# LITERATURA LATINO-AMERICANA:

## *Perspectivas críticas pós-coloniais e contemporâneas*





**ORGANIZADORES**

JEROME BRANCHE
NAIARA SALES ARAÚJO
RITA DE CÁSSIA OLIVEIRA



EDUFMA

# LITERATURA LATINO-AMERICANA

## PERSPECTIVAS CRÍTICAS PÓS-COLONIAIS E CONTEMPORÂNEAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho
Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos
Vice-Reitor

EDUFMA

EDITORA DA UFMA

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira
Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Luís Henrique Serra
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Jadir Machado Lessa
Profª. Dra. Diana Rocha da Silva
Profª. Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Marcus Túlio Borowiski Lavarda
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães
Profª. Dra. Rosane Cláudia Rodrigues
Prof. Dr. João Batista Garcia
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Bibliotecária Suênia Oliveira Mendes
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

JEROME BRANCHE
NAIARA SALES ARAÚJO
RITA DE CÁSSIA OLIVEIRA
(ORG.)

# LITERATURA LATINO-AMERICANA

## PERSPECTIVAS CRÍTICAS PÓS-COLONIAIS E CONTEMPORÂNEAS

SÃO LUÍS
EDUFMA
2022

*Copyright* © 2022 by EDUFMA
Editoração: Camila Cantanhede Vieira
Revisão: Camila Cantanhede Vieira
Capa: Stephane Thayane dos Santos Serejo

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Erlane Maria de Sousa Alcântara - CRB 13/512

Literatura latino-americana: perspectivas críticas pós-coloniais e contemporâneas / Jerome Branche, Naiara Sales Araújo, Rita de Cássia Oliveira (organizadores). — São Luís: EDUFMA, 2022.

277 p.
ISBN [Livro digital]: 978-65-5363-058-1
ISBN [Livro físico]: 978-65-5363-059-8

1. Literatura latino-americana – crítica. 2. Literatura latino-americana – pós-colonial. I. Branche, Jerome. II. Araújo, Naiara Sales. III. Oliveira, Rita de Cássia.

CDD 860.9
CDU 860(7/8)

Impresso no Brasil [2022]. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

**EDUFMA | Editora da UFMA**
Av. dos Portugueses, 1966 – Vila Bacanga
CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil
Telefone: (98) 3272-8157
www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

# SUMÁRIO

Apresentação..... 7

PARTE I

Colonialismo e pós-colonialismo em foco

A Pesar de los Tubos y Los Tobos de Sangre: el imaginario médico y hospitalario en la obra poética *Px*, de Reynaldo Pérez Só
*Andrés Eloy Palencia e Cristina Gutiérrez Leal* ..... 15

Entre a concessão e o renascer para ser mulher: colonialidades na literatura de autoria feminina latino-americana
*Deyse Gabriely Machado Brito e Cristiane Navarrete Tolomei* ..... 36

O escritor branco e a criação de estereótipos raciais em *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde
*Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa e Elenice Maria Nery* ..... 56

Ambivalent Corpses, Ambiguous Futures: The Racialized Abject in Aluísio Azevedo's *O Cortiço* and Patrícia Galvão's *Parque Industrial*
*Serena J. Riviera* ..... 74

As relações de poder em "O poço", de Mário de Andrade
*José Dino Costa Cavalcante e Paloma Veras Pereira* ..... 98

Um sonho fora do engenho: uma leitura de *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego
*Daphne Jardim Sampaio e Émilie Geneviève Audigier* ..... 118

O *locus horribilis* tropical de Bernardo Guimarães
*Edson José Rodrigues Junior e Brenda Carlos de Andrade* ..... 135

## PARTE II

Tendências contemporâneas na literatura latino-americana

A contribuição de Jorge Luis Borges na literatura latino-americana
*Carolina Silva Almeida e Rita de Cássia Oliveira* ..... 159

"Não devemos falar sobre esses assuntos na frente das crianças":
inocência e temas fraturantes na LIJ
*Jucélia de Oliveira Martins e Alexander Meireles da Silva* ..... 179

Brazilian contemporary science fiction: a reading of Carlos Orsi's
*Tempos de Fúria* (2005)
*Naiara Sales Araújo Santos* ..... 203

Tendências contemporâneas da ficção científica brasileira:
a interdiscursividade na novela "Invasão", de André Carneiro
*François Weigel e Gladson Fabiano Andrade* ..... 225

Um operário em desconstrução: estudo comparado entre Chico Buarque,
Eugênio Sigaud e Wellington Virgolino
*Fábio José Santos de Oliveira* ..... 249

Sobre os autores ..... 271

# APRESENTAÇÃO

Pensar a literatura latino-americana em sua diversidade e considerando a temporalidade específica do processo literário é o que se propõe a coletânea *Literatura latino-americana*: perspectivas críticas, pós-coloniais e contemporâneas. Os doze artigos que compõem esta coletânea tratam de críticas que investigam como se constrói e se apresenta uma literatura original em sua escrita e modo de tratamento de certos temas que se revestem de singularidade de significação e sentido, porque narrados por um sentimento de pertença e emancipação. Por constituir-se em uma coletânea que abarca duas perspectivas da literatura latino-americana, decidimos organizar os textos em duas partes que correspondam a cada temática e narrativa. A primeira parte, intitulada *Colonialismo e Pós-colonialismo em foco*, abrange os capítulos que abordam como as experiências coloniais e pós-coloniais são reveladas nos textos estudados, e a segunda parte, *Tendências contemporâneas na literatura latino-americana*, apresenta capítulos que investigam sobre as perspectivas analítica e crítica da literatura latino-americana numa tentativa de focalizar as tendências contemporâneas.

PARTE 1: Colonialismo e Pós-Colonialismo em foco

O livro abre com o capítulo "A pesar de los tubos y los tobos de sangre: el imaginario médico y hospitalario em la obra poética PX de Reynaldo Pérez Só", de Andrés Palencia e Cristina Guitiérrez Leal, que trata de analisar a maneira como a experiência médica se apresenta na Antologia Poética PX (1996) de Reynaldo Pérez Só, que recorre a um acrônimo típico da língua espanhola que se utiliza no fazer médico e que se refere ao prognóstico de uma enfermidade e ainda ao ambiente hospitalar e, contrariando essa referência, a expressão também pode ser utilizada para a forma e a elaboração da linguagem poética. Assim, entrelaçando esses aspectos, os autores ressaltam no texto que Reynaldo Pérez Só emprega o acrônimo de modo que recria o ambiente hospitalar e os pormenores médicos sob a forma poética.

No capítulo seguinte, "Entre a concessão e o renascer para ser mulher: colonialidade na literatura de autoria feminina latino-americana", as autoras Deyse Gabriely Machado Brito e Cristiane Navarrete Tolomei destacam o patriarcalismo como uma marca muito presente na literatura latino-americana e, mais especificamente, muito enfática no âmbito da literatura maranhense/brasileira. As autoras observam que muitas escritoras maranhenses acabaram passando despercebidas ou acabaram esquecidas com o tempo, o que fez com que a escrita de autoria feminina no Maranhão fosse enfraquecida, não por falta de autoras, mas devido ao patriarcalismo excludente. Mas, também constatam que atualmente tem existido um movimento acadêmico em direção a uma revisão historiográfica literária que tem resgatado muitos nomes de mulheres que são de suma importância para as letras maranhenses, no entanto, essa movimentação tem atingido pouco os escritos de autoria feminina contemporâneos, fazendo com que esses continuem marginalizados, e é nesse sentido que o texto busca apresentar e analisar a obra de uma maranhense contemporânea que ainda é pouco revisitada: Rita de Cássia Oliveira. Além de Rita de Cássia fazer parte de um grupo marginalizado, suas poesias refletem o patriarcalismo hegemônico e a necessidade de se reafirmar como mulher em uma sociedade que costumeiramente a silencia, constituindo, assim, uma resistência que faz com que seja possível realizar uma leitura à luz do feminismo decolonial, com aporte teórico centrado nas autoras Saffioti (1987), Lugones (2020) e Segato (2021).

Em "O escritor branco e a criação de estereótipos raciais em Cecilia Valdés, de Cirilo Villaverde", Sílvia Costa e Elenice Nery investigam a cultura do colonizador branco em estereotipar os negros, segundo suas concepções e valores. A partir da obra de um escritor branco e dos estudos de David Brookshaw, as autoras mostram duas perspectivas de representação do negro: assimilação e desassimilação.

Nesta mesma perspectiva, no capítulo "Ambivalent Corpses, Ambiguous Futures: the Racialized Abject in Aluísio Azevedo's *O Cortiço* and Patrícia Galvão's *Parque Industrial*", Serena J. Rivera, por meio de uma leitura comparativa do romance naturalista do século XIX de Aluísio Azevedo, *O Cortiço* (1890) e do romance modernista do início do século XX de Patrícia Galvão, *Parque Industrial* (1933), destaca as ambivalências raciais e de gênero da construção/modernização da identidade nacional no Brasil. Tais ambivalências são acentuadas pela estética da abjeção empregada nos textos de Azevedo e Galvão. Alinhados às ideias de Julia Kristeva quanto às conotações metonímicas do abjeto, imagens de comida (e sua falta), corrupção e cadáveres inevitavelmente servem para revelar a insustentabilidade dos processos de modernização brasileiros no final do século XIX e início das noções de relações raciais harmoniosas.

