da atividade esporádica à contínua; é que neles se alterou desastrosamente o metabolismo ao novo ritmo de vida econômica e de esforço físico (...). O resultado foi evidenciar-se o índio no labor agrícola o trabalhador banzeiro e moleirão que teve de ser substituído pelo negro. Este, vindo de um estágio de cultura superior ao do americano, corresponderia melhor às necessidades brasileiras de intenso e contínuo esforço físico (FREYRE, 1966, p.123).

O outro livro que fala sobre a formação do caráter brasileiro a partir das etnias que compõem o território nacional é *Raízes do*

*Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. No texto, o autor sustenta que os portugueses, ao transportarem do outro lado do oceano alguns aspectos viciosos e idiossincráticos, instituíram na cultura traços determinantes para o caráter que perduram até hoje; principalmente no que diz respeito à falta de uma linha que separe mais intensamente o público e o privado. O colono português é o responsável por uma cultura da personalidade, que leva ao “estoicismo, sobrançeria, ao individualismo, dificultando a organização coletiva uma vez que todos são barões” (HOLANDA, 1989, p. 8). O orgulho da raça, característica de outros povos europeus, não é traço português por já se tratar de um povo mestiço, esse tendo sido um fator que contribuiu para o que, no decorrer do livro, Holanda chegue à definição do brasileiro como *homem cordial*, expressão que atravessou o século e é repetida muitas vezes fora do seu sentido original.

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a da cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”.

(...) Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros (HOLANDA, 1989, p.147).

No entanto, assim como Freyre, Holanda incorreu na suavização do que foi o período colonial brasileiro e, principalmente, ao descrever com ares harmoniosos a relação entre o escravizado e o senhor de terras. Nas palavras dele, “uma suavidade açucarada e dengosa invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial” (HOLANDA, 1989, p.24) e dessa suavidade teria surgido o que denomina de moral das senzalas. A violência da escravidão não é um tema tão

aprofundado, ficando o autor concentrado em explorar o caráter da mistura das etnias como uma relação pacífica, na qual a miscigenação teria sido uma opção de comum acordo entre senhores e escravizadas. Freyre é assertivo nesse ponto no qual Holanda não se detém muito, defendendo a existência de uma escravidão diferenciada no país, criando uma espécie de mito das relações raciais que se difundiu e hoje é alvo de muitas críticas.

A contribuição de Freyre e Holanda para entender os processos de formação do povo brasileiro não deve ser ignorada, no entanto, é preciso que seja revista, principalmente no que diz respeito a essa tentativa de esconder como o processo de escravização foi cruel e violento. O que sabemos hoje é que a substituição da mão-de-obra indígena pela das pessoas escravizadas em África não foi pela simples recusa dos primeiros ao trabalho, mas pelos altos lucros que os traficantes de escravizados tinham, trazendo pessoas desse continente para a América. Constitui-se o que Fernandes (1977) delinea como escravismo de caráter mercantil, em que própria compra e venda de pessoas se constituía como uma atividade lucrativa. A pessoa escravizada é a principal mercadoria de uma ampla rede de negócios, que vai do aprisionamento ao tráfico, chegando à exploração da mão-de-obra.

Ressignificar essa história, trazendo à tona a violência que ficou escamoteada nos textos considerados canônicos, nos faz perceber as marcas coloniais que perduram até os dias de hoje. Em 2018, o relatório *Índice Global da Escravidão*, apresentado na ONU, denunciou que no Brasil cerca de 370 mil pessoas estão em condições de trabalho análogas à escravidão; os dados revelam também que o número de mulheres que se encontram nessa situação é superior ao dos homens. Além disso, no território brasileiro, essa escravização acontece na zona rural, lugares à margem dos grandes centros urbanos, para os quais raramente os olhares da mídia se voltam. Como entender o que aconteceu ao longo da nossa História, que levou ao silenciamento a respeito dessa realidade?