No capítulo intitulado "As relações de poder em 'O Poço', de Mário de Andrade", dos autores José Dino Costa Cavalcante e Paloma Veras Pereira, são analisadas as relações de poder num dos contos mais materialistas de Mário de Andrade: "O Poço", presente na obra póstuma *Contos Novos*. Para entender a construção das relações de poder, José Dino Costa Cavalcante e Paloma Veras Pereira buscam os autores que teorizaram sobre capital e trabalho, como Marx e Engels; e que trataram da relação entre literatura e sociedade, como Lukács, Antonio Cândido e Roberto Schwarz.

No capítulo "Um sonho fora do engenho: uma leitura de *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego", as autoras Dafne Jardim Sampaio e Émilie Geneviève Audigier partem de uma leitura dos aspectos sociais e históricos apresentados na obra *O moleque Ricardo,* de José Lins do Rego, publicada em 1935. As autoras explicam que este artigo reflete sobre a busca do sonho de um jovem em viver fora do engenho, onde ficou até os dezesseis anos de idade, e que a obra faz parte do conjunto de livros do autor denominado ciclo da cana-de-açúcar. Segundo elas, José Lins do Rego relata

em pouco mais de duzentas páginas as muitas experiências de um protagonista fora de sua cidade natal. Assim, as autoras abordam as relações de trabalho, na comunidade, relacionamentos amorosos e a greve instaurada em Recife, fato que muda para sempre a vida da personagem principal do romance. Para correlacionar a obra com algumas teorias que explicariam a busca de Ricardo, apontaram a obra de Schwartz (1998), que trata sobre engenhos e escravos, assim como o livro *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano, de Gilberto Freyre (1936).

O capítulo intitulado "O *locus horribilis* tropical de Bernardo Guimarães", que tem por autores: Edson José Rodrigues Júnior e Brenda Carlos de Andrade, propõe uma análise formal, centrada no romance *A ilha maldita* (1879), com o objetivo de investigar o deslocamento do *locus horribilis* para o contexto tropical brasileiro proposto pelo escritor Bernardo Guimarães. Para tanto, o escopo recaiu sobre a espacialidade que dá nome ao romance: uma misteriosa ilha que paira no horizonte do litoral paulista e que possui uma insólita relação com a protagonista Regina, dita sereia ou bruxa do mar.

PARTE 2: Tendências contemporâneas na Literatura Latino-americana

"A contribuição de Jorge Luis Borges na literatura latino-americana", de Carolina Silva Almeida e Rita de Cássia Oliveira, propõe a discorrer sobre as contribuições do ensaísta, crítico, prosador, cronista e poeta Jorge Luis Borges para a literatura latino-americana. Elas consideram, deste modo, o percurso histórico para situar a escrita borgeana, uma vez que a sua significância está intimamente relacionada ao processo histórico e a suas defesas literárias, utilizando de sua sensibilidade para se posicionar, muitas vezes, contrário aos demais nomes da literatura universal. Segundo as autoras, o compromisso firmado no artigo está na exposição do seu percurso literário até o momento de consagração de Jorge Luis Borges enquanto autor canônico, assinalando questões biográficas e bibliográficas que se mostram intrínsecas às suas produções.

Em "Não devemos falar sobre esses assuntos na frente das crianças: inocência e temas fraturantes na LIJ brasileira", de Jucélia de Oliveira Martins e Alexander Meireles da Silva, é desconstruída a ideia de que, por ser voltada para crianças e jovens, a literatura infantojuvenil deve ser inocente, tanto em relação aos temas abordados quanto na forma que as crianças e adolescentes são representados. Serão analisados os contos "Tybi, o guardião dos gatos", de Marcia Kupstas, e "Quando só resta o demônio", de Orlando de Miranda, os quais, apesar de serem direcionados ao público infantil e juvenil, abordam temas fraturantes e retratam a infância sobre uma nova perspectiva.

O capítulo "Brazilian Contemporary Science Fiction: an analysis of Carlos Orsi's *Tempos de Fúria* (2005)", de autoria de Naiara Sales Araújo Santos, tem como objetivo fornecer um panorama da história da ficção científica brasileira, sua leitura expressiva do contexto econômico e político do Brasil e seus distúrbios sociais e culturais no início do século XXI. A autora destaca que com o fim do regime militar os escritores tenderam a explorar o contexto social com foco nas contradições do processo de modernização e seus resultados negativos para a sociedade brasileira, e que, nesse contexto, os escritores não hesitaram em combinar tecnologia e alienação cultural em uma perspectiva política do Terceiro Mundo. Ao analisar *Tempos de Fúria*, de Carlos Orsi, Naiara Santos afirma que é possível perceber sua crítica aos efeitos da globalização sobre a cultura brasileira, bem como sobre o desenvolvimento político e econômico do Brasil.

Já o capítulo "Tendências contemporâneas da ficção científica brasileira: a interdiscursividade na novela 'Invasão', de André Carneiro", dos autores Gladson Fabiano de Andrade Sousa e François Weigel, tem como objetivo o estudo da novela "Invasão", de André Carneiro, publicado no livro *O homem que adivinhava*, de 1966, pela perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa (AD). Os autores afirmam que estudar o discurso literário sob esta perspectiva promove um distinto olhar sobre a obra, uma vez que

se observam os efeitos de sentidos realizados na inscrição da língua na história, regida pelo mecanismo ideológico de filiação a redes de memória (ORLANDI, 2012). E que, ainda, esta perspectiva ultrapassa o viés estrutural do texto que o vê como objeto autônomo de seu autor e de suas condições de produção. Assim, os autores enveredam na busca de analisar quais as condições de produção, formações discursivas e ideológicas podemos observar no texto de André Carneiro, procurando identificar os diferentes discursos que compõem os efeitos de sentido da obra.

E, por fim, o capítulo "Um operário em construção: estudo comparado entre Chico Buarque, Eugênio Sigaud e Wellington Virgolino", de Fábio José Santos de Oliveira, em que o corpus do seu estudo é composto pela canção "Construção" (1971), de Chico Buarque (1944-), a tela "Acidente de Trabalho" (1944), de Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), e uma tela de Wellington Virgolino (1929-1988) também intitulada "Acidente de Trabalho" (1953). Neste estudo, o autor objetiva demonstrar alguns limites e alcances da análise comparativa entre obras de artes distintas, com destaque para a linguagem verbal e a linguagem visual.

Como se pode notar, esta coletânia proporcionará ao leitor um passeio pela Literatura Latino-Americana em suas variadas tentências e múltiplas temáticas.

Os organizadores

# PARTE I

## COLONIALISMO E PÓS-COLONIALISMO EM FOCO

# A PESAR DE LOS TUBOS Y LOS TOBOS DE SANGRE: EL IMAGINARIO MÉDICO Y HOSPITALARIO EN LA OBRA POÉTICA *PX*, DE REYNALDO PÉREZ SÓ

Andrés Eloy Palencia[1]
Cristina Gutiérrez Leal[2]

## Reynaldo Pérez Só y la poética de la brevedad

El poeta Reynaldo Pérez Só nace en Caracas en el año 1945. Aunque nace en la capital del país, su vida y obra la ha desarrollado en la ciudad de Valencia, estado Carabobo. En esa ciudad ha estado vinculado a la Universidad de Carabobo como fundador de la revista literaria con mayor tradición en el país: la revista "Poesía". Pérez Só se ha desempeñado durante muchos años como jefe del departamento de literatura de la Dirección de Cultura de la referida universidad. Su obra poética consta hasta la fecha de nueve libros: *Para morirnos de otro sueño* (1970), *Tanmatra* (1972), *Nuevo poemas* (1975), *25 poemas* (1982), *Matadero* (1986), *Reclamo* (1992), *Px* (1996), *Solombra* (1998) y *Rosae rosarum* (2011).

Desde la publicación de su primer libro, la obra poeta poética de Pérez Só ha estado relacionada a la aparición del poema breve en la poesía venezolana, junto a otros poetas como Luis Alberto Crespo, Rafael Cadenas y Teófilo Tortolero. Es característico de la obra de Pérez Só, por lo menos en las publicaciones anteriores a *Px* (1996), encontrar poemas que no superan los 8 o 10 versos, así como versos compuestos de una o dos palabras. El despojamiento verbal en la poesía de Pérez Só expresa una relación sagrada con la

1 Doutorando em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: andrespal1990@gmail.com
2 Doutora em Letras (UFRJ-UFU). E-mail: cdgl19@gmail.com.

naturaleza. Se trata de una búsqueda espiritual y verbal que busca mostrar y decir aquello que es esencial en los objetos presentes en su entorno. La particularidad de la poesía de Pérez Só fue reseñada en su momento por críticos como Juan Liscano y Guillermo Sucre. El primero de ellos comentaba:

> Su poesía, al principio llena de memorias de infancia, de presencia animales y vegetales, de sentimiento familiar, se despoja en una tenaz operación de ascesis, hasta crujir en su propia desnudez, hasta ser una formula rítmica de unión –una *mantra* en propiedad de término-con lo que le rodea, con el universo, el cual está en los objetos-la cama, la silla, la mesa-como en la puerta, la imagen de la lluvia, los pájaros, "la suave hoja del verano". (LISCANO, 1984, p. 310).

La poesía de Pérez Só viene a ser una poesía fundacional en el contexto venezolano en lo que se refiere al poema breve que se expresa a través de una estética del silencio, propuesta que tiende a la búsqueda ontológica de lo esencial en el ser y la materia. Se trata pues, en palabras de Guillermo Sucre, de una poética donde

> Lo que aparece es sólo el poema, el texto: un objeto verbal muy breve, luminoso pero no destellante, indeterminado pero no impreciso, instantáneo pero también simultáneo. Un objeto sin sombra ni relieve al que, sin embargo, podemos contemplar en diversos planos, aun en su extatismo" (SUCRE, 1975, p. 308).

Un trabajo poético de estas características supuso un hecho inusitado hasta entonces en la poesía nacional. La obra poética de Pérez Só, como la de los ya mencionados Luis Alberto Crespo o Rafael Cadenas, abrió la brecha por donde transitarán otros poetas que asumirán la brevedad como propuesta estética.

En el libro *Px*, Reynaldo Pérez Só construye un imaginario poético que transita alrededor del oficio de la medicina. Pérez Só recrea en esta obra la experiencia médica, la experiencia hospitalaria.

Cuando el poeta y crítico literario Juan Liscano afirma que "El lenguaje nace después de la experiencia, de la acción vital" (LISCANO, 1984, p. 10), está queriendo decir que toda obra de arte surge de una experiencia vivida o sentida previamente por el artista, de un trabajo sensorial y perceptivo; lo que la poeta venezolana Hanni Ossott describe con estas palabras "Nadie puede sentarse a escribir un poema como si fuese un documento. Uno acumula experiencias, se llena de todo lo que ve y contempla, posee una memoria que como vasija guarda visiones, rachas de sentimiento, tensiones, imágenes." (OSSOTT, 2005, p. 97). Así, consideramos pertinente hacer notar que la experiencia médicaes un aspecto cercano al poeta que nos concierne como investigadores.

Este tema dentro de su poesía no es gratuito, parte de su espacio biográfico (ARFUCH, 2007), pues el poeta Reynaldo Pérez Só es médico profesional egresado de la Universidad de Carabobo, de modo que no debe resultar extraño que haya intentado crear una obra poética partiendo de su propia experiencia. En este sentido la propuesta de este trabajo es poder analizar cómo se configura poéticamente la experiencia médica y cuáles son sus implicaciones estéticas y políticas.

## Cuando la vida se estremece: el paciente, la enfermedad y la muerte

*Px*, denominación que da título a la obra que nos proponemos abordar, es un acrónimo que se utiliza en el oficio médico y que se refiere al pronóstico de un padecimiento. De manera tácita se nos hace referencia a la figura del paciente. En el hospital confluyen médicos y pacientes, y más allá de esa identificación que los diferencia, quienes allí conviven son seres humanos: personas que conocen muy bien su condición de seres finitos y mortales. Es a raíz de esta condición que el médico puede reconocerse en el "otro", en el paciente que padece y sufre de alguna enfermedad.

A través del diálogo, el médico se acerca al paciente y rompe con la distancia o la diferencia que pueden existir entre ellos. El médico se solidariza con el sufrimiento del otro, lo acompaña en su dolor. Sin embargo, también puede existir una relación distante donde uno no intenta involucrarse con el otro. Hay en los poemas que componen *Px* referencias a la relación entre médico y paciente, relación que puede resultar cercana y en ocasiones problemática.

En la obra *El estado oculto de la salud* (2001), Hans-Georg Gadamer plantea desde una mirada filosófica hermenéutica los retos y problemáticas que se le presentan al médico en el acontecer de su oficio. Gadamer inserta la medicina dentro del término griego "techné" que se refiere al arte de producir a través de la obra, o sea el trabajo del hombre que consigue producir algo que antes no se encontraba en la realidad.

Para el teórico, la medicina es una "techné", pero también es un arte distinta, ya que el objetivo del médico no es producir o introducir algo nuevo en la naturaleza sino traer de vuelta algo que ya estaba en ella, es decir, reestablecer el curso de la vida habitual del enfermo, su salud. Para el médico "su saber y su capacidad se subordinan por completo al curso natural, a procurar reestablecerlo allí donde se ha visto perturbado, y a hacerlo en forma tal que su acción desaparezca dentro del equilibrio natural de la salud" (GADAMER, 2001, p. 48).

El médico debe aspirar a que su éxito signifique dejar de ser útil y necesario, que una vez que su paciente recupere el equilibrio de la salud, ya no necesite de él "[…] se trata de un suprimirse y de volverse prescindible" (GADAMER, 2001, p. 51). Esta problemática entre cercanía y distancia con el paciente, entre el querer ser útil y a la vez prescindible, entre el diálogo y la relación silente, entre la solidaridad y la indolencia ante en el enfermo, se nos plasma en este libro y en varios de sus poemas. Uno de los poemas donde se pone de manifiesto la relación médico-paciente es el siguiente:

y me dice
cómo está mi niño
y le digo la niña está bien
y me dice no me engañe
y le digo es niña y está bien

si lo puedo ver tráigamelo
y una de las médicos se lo acerca
como arroz en la hoja de parra
y ella dice que es el cuarto
que se le muere que el último era
anencefálico
y sus ojos se cierran hasta que todos
la agarran
cursis por la vida
emocionados por la vida

a pesar de los tubos y los tobos de sangre
(PÉREZ SÓ, 1996, p. 19-20).

Desde el inicio del poema se evidencia como cada verso corresponde a un diálogo entre el médico y el paciente. En este caso el paciente no es una persona enferma sino una madre que acaba de dar a luz. En el diálogo, ella se muestra en un principio escéptica ante la vida, pues ya ha padecido la experiencia de la muerte de forma cercana a través de sus otros hijos. El médico se muestra solidario y comunica que esta vez la muerte ha sido vencida, que se ha hecho espacio para la vida. En este poema podemos presenciar cómo a través de una serie de imágenes se recrea un ambiente que luce contrapuesto. Es posible apreciar el contraste entre la celebración por la vida en un espacio físico que se nos describe grotescamente sucio en el verso "los tobos y los tubos de sangre". A pesar de ese panorama sombrío en términos físicos y materiales, existe el sentimiento de regocijo por la llegada de un nuevo ser, donde algunos se muestran "emocionados por la vida". Es este un poema donde se evidencia cómo el sentir de la vida, el nacimiento de un nuevo ser, ha vencido al rastro de la muerte que también habita en el hospital.

Gadamer (2001) ya había advertido lo problemático que resulta para el médico su relación con el paciente. El médico se debate entre saber mantener distancia y a su vez involucrarse con el enfermo, ya que

> La pérdida del equilibrio no sólo constituye un hecho médico-biológico, sino también un proceso vinculado con la historia de la vida del individuo y con la sociedad. El enfermo deja de ser el mismo que era antes. Se singulariza y se desprende de su situación vital. (GADAMER, 2001, p. 56).

Del mismo modo Michel Foucault, en su libro El nacimiento de la clínica, donde estudia el desarrollo de la observación médica en la Francia del siglo XVIII hasta su evolución en la ciencia aplicada que es hoy la profesión médica, expresa:

> El papel paradójico de la medicina consiste, sobre todo, en neutralizarlos, en mantener entre ellos el máximo de distancia para que la configuración ideal de la enfermedad, entre sus dos silencios, y el vacío que se abre del uno al otro, se haga de forma concreta, libre, totalizada al fin en cuadro inmóvil, simultaneo, sin espesor ni secreto donde el reconocimiento se abre sobre sí mismo, sobre el orden de las esencias. (FOUCAULT, 2004, p. 25).

De modo tal que el médico debe saber guardar silencio, callar ante el sufrimiento, el dolor, el padecimiento del enfermo. El médico se encuentra en una encrucijada entre su condición de hombre de ciencia, entre la objetividad de su conocimiento técnico-científico que le demanda mantener distancia frente al enfermo, o mostrar solidaridad y compañía ante el dolor del prójimo, ante la desesperación del enfermo que quiere recuperar el curso habitual de su vida:

PEDRO YEPEZ

cuida su enfermedad
como a un nieto malcriado
que le hace crecer su barriga
hinchar sus pies y fallarle el corazón
por los pálpitos nocturnos

la cuida y la deja cuidar en la mañana
se deja medir su abdomen
y pesa su cuerpo
y se mide también las piernas allá
por los tobillos o más cerca por la rodilla
hoy está mejor en los electros
y en la sangre
órdenes del día menos cosas
y siente que los médicos lo palpan
y las enfermeras lo tratan mejor
y no es la rata calva gris
que todos espantan
(PÉREZ SÓ, 1996, 39-40).

En este poema se presencia el cuidado de los médicos y enfermeros hacia el paciente. Hay una relación cercana con el enfermo donde éste se siente atendido, acompañado ante la enfermedad. Sin embargo, se nos expone en los últimos versos del poema un sentimiento de rechazo por parte del paciente: "y no es la rata calva gris/ que todos espantan". De esta manera, Pérez Só expresa los contrastes que existen dentro de ese espacio social que es el hospital. Nos muestra el contraste entre las condiciones materiales (deterioro de la infraestructura del hospital) y las condiciones emocionales (regocijo por la llegada de un nuevo ser) como en el poema citado anteriormente, como también el contraste emocional del enfermo que por momentos se siente cuidado y protegido y en otros rechazado. En estos casos el poeta nos hace ver que para el ser humano la cercanía y convivencia con la enfermedad, y junto con ella el rastro de la muerte, puede ser una experiencia conflictiva, problemática y contradictoria.