Entendo que a literatura aparece como um espaço onde temas como esse – e outros que permanecem à margem das discussões políticas –, possam ser debatidos. É o que tentarei demonstrar com o

romance *Torto arado*. No livro, muitas vezes, a linha entre realidade e ficção é tênue; há personagens e situações individuais que são criação literária, porém, nas dinâmicas que se estabelecem nas relações de trabalho é possível identificar a persistência de relações de trabalho análogas à escravidão. Com o adendo de que, ao contrário das estatísticas do relatório para a ONU, que só apresentam os dados em si, no livro de Itamar Vieira Junior, essas relações são diretamente associadas ao período em que a escravidão vigorava como lei no Brasil colonial. Para melhor explicar essa colocação, vou adentrar com mais especificidade na narrativa do romance.

### **O fio de corte, o *Torto arado* e o rio de sangue: feridas que permanecem abertas**

*Torto arado* é dividido em três partes, cada uma narrada por uma personagem diferente. Na primeira, intitulada *Fio de corte*, temos a voz de Bibiana contando a relação com sua irmã Belonísia, narradora da segunda parte, e como um acidente quando elas ainda eram crianças mudou drasticamente suas vidas. Quando Bibiana tinha sete anos e sua irmã, seis, ambas brincavam de boneca quando resolvem fuçar uma mala que a avó, Donana, mantém guardada em seu quarto. A maneira como a avó referia-se à mala, em um tom de segredo, deixava as meninas curiosas; quando abrem, encontram, “no meio das roupas mal dobradas e arrumadas”, um tecido sujo envolto em um objeto que chama a atenção. Ao desatar o nó, Bibiana vê os olhos de Belonísia brilharem refletidos no metal de uma faca, nem grande nem pequena, com um cabo luxuoso, que imediatamente vira objeto de disputa entre as meninas, cada uma querendo ter primeiro sua vez com o objeto. Elas querem sentir o metal com o corpo, e Bibiana coloca a lâmina na boca, no que é imitada por Belonísia. No entanto, quando esta última retira a faca da boca, percebe que, junto com o sangue que escorre nos cantos, vem um pedaço da língua.

A família toda corre para o hospital e, nesse momento, quem lê se depara com algumas informações sobre a vida daquelas pessoas. Nas palavras de Bibiana, no hospital: “foi o primeiro lugar em que vi mais gente branca que preta. E vi como as pessoas nos olhavam

com curiosidade, mas sem se aproximar” (VIEIRA JUNIOR, 2019, ps. 95). As meninas nunca haviam saído da fazenda em que moram e é esse olhar de espanto diante do exterior que acompanhamos enquanto a *Ford rural* verde sai da fazenda Água Negra e se dirige ao hospital. As diferenças do exterior para o ambiente em que viviam marcam profundamente Bibiana, influenciando em sua percepção da desigualdade social no futuro: é ela quem percebe que a família vive, desde sempre, em um regime de escravidão e passa a chamar a comunidade que criaram às margens da fazenda de quilombos, nomeando a si e aos demais de quilombolas.

Belonísia, por sua vez, é condenada ao silêncio pelo corte da língua. Durante a infância e a adolescência vai estabelecer uma relação muito próxima com a irmã, a ponto de Bibiana interpretar o que ela quer dizer através do olhar e dos gestos. Mas, como depois a irmã se afasta de Água Negra, Belonísia assume um outro papel naquele lugar, mais evidente na segunda parte do livro, intitulada *Torto arado*. Esse miolo do romance é narrado por ela, que mesmo em silêncio estabelece uma relação com a terra que remete à ancestralidade, e marca um desinteresse seu em ouvir a história do Brasil contada nos livros. Em um trecho, quando o pai de Belonísia e Bibiana, Zeca Chapéu Grande, pai de santo do jarê<sup>12</sup> e, conseqüentemente, líder local, recebe em pagamento do prefeito a construção de uma escola, a irmã mais nova deixa em evidência que as histórias ensinadas na aula não a interessam.