Sin duda la enfermedad trae consigo el rastro o la sombra de la muerte, de ahí que la relación con el paciente enfermo dentro del hospital puede llegar a tornarse distante, pues como afirma Susan Sontag "basta ver una enfermedad cualquiera como un misterio, y temerla intensamente, para que se vuelva moralmente, si no literalmente, contagiosa." (2005, p. 13). El miedo que suscita cualquier situación que tenga indicios de muerte no es algo solo de nuestros días. El acontecimiento de la muerte ha sido y continúa siendo una experiencia aterradora por la cual muchos seres humanos prefieren ahuyentar cualquier imagen que se le asocie:

> El muerto es un peligro para los que se quedan; y si su deber es hundirlo en la tierra, es menos para ponerlo a él al abrigo, que para ponerse ellos mismos al abrigo de su "contagio". La idea de "contagio" suele relacionarse con la descomposición del cadáver, donde se ve una fuerza temible y agresiva. (BATAILLE, 1985, p. 33).

De allí que la idea del contagio sea algo que está presente en la relación que pueden llegar a tener el enfermo y quienes deben atenderlo.

A PEDRO SEVILLA

le tomé su última tensión y había aumentado
de 30 a 50 mm. de Hg y me miraba
con lo único que tenía sano
cuando estiré su brazo
de algún cariño animal perdido
en Dachau
su cuerpo encogido en la parrilla
costal
que nadie atiende porque temen que el SIDA
pueda pegárseles hablaba una enfermera

haciendo apuestas por su muerte
y su sangre
no entraba en las jeringas
hasta que un médico de pregrado

descubre la TBC en todo su cuerpo
mordiendo cartílagos y músculos

ahora estaba bien y de pronto mal
nuestras vidas
en él consumiéndose
sin apuestas
por la molestia de una segura muerte
en la última evacuación
(PÉREZ SÓ, 1996, 37-38)

En una primera instancia hay una cierta plasticidad del horror en este poema, un trazado del cuerpo maltrecho por los embates de la enfermedad. El poeta crea sobre un ambiente angustiante un lienzo o retrato del cuerpo enfermo. En la primera estrofa aparece la voz poética en primera persona: es el médico quien habla. Hasta allí hay un médico dispuesto a atender al enfermo. Pérez Só construye una radiografía física y emocional de lo que supone estar frente a frente ante los embates de la enfermedad y una muerte inminente. En primera instancia, y semejante a una estética de la fealdad, el poeta recrea, como si de un cuadro pictórico se tratara, las mutilaciones de un cuerpo moribundo acechado por una dura enfermedad: el sida. Luego, ya en el plano de las reacciones humanas, nuevamente se nos muestra en contraste al médico que busca acompañar y asistir al enfermo y por otro lado la indolencia, la indiferencia y el miedo al contagio. Dentro del hospital el miedo que produce el rastro de la muerte se impone en algunos, mientras que para otros la muerte es algo que se debe combatir hasta el último instante sin importar las circunstancias.

## Entre luces y sombras: recorriendo el hospital del "tercer mundo"

La experiencia médica ocurre dentro de un espacio específico: el hospital. En *Px* el poeta nos lleva a conocer los distintos espacios que componen el hospital, su estructura, la descripción de su espacio físico concreto. Es el hospital el lugar que los envuelve a todos: pacientes, médicos, enfermeros, familiares. Es allí, en ese espacio material y social, muchas veces recreado como un lugar opaco, sucio y sombrío, donde ocurren los pormenores del oficio. Para lograr esto el poeta construye un imaginario poético, es decir, recurre a la imagen poética como recurso estético para recrear el hospital y sus diversos espacios.

Uno de los rasgos esenciales en la poesía es la creación de imágenes y de metáforas que derivan en espacios de significación que conforman un imaginario poético. Esto no escapa del habla popular y de cualquier persona que tenga la capacidad de expresarse. Constantemente escuchamos frases populares, refranes o simplemente frases que de una u otra forma constituyen una metáfora. Pero existe una diferencia entre la función de las metáforas en el lenguaje popular y la función del lenguaje poético. A lo que Paz aclara:

> La distinción entre poema y esas expresiones poéticas-inventadas ayer o repetidas desde mil años por un pueblo que guarda intacto su saber tradicional- radica en lo siguiente: el primero es una tentativa por trascender el idioma; las expresiones poéticas en cambio, viven en el nivel mismo del habla y son el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los hombres. No son creaciones, obras. El habla, el lenguaje social, se concentra en el poema, se articula y levanta. El poema es el lenguaje erguido. (PAZ, 1973, p. 35).

En este sentido, nos interesa la construcción de imágenes; la imagen poética como fuerza creadora, transgresora, cuestionadora y fundadora de realidades y significados. Toda imagen poética junto al ritmo y la forma que constituye cada poema es de vital importancia, ya que la experiencia con el oficio conlleva irremediablemente a la relación con los objetos: los instrumentos de trabajo; y al vínculo con un espacio físico desde donde se ejerce el respectivo oficio, es decir, el ambiente laboral. Es a través de las imágenes que podremos presenciar la creación de un imaginario poético que nos hace entrar en los pormenores de un hospital, recorrer la soledad y el silencio de sus pasillos, asistir al sufrimiento del enfermo y a la angustia del médico.

La imagen poética eleva a todas sus posibilidades y potencialidades emotivas, sonoras y semánticas lo que designa. Libera a los objetos de cualquier atadura semántica, teniendo la posibilidad de transfigurar, descolocar, desviar o desfigurar ese objeto de las asociaciones discursivas e imaginativas habituales con las que aparece en la realidad. En este sentido hay un valor imaginativo que proyecta a la imagen "La imagen artística, provoca asociaciones, evocaciones. Pero existe algo fundamental: transforma. Para transformar las cosas y sugerir otra realidad, proponer otra naturaleza, el poeta evoca intuitivamente un aspecto de la realidad." (OROPEZA, 2002, p. 24). El poeta tiene la posibilidad de imprimirle a los objetos atribuciones que no necesariamente se articulan con lo real, es decir, el poeta, a través de las imágenes, tiene la posibilidad de fundar en el poema un nuevo espacio de significaciones distintas a las asociaciones semánticas usuales del lenguaje meramente comunicativo y cotidiano e instaurar una realidad con particularidades propias

A continuación, y siguiendo el conjunto de imágenes presentes en cada uno de los poemas que integran el libro *Px*, iniciaremos un recorrido por cada una de las partes que componen el hospital mediante una delimitación que nos facilite apreciar de forma detallada cada uno de estos espacios.

**El hospital**

El espacio físico donde el médico desarrolla su oficio tiene muchos nombres: hospital, clínica, ambulatorio, entre otros. Hemos decidido la denominación de "hospital" aquí porque así se nombra en el poemario. A partir de entonces, el poeta recreará el hospital, sus condiciones físicas, describirá sus salas y los diferentes objetos que las componen. También se referirá al paciente mostrando su actitud frente a la enfermedad y el dolor. Nos mostrará, de diferentes formas, las condiciones de un cuerpo enfermo. Es importante acotar que el hospital que recrea Pérez Só no es un hospital cualquiera, como lo menciona Adhely Rivero en la solapa del libro "En *Px* la palabra abreva en las resonancias de un pasillo frio, en los alcoholes de hospitales tercermundistas […]" (1996, s/n), es por ello que en este recorrido nos encontraremos con un espacio carente, venido a menos, entre la ruina y la suciedad. En el siguiente poema, el poeta recrea y da su impresión del hospital de manera general:

> las casas de la muerte son
> hospitales donde crecen los médicos
> que observan signos y síntomas
> sobre la mesa de la cama
> unas veces con sorpresa y otras con rabia
> hasta quien se acuesta es un trozo
> de bello objeto
> un cuadro sin ser aún naturaleza muerta
> con desdibujamiento
> fuera de la idea de perfección
> cuando la soledad pertenece al silencio
> de quien no habla
> (PÉREZ SÓ, 1996, p. 35).

Desde los primeros versos se define al hospital: son casas de la muerte. Es interesante detenernos en esta perspectiva ya que habla de la muerte y no de la vida. Esto es relevante si pensamos

que también el hospital es el espacio donde acontece la aparición y el inicio de la vida a través del parto. Es como si ahí la muerte ocupara un mayor espacio, tuviera una mayor presencia que la vida. Tal vez se deba al hecho de que el médico asume el resguardo y preservación de la vida en el hospital como algo regular, un "deber ser" de su oficio; y la muerte, su enemiga, cuando se hace presente, causará mayor impacto. Esto nos recuerda aquello que menciona Gadamer de que "para todo hombre es inconcebible el hecho de que esa conciencia humana capaz de lanzarse al futuro un buen día se extinga.

Por consiguiente, esa extinción resulta inquietante para quienes son testigos del instante en que se produce" (2001, p. 79). Ante esto, el poema de Pérez Só bien podría ser una respuesta a la interrogante planteada por Foucault sobre los episodios que acaecen en los centros hospitalarios "¿Se pueden borrar las desagradables impresiones que causan en un enfermo, arrancado de su familia, el espectáculo de estas casas que no son para muchos sino "el templo de la muerte"?" (FOUCAULT, 2004, p. 36).

El poema también nos habla del paciente-enfermo cuando se le menciona como "[…] un trozo/ de bello objeto", sin embargo, cuando en el poema leemos el verso "hasta quien se cuesta", la preposición "hasta" nos remite a que realmente el paciente no es algo *bello* sino que las condiciones físicas deplorables del hospital hacen que el paciente luzca como algo *bello.* Este poema sirve como retrato general del hospital siendo un espacio ocupado por situaciones diversas y heterogéneas como la rutina, el silencio, la impotencia, la muerte y la vida.

**La sala de enfermos**

Una de las salas del hospital donde se palpa más el dolor y en donde acecha con más fuerza la muerte es la sala de los enfermos. Esto lo siente también el médico que debe convivir con el dolor y la muerte del paciente, y es donde su trabajo se torna más difícil pues se espera que lo cure:

> es un mercado
> la sala de los enfermos
> llora uno y una médico explica
> los gases arteriales del paciente
> pequeño que tuerce los ojos
> y su respiración no parece existir
> pálido sudoroso y frio
> la enfermera se desplaza a la cama de enfrente
> y rompe una ampolla de un medicamento puro
> cristalino transparente mientras la enfermera mira
> la jeringa resignada
> ayer se murió éste fue muy tarde
> pero este otro está esperando darlo de alta y vaya
> a su casa
> que es mejor morir viendo el cielo
> y donde los gases arteriales circulen
> silenciosos
> dentro del cuerpo de uno
> en el silencio de uno
> (PÉREZ SÓ, 1996, p. 27-28)

Existe en este poema una diversidad de imágenes que dan cuenta de las distintas circunstancias que se presentan en la sala de enfermos. En el inicio del poema se hace analogía de esta sala con un *mercado*, allí donde entran y salen los pacientes, unos recuperados de su enfermedad, otros con la estampa de una muerte inminente. El poeta nos describe los pormenores del médico con la enfermedad a través de la figura del paciente que en condición crítica de su salud sabe de su eminente final. Pérez Só nos presenta

el avance de la muerte que médicos y enfermeros intentan evitar y, sin embargo, deben aprender a convivir con la posibilidad de que el desenlace fatal de la vida acontezca en cualquier instante. Es en este espacio donde se percibe que la muerte ocupa un espacio natural, o por lo menos naturalizado dentro del entorno. Es esta sala una suerte de lotería donde entre salir de allí con vida o perecer es una cuestión de azar. Esa "cotidianidad de la muerte" aparece en los poemas de Perez Só como una situación problemática, pues en ocasiones la voz poética está cargada de un tono hacia el dolor y la conmoción y otras veces predomina una voz con un tono indiferente ante la muerte. Sin dudas esa problemática es el retrato de una batalla que libra el médico, quien, habituado a la muerte del paciente, intenta que nunca le sea indiferente, que no deje de dolerle, de conmoverle.

**La sala de partos**

Es en esta parte del hospital donde la vida se alza por encima de la muerte en la mayoría de los casos, pero también donde se puede apreciar las imágenes y descripciones más explícitamente dolorosas, grotescas y nauseabundas dentro de la obra. La vida se concibe en un ambiente que es más parecido a la muerte. Las pacientes, las madres, sufren y padecen en el acto de concepción de la vida, en ellas se ven reflejados los mayores actos de amor y ternura que ocurren dentro del hospital.

> enmascarado y todo verde
> donde nadie conoce a nadie
> y el silencio se enrolla
> de una mujer a otra
> una enfermera quiebra un grito vulgar
>
> […]

anónimo sin historia ni familia
me quedo soportando
adónde llegará la espesa y asfixiante
nave de la sala de partos
de mujeres sin nombre sin cara
llenas de sangre
las placentas en un tobo
abandonadas cuando el hijo
resbaloso igual que ellas
cambia el panorama de los uniformes verdes
y el olor de antisépticos por la vida
(PÉREZ SÓ, 1996, 17-18).

Se observa en este poema una descripción detallada de la sala de partos. Se describe el espacio físico, pero también la condición humana y personal de las mujeres que por allí deben pasar. Refiriéndose a la situación personal de muchas de las madres que pasan por el hospital, el poeta las describe como "mujeres sin nombre sin cara", esto nos da una referencia de un aspecto social y familiar que guarda relación con el carácter anónimo, invisibilizado y vulnerable de las parturientas. Pero las imágenes más llamativas y recurrentes en este poema son las que nos dan un panorama del espacio físico de esta sala. Como se mencionó anteriormente, el ambiente allí es sucio y nauseabundo.

El poeta recrea a través de una variedad de imágenes un espacio sensorial que evoca la precariedad. Entre sangre, fluidos, placentas y tobos se genera un cromatismo y un imaginario de carencia, precariedad, que al mismo tiempo es extravagante y sucio. No hay espacio para la pulcritud y el orden dentro de este imaginario poético de la sala de partos, es el reflejo de lo que ya comentábamos anteriormente, se trata de un "hospital del tercer mundo" donde impera la escasez material con una infraestructura desvalida. Sin embargo, en los últimos versos del poema el poeta recurre nuevamente a la estrategia del contraste, pues dentro de ese lugar lúgubre y poluto existe espacio para el conforto por la llegada de una vida.

**Las paredes y las luces**

Hay en el hospital una serie de matices que se propagan a través del cromatismo que producen las luces, el color de los uniformes, las paredes, entre otros. Cualquiera pensaría que las paredes del hospital deben presentarse como la mayoría de los uniformes de los médicos, con una blancura y una limpieza digna de un centro de salud, acompañada por luces que con su claridad afiance la pureza asociada a la vida en contraposición de lo opaco y oscuro relacionado con la muerte. Las paredes y las luces hacen una combinación donde una se proyecta en la otra, la luz hace que la pared se haga visible en toda su magnitud revelando así los matices que hay en ella:

> […]
> la luz sombría de neón y las grises paredes
> combinan con la otra mitad desnuda desabrochada
> sobre la parte posterior del muslo
> debe haber recuerdos de familia
> palabras gestos un miedo nada en las manos y el cuerpo
> que debe ser aséptico mientras el guante se acomoda
> justo en la mano que se eleva porque el aire está
> purificado hacia el techo
> donde la luz no es pura y perfecta
> al apagarse de un solo golpe
> […]
> (PÉREZ SÓ, 1996, p. 23-24).

Nuevamente aparece la precariedad, lo minúsculo, lo opaco, la ruina. El poeta nos recrea unas paredes grises y una luz que no es pura. En el poema es posible percibir como el recurso de la antítesis "luz sombría" funciona como una muestra de cómo la luz está representando su reverso, en vez de propiciar la claridad torna el ambiente un tanto opaco y lúgubre. En el poema, la luz y las paredes hacen un juego de contraste con el cuerpo del enfermo y su vestimenta que también luce desvencijada. Las imágenes evocan

un ambiente donde la luz es tenue y abarca muy poco, haciendo un contraste con las paredes que lejos de ser símbolo de pureza se tornan grises. El poeta a su vez retrata la fisionomía emocional de los pacientes dentro de este espacio de iluminación precaria y paredes oscuras, donde el paciente recuerda y tiene gestos de miedo;

> ha perdido las ganas
> de buenas razones las ha perdido
> viendo el techo
> oliendo
> presente tras presente
> quizá tenga lo que llaman futuro
> y de cierto
> no será aquí porque otro espera
> con toda su familia
> para ocupar su lugar y mirar también
> el techo
> amarillo
> descascarado
> con manchas de filtración
> de una lluvia vieja
> (PÉREZ SÓ, 1996, p. 47)

Este poema inicia con una descripción anímica del paciente en donde a través de las imágenes se percibe una situación de desasosiego, de desesperanza con respecto a la recuperación de su salud. Ese estado anímico el poeta lo contrasta con el espacio físico en el que se encuentra el paciente, en donde la atmosfera del lugar es influyente y determinante en su estado de ánimo. Cuando leemos el verso "viendo el techo" evocamos la imagen del paciente acostado en su camilla y también nos remite la sensación de tedio y de soledumbre que se vive estando postrado en una cama. Ese techo que el paciente observa, que es una pared más en el hospital, no es el techo inmaculado y pulcro que podríamos imaginar, se trata más bien de un techo agrietado, sucio, que muestra las marcas del abandono en sus filtraciones, las grietas de un espacio en ruinas.

## Consideraciones finales

En síntesis, podemos afirmar que *Px* no es solo un libro de poesía que retrata el oficio del médico, en esta obra el oficio del médico funge como metáfora de lo humano. En cada poema, Pérez Só nos expone una radiografía de la condición humana desde la experiencia médica vehiculada a través del lenguaje poético. En cada poema es retratado el ser humano en todas sus dimensiones, en su vulnerabilidad, en su generosidad y también su indolencia, su miedo, su esperanza, su relación con la muerte, con el dolor, con la angustia de saber que su vida puede acabar en cualquier momento. Presenciamos al médico en las limitaciones de su oficio, la imposibilidad en algunas ocasiones de hacer cumplir el mandato de recuperar la salud. Se trata de una poética que va desde el cuerpo-materia del hombre médico y paciente hasta el ser humano y su relación con su propia existencia, que va desde el inicio de la vida, el nacimiento, hasta la enfermedad más cruel y la muerte inminente. No es de extrañar que sea un oficio como el de la medicina el que permita al poeta realizar una metáfora de lo humano, ya que, a diferencia de otros oficios, como por ejemplo el mecánico que trabaja para reparar carros y maquinas, o el carpintero que trabaja con la madera, el oficio del médico se ejerce por y para el ser humano, su razón de ser es la vida humana y su resguardo, al menos eso es lo que se espera que sea.