Não me interessava por suas aulas em que contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e

---

12 Homero (2014) diz que o jarê é uma prática religiosa circunscrita à região da Chapada Diamantina e muito ligada à história do lugar. Criada por escravas libertas, vindas das cidades de Cachoeira e São Félix e levadas àquela área pelo garimpo dos diamantes, a prática também conhecida como jarê de nagô só cultuava no início as divindades africanas, os orixás. Com o tempo e com a convivência com os descendentes indígenas da região, entidades desses povos também foram incluídas nas celebrações. No jarê atual, ambas as práticas são unidas e abrangem o culto ao chamado “povo velho”, antepassados admirados por sua sabedoria ou poder de cura, e ao “povo das águas”, entidades ligadas aos rios, cachoeiras e mares. Em *Torto Arado* o pai de santo do jarê é Zeca Chapéu Grande, pai de Bibiana e Belonísia e filho de Donana.

brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado. Não aprendi uma linha do Hino Nacional, não me serviria, porque eu mesma não posso cantar (...) Tinha a sensação de que perdia meu tempo naquela sala quente, ouvindo aquela senhora de mãos finas e sem calos, com um perfume forte que parecia incensar a escola nos dias de calor (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 1063).

Quando o autor traz esse pensamento na voz da narradora Belonísia, parece apontar um caminho de leitura para aquele texto, de que ali temos contada uma História que não consta nos livros oficiais; é a personagem muda, silenciada, que nos alerta para a falta de interesse em uma narrativa como a que a professora tenta ensinar na escola, que supõe uma harmonia entre as diversas etnias que constituem o país. Ao apontar outros percursos, o texto literário aparece como uma fonte de estudo da História, um tipo especial de fonte, uma vez que a dimensão artística não pode ser deixada de lado. Martino (2018) nos diz que, a depender do contexto no qual se origina, a literatura constitui uma espécie de consciência social, com a qual mantém intensas e complexas ligações. Cada obra literária permanece única em sua singularidade e em sua voz narrativa, mas ao inserir-se nesse contexto, proveniente de uma conjuntura maior, se estabelece uma ligação direta com a História.

Em vez de ouvir a História do colonizador, Belonísia prefere estar perto de Maria Cabocla, uma mulher com ascendência indígena que costumava contar histórias das fazendas por onde havia andado, da avó e de todos os maus-tratos que sofreu durante a vida. É dessa narrativa que a narradora vai se apossar para construir a sua e dar um sentido à sua condição de mudez através da escrita, como fica perceptível no decorrer do livro. O trecho abaixo é um dos vários exemplos que podemos extrair para demonstrar a maneira como essa costura acontece, em um primeiro momento, através da dúvida de Belonísia se aquela história sendo escrita tem importância para alguém. Vejamos:

Se soubesse que tudo que se passa em meus pensamentos, essa procissão de lembranças enquanto meu cabelo vai se tornando branco, serviria de coisa valiosa para quem quer que fosse, teria me empenhado em escrever da melhor forma que pudesse. Teria comprado cadernos com o dinheiro das coisas que vendia na feira, e os teria enchido das palavras que não me saem da cabeça. Teria deixado a curiosidade que tive ao ver a faca com cabo de marfim se transformar na curiosidade pelo que poderia me tornar, porque de minha boca poderiam sair muitas histórias que serviriam de motivação para nosso povo, para nossas crianças, para que mudassem suas vidas de servidão aos donos da terra, aos donos das casas na cidade. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 1984).

No momento em que escreve, a narradora não imagina que seu relato tem importância, de que aquela história também é válida. As vozes narradoras do livro entram em conflito, assim como tangenciam, em alguns momentos, as visões canônicas de Freyre e Holanda sobre a formação do povo brasileiro. Muitos dos vizinhos que moram na fazenda Água Negra não percebem que vivem sob um regime de escravidão, achando que aquele é o contexto normal. Mesmo que sua existência fosse permeada por exigências como só poder “construir uma tapera de barro e taboa, que se desfizesse com o tempo, com a chuva e com o sol forte. Que essa morada nunca fosse um bem durável que atraísse a cobiça dos herdeiros. Que essa casa fosse desfeita de forma fácil se necessário”, os habitantes da fazenda não se davam conta do abuso da situação porque “os donos da terra eram conhecidos desde a lei de terras do império, não havia o que contestar (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 2133).