Junto a libros como *Cuerpo* (1990) y *La Salud* (2002), de María Auxiliadora Álvarez y Jacqueline Goldberg, respectivamente, *Px* representa un hecho único en la poesía venezolana, no solo por el tema del oficio del médico y el ambiente hospitalario, sino también por la forma y trato del lenguaje poético. Las particularidades de este libro y el proyecto dispuesto por el poeta en esta obra, hacen que en relación con toda su obra anterior se vea en la necesidad de romper con el poema y el verso breve, con el despojamiento verbal del que hicimos referencia al inicio de este trabajo. La recreación

del ambiente hospitalario y de los pormenores de la experiencia del médico, hace que Pérez Só recurra a una forma poética mucho más descriptiva, extensa y extendida en lo que se refiere a imágenes y recursos estéticos de lenguaje que lo distancia del habitual poema breve presente en las obras poéticas publicadas por él en años anteriores.

## Bibliografía

ARFUCH, Leonor (2007). **El espacio biográfico**: dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

ALVAREZ, María Auxiliadora. **Cuerpo**. Caracas: Fundarte, 1985.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Barcelona, España: Editorial Tusquets, 1985.

FOUCAULT, Michel. **El nacimiento de la clínica**. México: Siglo XXI Editores, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. **El estado oculto de la salud**. Barcelona, España: Gedisa, 1996.

GOLDBERG, Jacqueline. **La salud**. Caracas: La nave va, 2002.

LISCANO, Juan. **Panorama de la literatura venezolana actual**. Caracas: Alfadil Ediciones, 1984.

OROPEZA, José Napoleón. **El habla secreta. Rostros y perfiles en la poesía venezolana del siglo XX**. Barquisimeto: Asociación de escritores del estado Barinas, 2002.

OSSOTT, Hanni. **Cómo leer poesía, Ensayos sobre literatura y arte**. Caracas: Bid & Co, 2005.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

PÉREZ SÓ, Reynaldo. **Px**. Valencia: Ediciones Poesía, 1996.

SONTAG, Susan. **La enfermedad y sus metáforas**. Buenos Aires: Taurus, 2005

SUCRE, Guillermo. **La máscara, la transparencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

# ENTRE A CONCESSÃO E O RENASCER PARA SER MULHER: COLONIALIDADES NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA LATINO-AMERICANA

Deyse Gabriely Machado Brito[1]
Cristiane Navarrete Tolomei[2]

A literatura, para além do intuito de deleite e contribuição artística, acaba por ser uma mimesis da realidade, isso porque é inscrita em um tempo histórico, o que leva a extrair situações e contextos que fazem parte da história, identidade e cultura, de modo a registrar na ficção prosaica e no lirismo de versos percepções sobre o mundo, dentro da particularidade mimética e artística do literário. Desse modo, o texto literário pode apresentar dupla função: o deleite da leitura e o de reflexão da função social.

Pensando na influência dialética que a historicidade pode exercer dentro de uma cultura e que é refletida também no âmbito literário, a partir da teoria antropológica-social da decolonialidade, este capítulo se propõe a pensar como a hierarquia entre dominadores x dominados advém do arquétipo colonizador x colonizado, o que leva à consistência da colonialidade mesmo na ausência da política colonial.

Partindo dessa questão, nota-se que a literatura brasileira, principalmente a que está inserida no cânone, evidencia a dominação patriarcalista e elitista herdada das relações do processo de colonização que houve no Brasil - e na América Latina como um

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLB-UFMA); Universidade Federal do Maranhão. E-mail: deysemb19@gmail.com.

2 Doutora e professora Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLB-UFMA); Universidade Federal do Maranhão. E-mail: cntolomei@yahoo.com.

todo -, tendo em vista que há a supremacia da figura que atende pelo perfil de homem, branco, burguês e páter-famílias[1], sendo esse, segundo a lógica colonial, o indivíduo que melhor atende a uma capacidade cívica e pública, de modo a excluir os "dominados" que fogem desse padrão.

Tendo em vista os privilégios de que dispõem o estereótipo "padrão" acima elencado - sendo esse o principal dominador e sujeito que reverbera a colonialidade -, pretende-se apontar, sob uma leitura decolonial, em especial, a colonialidade de gênero. A partir dessas questões, este trabalho se propõe a pensar a literatura de autoria feminina, mais especificamente a literatura escrita por mulheres no Maranhão, tendo em vista que, apesar de o estado estar em um processo constante de revisitação historiográfica, nota-se que existe pouco envolvimento de escritoras ainda contemporâneas, que também precisam ser revisitadas no sentido de terem suas obras conhecidas e lidas.

É nesse sentido que este trabalho busca apresentar e analisar a obra de uma escritora maranhense contemporânea ainda pouco explanada no ambiente acadêmico e literário maranhense/nacional: Rita de Cássia Oliveira. A escritora, além de carregar a marginalização por ser mulher, carrega os preceitos de ser mulher e negra, fatores que acabam sendo refletidos em suas poesias, que problematizam o patriarcalismo hegemônico e a necessidade de se reafirmar como sujeito em uma sociedade que costumeiramente a silencia.

No intuito de resgatar e desvelar seus escritos, assim como tecer comentários sob a teoria decolonial, foram selecionados os poemas "Concessão" e "Renascer", que estão na sua obra (RE)Nascer Mulher (1983). Desse modo, a análise proposta está pautada em uma pesquisa bibliográfica sob uma abordagem de cunho qualitativo estabelece como objetivos, o objetivo geral de realizar uma leitura decolonial dos poemas "Concessão" e "Renascer", os quais estão na obra (RE)Nascer Mulher (1983), de Rita de Cássia Oliveira; quanto aos objetivos específicos, pretende-se perceber como

são problematizadas as categorias de gênero nos poemas; refletir sobre os modos como os poemas apontam para o patriarcalismo como um processo antigo que ainda reverbera; e analisar como os versos de resistência apontam para a existência da colonialidade do ser e do poder. Para tanto, foram utilizadas como aporte teórico as autoras Saffioti (1987), Lugones (2020) e Segato (2021).

## Teoria decolonial e a persistência da colonialidade de poder e de gênero

Considerando a ampla gama de vertentes que teorizam a questão do período colonial e o que o sucedeu, faz-se preliminar discorrer como a teoria decolonial encara esse evento histórico que continua a repercutir em nossa sociedade e em nossa literatura, a qual, sendo mimesis da realidade social, acaba por absorver.

Quando se refere à colonização, logo se pensa no processo histórico-político-social que se desenvolveu principalmente na América Latina durante o século XVI, tendo findado, para nós, brasileiros, no final do século XIX. No entanto, esses 300 anos sob o regime colonial constituíram valores e percepções que se encravaram em nossa sociedade e ultrapassam a política da colonização, sendo as marcas, consequências e continuidade dos crimes, chamados pela teoria decolonial de colonialidade.

Independência, todavia, não necessariamente implica descolonização, na medida em que há lógicas coloniais e representações que podem continuar existindo depois do clímax específico dos movimentos de libertação e da conquista da independência. Nesse contexto, decolonialidade como um conceito oferece dois lembretes-chave: primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do

colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política (MALDONADO-TORRES, 2018).

As "conquistas" europeias (que, na verdade, se caracterizam como invasões), que culminam para além da colonização de terras e territórios, acabam por dominar também os povos e assim assaltar o pensamento, o conhecimento e a cultura que possuíam. Ao se apropriar do ensejo de "domesticação" e "civilização" dos nativos e escravizados, o caráter de violência e intimidação dos europeus é disfarçado a partir do discurso pautado na condescendência, conceito abordado pela antropóloga Susana de Castro (2020), a qual aponta que o colonizador argumenta que a exploração dos povos tidos como inferiores, na verdade, consistiria em um processo de "salvá-los" da barbárie em que viviam.

A perspectiva em que a colonialidade se alonga para além da colonização é de suma importância para atender a decolonialidade, principalmente quando grupos que outrora foram colonizados continuam a experimentar traços da história como presente. E, assim, problematiza-se o fato de a colonialidade ser marca preeminente da modernidade, de modo que continua a utilizar-se dos fenótipos não brancos como símbolo de um ser culturalmente, espiritualmente e ontologicamente inferior, mesmo que exista a negação ou a inconsciência dessa subjugação, o que fomenta o fato de o preconceito ser de ordem estrutural.

É pensando em como se ergue o colonizador na figura do europeu, que atende pelas características de homem, branco, burguês e páter-famílias, que se pensa como o sujeito que carrega esse padrão atualmente atende aos ideais para projetos cívicos e públicos em nossa sociedade, o que atesta a discussão que a colonialidade é um fenômeno amplo que ainda é reverberado em diversas esferas da vida social. Desse modo, a teoria decolonial surge como movimento de resistência que procura evidenciar os traços da colonialidade ao passo que procura desfazer-se dessa:

> A teoria decolonial [...] criticamente reflete sobre nosso senso comum e sobre pressuposições científicas referentes a tempo, espaço, conhecimento e subjetividade, entre outras áreas-chave da experiência humana, permitindo-nos identificar e explicar os modos pelos quais sujeitos colonizados experienciam a colonização, ao mesmo tempo em que fornece ferramentas conceituais para avançar a descolonização (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 33).

A colonialidade, como "herança" da colonização, acaba por determinar os eixos de poder e dominação, que abrangem o controle de raça, gênero, trabalho, subjetividade e intersubjetividade, que reproduz o que Quijano (2005) intitula de colonialidade de poder.

A discussão proposta visa articular a teoria decolonial e as questões de gênero e de raça a partir da análise dos escritos de Rita de Cássia - mulher negra em um estado marginalizado -, de modo a refletir sobre uma das principais e terríveis faces da colonialidade: a colonialidade de gênero. Ao evidenciar o construto social de colonizador x colonizado que ainda persiste, pensa-se o preconceito e a sobreposição patriarcal como fatores que não são proporcionados a partir dos fenótipos, mas por uma ordem histórica que se torna estrutural e delineia as visões entre aqueles que são tidos como "dominados" e "inferiores". Tal construção social é afirmada por Saffioti como conceito de uma "profecia autorrealizadora", isto é, "negros e mulheres, assim como todas as categorias sociais discriminadas, de tanto ouvirem que são inferiores aos brancos e aos homens, passam a acreditar em própria 'inferioridade'" (SAFFIOTI, 1987, p. 29).

Embora Saffioti não esteja circunscrita no círculo de autores decoloniais, a autora, em seus estudos, problematiza as construções de superioridade em um mundo capitalista, de modo que percebe a subalternidade racial e de gênero que insiste na inferioridade dos sujeitos não normativos.

Desdobrando sua pesquisa na figura feminina, a autora aponta como uma das formas de potencializar a inferioridade social da mulher se dá pelos preconceitos históricos que são herdados e transmitidos através da educação formal e informal de geração a geração, o que implica a nossa afirmação da construção da inferioridade da mulher se desenvolver a partir do sistema colonial na modernidade.

A antropóloga Rita Segato (2021) aponta que o que existia antes da colonização era um sistema patriarcal de baixa intensidade, no entanto, "quando foram colocados sob a pressão da colonização, a influência da metrópole e da república exacerbou as hierarquias já existentes (as de casta, status e gênero como um tipo de status), que se tornaram autoritárias e perversas" (SEGATO, 2021, p. 95), o que gerou o que a autora chama de patriarcado de alto impacto, o qual ampliou a capacidade de dano, apontando para novas e particulares formas de agressão para atingir a subjetividade, a corporeidade e a desapropriação da figura feminina no mundo moderno. Assim, à medida que a subjetividade das "mulheres de cor" é a mais negligenciada, seus corpos são os mais supersexualizados e explorados.

Atendendo-se a essas considerações, é de grande valia ressaltar como a inferiorização perpetuada na modernidade produz uma opressão ainda mais enfática quando os preceitos de raça e classe estão circunscritos a um único indivíduo, de modo a existir o que Lugones (2020) denomina de interseccionalidade.

O conceito de interseccionalidade diz respeito ao fato de os sujeitos atravessados por diversas condições de subalternidade encontrarem-se na mais baixa hierarquia social possível devido ao fato de que quando se fala em mulher, pensa-se, especificamente, na mulher branca, e, quando se fala em negro, pensa-se no homem negro, o que faz com que no conjunto de mulher negra haja um vazio.

Dessa forma, ao considerar que as mulheres de cor são interseccionadas por questões de classe, gênero, sexualidade e raça, existiria uma espécie de pirâmide em que, em primeiro lugar, se encontraria o homem branco, seguido da mulher branca, para logo após vir o homem de cor, e, por último, a mulher de cor, senda essa a maior vítima de todas as violências no mundo moderno.

Essas camadas extras implicam segregação e opressão mais acentuadas que o feminismo ocidental, predominantemente formado por mulheres brancas, não se tornam suficiente para atender às questões que envolvem a raça e a discriminação sofridas pelas mulheres de cor da América Latina.

A necessidade de um feminismo específico para a América Latina advém do modelo de colonização em que foi instituída a distinção hierárquica entre humano e não humano, que acompanha a relação entre o colonizador e o colonizado, estando a mulher de cor circunscrita ao que Lugones (2020) chama de dimorfismo sexual, sendo essa uma fêmea "não-humana-por-mulher", o que implica não somente parâmetros de dominação, mas, de forma ainda mais violenta, acarreta a desumanização, a qual aponta a mulher de cor como um indivíduo hipersexualizado, além de provedora de uma força brutal que desencadeia seu trabalho braçal e subalterno.

Estando a mulher de cor sob essas condições, e o feminismo eurocentrado não conseguindo abranger as particularidades da América Latina, Maria Lugones (2020) aponta como a colonialidade de poder gera a colonialidade de gênero, e, a fim de superá-lo, conceitua o feminismo decolonial.

Desse modo, o objeto dessa análise ancora-se no feminismo decolonial para discorrer como a literatura de autoria feminina enfrenta um campo árido para seu desenvolvimento e reconhecimento, sendo ainda mais enfático seu velamento quando se trata de escritos de mulheres de cor que explicitam seu o lugar social e a busca pelo poder da palavra. É nesse sentido que se resgata a poesia de Rita de Cássia Oliveira, sendo essa mulher

negra, no contexto da literatura maranhense, tão apegada aos dogmas "tradicionalistas" e que costumeiramente deixa os escritos femininos à margem de explanação e reconhecimento.

Aliando a teoria decolonial e considerando a necessidade de constante revisão, a proposta dessa análise é pensar sobre como as instituições literárias acabam por ser um espaço exclusivista que tende a carregar vestígios da colonização, para, por fim, analisarmos os escritos de Rita de Cássia.

## Vestígios da colonialidade no âmbito literário

Tendo em vista a considerável supremacia que atende o estereótipo de homem, branco, burguês e páter-famílias, que continua a ser perpetuada por toda esfera social, esse indivíduo acaba por obter proeminência hegemônica também no âmbito literário, uma vez que a literatura se desenvolve em dado contexto sociocultural, o que reflete os dogmas da colonialidade. Noelly Novaes Coelho (1991, p. 95) argumenta que:

> Ninguém duvida que a Literatura ou a Arte em geral, nada mais são do que formas especiais de relações que se estabelecem entre os homens e suas circunstâncias de vida, [...] a natureza da Arte depende do que acontece no contexto histórico, econômico e social, de classe ou de dominação, em que está "situado" o artista ou o escritor. Nesse sentido, não é possível pensarmos a criação artística ou literária, em sua verdade maior, sem pensarmos na Cultura em que ela está imersa.

O sujeito que atende ao padrão social acaba por ter um lugar muito mais acessível e de maior visibilidade na historiografia literária brasileira, de forma que imperam os seus escritos, assim como seus valores e percepções, o que o coloca na posição de construtor do cânone e da representação cultural e literária brasileira, sendo o

campo literário uma entre tantas instituições a se contagiarem pelas arraigas da colonialidade. Esse exclusivismo é atestado e exposto pela teoria decolonial, a qual aponta que

> quando um termo se torna "universal", porque agora representa generalidade, o que era inicialmente uma hierarquia se transforma em um abismo onde o "outro" não tem lugar na grade. Assim, a estrutura binária é obviamente diferente da dual. A estrutura dual é uma estrutura de dois, enquanto a estrutura binária é uma matriz de "um" e seus outros (SEGATO, 2021, p. 108).

Assim, as produções escritas de autoria feminina, negra, homossexual, entre outras características que se encontram fora do padrão, por muito tempo acabaram sendo invisibilizados, despercebidos ou até mesmo ignorados. Felizmente, de modo ainda recente, vários escritos têm sido recuperados e, aos poucos, mesmo fora do padrão canônico, têm ganhado seu espaço na literatura nacional.

No panorama que envolve os escritos das mulheres, a partir do momento em que se visa à ampliação do reconhecimento das manifestações literárias de autoria feminina, já se realiza um processo de descontinuidade e subversão do próprio cânone e das estruturas de poder, o que tem resultado, mesmo que aos poucos, na territorialização do sujeito feminino no espaço já ocupado tradicionalmente pela dominação masculina; para tanto, foram necessários a ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação à visão de mundo convencionada (ZOLIN, 2005).

A Literatura Maranhense, como parte da literatura brasileira num todo, também está inserida nos domínios de tradição e do patriarcado, de forma que, majoritariamente, estima seu Patheon - que trouxe o epíteto de Atenas Brasileira -, em que se sobressaem, igualmente, o homem, branco, burguês e páter-famílias, o que evidencia a colonialidade de poder e de gênero na escrita de autoria feminina em especial, na escrita feminina negra.

Felizmente, desde o início da vida literária maranhense houve mulheres a escrever, e de modo ainda mais contestativo ao cânone. Escritos de mulheres de cor que, embora tenham passado muito tempo esquecidos, vêm sendo resgatados, como é o caso das escritoras Maria Firmina dos Reis e Mariana Luz. Esse panorama brasileiro, mais especificamente o maranhense, revela como a história das mulheres tem buscado mudança e a quebra dos paradigmas patriarcais. Passa-se por um caminho que vai do silêncio ao poder da palavra, da tomada de consciência frente à sociedade, no entanto, essa movimentação tem atingido pouco os escritos de autoria feminina contemporâneos, fazendo com que esses continuem marginalizados.

Assim, se faz necessário revisitar também a escrita da autora contemporânea Rita de Cássia Oliveira, mulher de cor na sociedade maranhense. A escritora, que também é doutora em Filosofia, desde cedo esteve ligada à militância de esquerda, na política estudantil - quando ainda era estudante do curso de Filosofia -, na política partidária e ideológica, além de que tem participado ativamente de comunidades que buscam o bem-estar social, como Centro de Cultura Negra, Grupo de Mulheres da Ilha, Comissão de Justiça e Paz, entre outros (CORRÊA *et al*., 2011), o que implica o seu autoconhecimento como ser social e a representação da mulher que busca o poder da palavra e expressa sua condição como mulher negra sob lirismo poético, levando ao encantamento e à reflexão.