Há uma mudança de perspectiva com a entrada da terceira narradora e o fechamento da história junto com a volta de Bibiana para a fazenda. Mas, antes de seguirmos, é preciso deter um pouco o olhar sobre a mudez de Belonísia e o evento que abre a história de *Torto arado*, emblemático para pensarmos no silenciamento ao qual são submetidos alguns povos quando se leva em conta apenas a narrativa

hegemônica da História. Em *Memórias da Plantação, Episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba (2019) traz o silenciamento enquanto estratégia de recalcar uma violência que, na ótica do colonizador, deve permanecer guardada em segredo. “Mantido em silêncio como segredo” é uma expressão oriunda da diáspora africana que a autora traduz do inglês, “quiet as it is kept”, para dizer de um momento que precede a revelação de algo que se presume ser um segredo. “Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo” (KILOMBA, 2019, p.41).

Kilomba (2019) recorre à psicanálise e à noção de repressão de Freud para articular o medo *branco* de ouvir sobre essa violência revelada pelo *sujeito negro*.

Esse é o processo pelo qual ideias – e verdades – desagradáveis se tornam inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. Contudo, enquanto enterradas no inconsciente como segredos, permanecem latentes e capazes de ser reveladas a qualquer momento (KILOMBA, 2019, p.41).

Esse segredo sobre o qual Grada Kilomba nos fala parece se situar no cerne do livro de Vieira Junior, uma vez que a faca que corta a língua de uma das meninas é um instrumento que serviu à avó, no passado, para assassinar um homem que havia violentado sua filha. O segredo permanece com Donana até a sua morte, sendo revelado pela voz da terceira narradora, uma encantada do jarê. Antes disso, Belonísia diz: “minha avó tinha mais medo do que essa faca significava. Ela temia mais o segredo do que o que pudesse nos ferir” (VIEIRA JUNIOR, 2019, ps. 2754).

A última parte de *Torto arado*, narrada por uma encantada do jarê, é intitulada *Rio de sangue*. A voz é feminina e atemporal, viu os acontecimentos de várias gerações das pessoas que moram na fazenda e conta sobre isso. É nesse momento que as injustiças são verbalizadas com mais contundência, inclusive porque a violência não acabou. O livro de Itamar Vieira Junior, longe de trazer uma solução

no final, expõe mais um tipo de violência, aquela que é cometida contra as pessoas que ousam falar e reivindicar seus direitos.

Depois de passar um tempo fora, Bibiana volta para *Água negra* na companhia de seu marido, Severo, e dos filhos. Os dois são engajados politicamente, tiveram a oportunidade de estudar e conhecer comunidades quilombolas em outras regiões. É ela quem traz para o lugar no qual seus ancestrais fundaram o nome de quilombo e, junto com Severo, começa a fazer reuniões com os moradores para alertar sobre a exploração da qual são vítimas. Essa voz não tarda em ser silenciada: Severo é assassinado com oito tiros. O rio de sangue que intitula a última parte do livro é o que escorre do corpo dele enquanto as pessoas se aproximam para ver o que aconteceu. Nesse momento, a voz da narradora, numa espécie de catarse, traz um longo parágrafo falando sobre a violência que presenciou ao longo dos séculos, violência que se repete no país sempre que algum subalterno sai do lugar de margem que lhe é destinado:

Fui tomada por uma profunda tristeza ao ver aquelas duas vidas, desamparadas diante do que lhes haviam feito. Vi tanta crueldade ao longo do tempo, e mesmo calejada me comovo ao ver os homens derramando sangue para destruir sonhos. Vi senhores enforcarem seus escravos como castigo. Cortarem suas mãos no garimpo por roubarem um diamante. Acudi uma mulher que incendiou seu próprio corpo por não querer ser mais cativa do seu senhor. Mulheres que retiravam seus filhos ainda no ventre para que não nascessem escravos. Que davam a liberdade aos que seriam cativos, e muitas delas morreram também por isso. Mulheres que enlouqueceram porque as separaram dos filhos que seriam vendidos. Vi um senhor cruel deitar com mulheres negras e abandonar seus corpos castigados à morte, como se quisesse expurgar o mal que o fazia cair. Outro fez do corpo de seu escravo um reparo para o barco imprestável em que navegava. Entrava água na embarcação. O barco chegou ao seu destino com o homem afogado. Vi homens e mulheres venderem seus pedaços de terra por uma saca de feijão ou uma arroba de

carne, porque não suportavam mais a fome da seca. Severo morreu porque pelejava pela terra de seu povo. Lutava pelo livramento da gente que passou a vida cativa. Queria apenas que reconhecessem o direito das famílias que estavam há muito tempo naquele lugar, onde seus filhos e netos haviam nascido. Onde enterraram seus umbigos, no largo de terra dos quintais das casas. Onde construíram casas e cercas (VIEIRA JUNIOR, 2019, ps. 2399).

## Conclusão

As narradoras de *Torto arado*, especialmente a última, expõem toda a violência de séculos de colonização. Atos que não são narrados na História hegemônica, mas que também estão na formação do caráter do povo brasileiro. Admitir essa violência, olhar além do já estabelecido, é abrir uma porta para lidar com ela e a literatura, enquanto forma de produção cultural, é um esteio possível para que esse processo aconteça. O trabalho de pesquisadores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda é importante e serve de ponto de partida para pensarmos nas questões que ficaram inabordáveis em suas obras.

Retomando o que diz Grada Kilomba (2019), o colonialismo e o racismo são feridas que nunca foram tratadas, frutos de uma realidade violenta que por séculos fundamentou o fazer político da Europa. Feridas que doem sempre, por vezes infectam, e outras vezes sangram. Levando-se em consideração que a palavra trauma é, em sua origem, derivada da palavra grega que também origina ferida ou lesão, Kilomba (2019) traz o conceito de trauma como referindo-se a qualquer dano em que a pele é rompida como consequência de violência externa. A escravização e o colonialismo “contêm o trauma de um evento de vida intenso e violento, evento para o qual a cultura não fornece equivalentes simbólicos e aos quais o sujeito é incapaz de responder adequadamente” (KILOMBA, 2019, p.214).

Lembremos que o silenciamento imposto a Belonísia vem através do corte de uma faca que havia sido instrumento de um crime cometido para reparar uma violência. Ou seja, é uma ferida que

dá início à narrativa. Itamar Vieira Junior parece ter compreendido que algo desse trauma que permanece inassimilável pelo simbólico encontra espaço na construção plural de vozes da literatura. A partir do momento em que Belonísia consegue ressignificar tanto a história de sua família quanto a História do lugar onde vivem, pensando em todo o processo de colonização que levou ao momento final do livro, é que uma reparação pelo ato inicial de violência pode ser feita. A reparação vem através da escrita dessa história, da descoberta de que voltar ao passado para olhar a História de outra maneira o caminho para a construção de possibilidades para o futuro.

## Referências

ALELUIA, Mateus. *Cordeiro de nanã*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqPWVOM8B-o>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1966.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: Editora L&PM, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1989.

HOMERO, Vilma. *Em busca da tradição do jarê*. Arquivo de notícias Faperj: Apoio à Ciência, Tecnologia e Informação no Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 06 de mar. de 2014. Disponível em: <http://www.faperj.br/?id=2620.2.2> . Acesso em: 17 de jun. de 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, Daiane Nascimento. *História e memória no romance Um defeito de cor*. Izquierdas: Santiago, vol. 31, 2016. Disponível em [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-50492016000600162](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492016000600162) . Último acesso 18/12/2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

## **SOBRE OS AUTORES**

### **ALEXANDRE DE MELO ANDRADE**

Professor do Departamento de Letras Vernáculas, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Letras (PROFLETRAS), da Universidade Federal de Sergipe/UFS. Doutor em Estudos Literários.

### **ALEXSANDRA DOS SANTOS BISPO**

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Professor Alberto Carvalho, Itabaiana/SE. Especialista em Alfabetização e Letramento (FAC). Mestranda em Letras – Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe, sob orientação da profª Drª Christina Ramalho. Bolsista Capes. Membro do GT 5 do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos.

E-mail: alexsandra.letas@gmail.com

### **DEISE SANTOS DO NASCIMENTO**

Doutoranda e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, PROFLETRAS (2015). Atualmente atua na Educação Básica na rede pública do estado de Sergipe. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: TDIC; formação de professores, leitor, leitura, motivação, aprendizagem, ensino, e literatura afro-brasileira.

E-mail: dede\_letras@yahoo.com.br

### **ELILIANE SANTOS FERREIRA**

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestranda em Estudos Literários na mesma instituição. Escreve literatura de cordel e poemas em seu tempo livre.

E-mail: elilianefer@hotmail.com

### **ÉVERTON DE JESUS SANTOS**

Graduado em Letras Português, em 2014, pela Universidade Federal de Sergipe. Mestre, em 2016, e, atualmente, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras (na área de concentração Estudos Literários) da mesma instituição. cursando Especialização em Língua Portuguesa e Literatura em Contexto Escolar pela UNIP – Universidade Paulista –, além de estar vinculado ao CIMEEP.

E-mail: evertonufs2010@hotmail.com

### **GARDÊNIA DIAS SANTOS**

Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (2016). Atualmente, mantém vínculo como mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), na área de Literatura e Recepção, com pesquisa voltada a produção da escritora brasileira Elvira Vigna.

E-mail: gardenia.diass@gmail.com

### **JEANE CAROZO ROCHA**

Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, Especialista em Didática e Metodologia de Ensino Superior pela Faculdade São Luiz de França. Especialista em Metodologia de Ensino de Língua Portuguesa, Literatura e Artes pela faculdade FAVENI e Licenciada em Letras Português-Francês pela Universidade Federal de Sergipe.

E-mail: jcarozorocho@yahoo.com.br

### **JOILDA ALVES DE OLIVEIRA**

Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL), mestranda em Estudos Literários.

E-mail: joildaalvares@hotmail.com.

### **JOSEANA SOUZA DA FONSÊCA**

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, Mestre em Letras e Graduada em Letras Português-Inglês pela mesma instituição. É docente da Educação Básica Pública do estado de Sergipe e pesquisadora de Literatura Sergipana.

Email: joseanall@hotmail.com

### **MAYARA DOS ANJOS LIMA NASCIMENTO**

Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras também na UFS, na área de Literatura, com enfoque no estudo do gênero épico a partir do “Projeto Brasil”, de Stella Leonardos, com as obras *Rapsódia Sergipana*, *Cancioneiro Capixaba* e *Romanceiro do Bequimão*. Professora da Educação Básica em instituições particulares e membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

E-mail: Mayara.limamay@outlook.com

### **TATIANNE SANTOS DANTAS**

Psicanalista, mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS) e doutoranda em Estudos Literários (UFS), linha de pesquisa Literatura e Recepção. Membro do GT 19 do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS).

E-mail: thatysd@hotmail.com

## **SOBRE AS ORGANIZADORAS**

### **CHRISTINA RAMALHO**

Carioca (1964) e cidadã aracajuana (2016) e sergipana (2017), é Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004). Possui pós-Doutorado em Estudos Caboverdianos pela USP (2010/2012, bolsa FAPESP) e em Estudos Épicos, pela Université Clermont-Auvergne, França (2016-2017). Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Curso de Letras, campus Itabaiana, da Universidade Federal de Sergipe, atua também no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Mestrado Profissional em Letras, ambos da UFS. Coordena o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP – [www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)).

### **NATALI FABIANA DA COSTA E SILVA**

Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e docente de Teoria Literária na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Lidera o Núcleo de Pesquisas em Estudos Literários (NUPEL), é Coordenadora Operacional do Doutorado Interinstitucional entre a Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e a Universidade Federal do Amapá (DINTER – UNESP/UNIFAP) e integra o quadro do Comitê Executivo da Seção Brasil na Latin American Studies Association (LASA).



**Editora ArtNer Comunicação**

Contato: (79) 99131-7653

editoraartner@gmail.com

*Font: calibri, 11  
Tamanho: 15x21  
Miolo: Polén 90g  
Capa: Supremo 250g*

## **Autores/as**

Alexandre de Melo Andrade

Alexsandra dos Santos Bispo

Deise Santos do Nascimento

Eliliane Santos Ferreira

Éverton de Jesus Santos

Gardênia Dias Santos

Jeane Carozo Rocha

Joilda Alves de Oliveira

Joseana Souza da Fonsêca

Mayara dos Anjos Lima Nascimento

Tatianne Santos Dantas

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-65-991517-1-2



  
*Série Acadêmica*

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 7

  
EDITORA  
**ArtNer**  
Comunicação