## Entre a Concessão e o Renascer para ser mulher: leitura à luz do feminismo decolonial

Diante do próprio desafio que é escrever em um ambiente elitista/patriarcal, Rita de Cássia Oliveira é uma das vozes dissonantes do Maranhão que resiste de maneira dupla: tanto pelo próprio ato de escrever quanto pela temática abordada em seus poemas, o que

coopera para o enriquecimento das letras no estado. No entanto, sua produção ainda permanece velada e pouco conhecida, tendo em vista que a obra (Re)nascer mulher, publicada em 1983, ainda é pouco explorada e destituída de trabalhos de maior fôlego, sendo encontrada unicamente sob a listagem de Côrrea e Pinto (2011), quase 40 anos depois de sua primeira publicação.

No intuito de explorar a obra e de abrir espaço para diálogos futuros, foram selecionados dois poemas, Concessão e Renascer, que tematizam a mudança de paradigma da mulher que tem a necessidade de se sentir aceita à que renasce na sua própria aceitação. Os poemas trazem "uma abordagem contundentemente feminina, a vislumbrar a mulher em seus anseios, suas relações com o repressivo mundo exterior" (CORRÊA *et al.*, 2011, p. 9):

CONCESSÃO

...Se me queres,
se me queres...
aceita-me mulher.
Mulher semente,
mulher espinho,
negada pelo teu machismo,
porém refeita pelo tanto de homem
que és.
...Se me queres,
sou começo,
infinitude,
chegada.
Se me queres...
vem,
mas vem manso,
morno,
moreno...
agasalhar-te sob as minhas asas de abelha-rainha.
Se me queres...

(OLIVEIRA, 1983, p.10)

O poema "Concessão", composto em versos livres e sob uma estética de influência neoconcretista, traduz visualmente a quebra de paradigma em um estado beletrista costumeiramente aliado a escritos de formas tradicionais fixas, o que aponta o primeiro ponto de subversão da escrita de Rita de Cássia.

Além disso, o poema apresenta a ideia da necessidade de aceitação por parte do eu lírico feminino, de modo que os versos sugerem um sentimento cordial afetivo que perpassa pela mulher e pelo seu interlocutor masculino sob diferentes intensidades, tendo em vista que o eu lírico sugere uma aceitação incompleta. Desse modo, nota-se a mulher não como companheira ou como o cônjuge com quem se estabelece matrimônio, mas como sujeito de desejo, em que se tem unicamente o prazer e a subserviência ao homem como vínculos de obstinação.

Por outro lado, o poema aponta esse ser feminino como consciente de sua posição, que sugere subalternidade por se colocar como "mulher espinho", a qual tende a ser negada veementemente pelos protótipos machistas e coloniais que se enraizaram culturalmente em nossa sociedade. Esse modelo pode ser traduzido no ditado popular: "branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar", que é facilmente reconhecido e que resume a condição da colonialidade dos corpos femininos, tendo em vista que implica a sua supersexualidade à medida que destitui o sujeito do "mérito" de companheira - o que implica o dimorfismo sexual, que aponta a fêmea sexualizada como apetrecho de satisfazer os desejos e trabalhos, mas não como ser para se constituir o padrão social de família.

Seguindo essa lógica que põe em voga a colonialidade de gênero, no poema Concessão, o homem é metáfora para a própria sociedade em que a mulher está inserida, que costumeiramente a submete a formas de destituição de sua subjetividade e de seu próprio ser, e legitima a apropriação do seu corpo como objeto de trabalho e de prazer.

Corrêa (2011, p. 9) argumenta que "a autora reflete sobre essa submissão da mulher e sobre as convenções interpostas entre esta e o homem, reivindicando o direito de ser vista no mundo como sujeito e não como objeto", o que implica a desconstrução de profecias autorrealizadoras que tendem a colocar a mulher como sujeito inferior que precisa da reafirmação de outrem, o que é desconstruído no final do poema, quando o eu lírico se despe da submissão e se ergue como ser imperioso a partir da metáfora da "abelha rainha".

Como resposta ainda mais enfática para o machismo/patriarcalismo prenhe na sociedade, o poema Renascer retrata a ferida da mulher frente ao processo histórico de opressões e silenciamentos, e sua indignação diante da perpetuação desses preceitos, apontando a necessidade urgente e latente de se livrar das amarras que seguem deixando a mulher em condição de subalternidade:

> Renascer
>
> Quero despertar o bem-me-quer da História.
> E cada folha amarelecida e carcomida
> pela sífilis do machismo,
> jogar no abismo do tempo.
> E colocar não mais flores
> mas raízes fincadas por mãos calorosas
> e regadas não com as lágrimas
> mas com o suor de quem
> lutou por ser inteira.
> E, do segredo que o século me revestiu,
> quero ser berro cada vez mais forte,
> mais audaz,
> e sair rasgando todas as bocas amordaçadas
> pelo silêncio do bem-comportado.
> E não me degenerarei: serei pura.
>
> Não quero ser só bandeira:
> antes, serei atos na práxis de um vir-a-ser
> parido em convulsões de uma nova era.
> E ressurgirei inteiramente mulher! (OLIVEIRA, 1983, p. 9)

Problematizando as questões levantadas no poema segundo a teoria decolonial e do feminismo decolonial, pode-se questionar: quem seria a figura "amaldiçoada" da história? Por que se precisa despertar um "bem-me-quer"? Quando se pensa a hierarquização de categorias de gênero, é a mulher de cor que encontra na intersecção de raça e gênero o mais baixo lugar, sendo esse o ser "amaldiçoado" da história.

A identificação da mulher de cor com esse ser abominável é registrada no poema como uma herança histórica, trazida pelo registro de folhas amarelecidas, ultrapassadas, carcomidas, apodrecidas, mas que não deixam de existir, o que reflete a questão da colonialidade de gênero que atravessa a história da colonização e se instaura na atualidade.

Tal percepção é atestada pelos versos que se seguem, sob a metáfora forte da "sífilis do machismo", isto é, tendo a sífilis como uma doença sexual e transmissível, o eu lírico encara o machismo também como uma doença sexual que continua sendo transmitida de geração em geração, o que faz com que a colonialidade de gênero continue a existir.

Percebendo a continuidade e a progressão histórica como algo torpe para a figura feminina, o eu lírico anuncia a necessidade de se deixar essa doença para trás, jogá-la no abismo, o que evidencia como essa questão se torna ultrapassada, no sentido de continuar sobrevivendo por tanto tempo, tornando urgente o livrar-se da herança patriarcal/colonial.

Ao apontar essas questões como um direito necessário, é levantado ainda um dever: não mais se deixar ser submissa. Através da metáfora de "não colocar mais flores", tendo em vista que a flor é símbolo de brandura e harmonia, como é apontado no dicionário de símbolos literários de Chevalier e Gheerbrant (2018, p. 437): "a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial", o que reflete uma crítica à condição de aceitar de forma condescendente esse patriarcado racista. Desse modo, é

abordada a necessidade de confronto em uma sociedade em que se convencionou que as mulheres de cor[2] aceitem situações de colonialidade de gênero como se fossem naturais ou mesmo um favor.

Outro ponto no poema que reflete a identidade da mulher de cor diz respeito aos versos que apontam o eu lírico como um sujeito feminino habituado ao trabalhado braçal, contrapondo a ideia de submissão harmoniosa contida na imagem das flores, o que pode ser atestado pela expressão que sugere a necessidade de ancorar-se nas "raízes fincadas por mãos calorosas".

Desse modo, as "mãos calorosas" simbolizam o trabalho pesado nos campos e nas lavouras realizado com mão de obra feminina negra, o que contraria a própria ordem sexista de fragilidade feminina, restrita às mulheres brancas, enquanto as negras realizavam trabalhos másculos, o que aponta a subalternidade das mulheres de cor, as quais sofriam a interseccionalidade de raça e de gênero, e ficavam fora da própria concepção de mulher, sendo o trabalho subalterno e braçal atribuído às mulheres de cor até hoje, como ressalta Carneiro (2020, p. 2):

> Mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas. (CARNEIRO, 2020, p. 2).

A problematização da colonialidade de gênero nos versos de Rita de Cássia aponta como os preceitos adotados no sistema colonial/escravagista são repercutidos, de modo a prosseguir colocando as mulheres de cor numa posição de inferioridade e exploração nas diversas facetas da vida social. Além disso, a autora aborda como esse fato se torna um ponto-chave para a tomada de consciência e instauração de um ambiente de luta. Para evidenciar as feridas coloniais, as violências e as opressões vigentes, o poema utiliza o suor como símbolo de resistência.

Nesse quadro de opressão que silencia o sujeito feminino, a autora toma propriedade da sua intersubjetividade, que partilha de uma subjetividade coletiva, ao apontar nos versos o "segredo que o século me revestiu", como modo de representar as vozes femininas veladas e silenciadas desde tanto tempo, de forma que o eu lírico tomando consciência das opressões que sofre ergue-se como indivíduo que não apenas pode, como deve ser ouvido, destituindo-se da submissão e do silenciamento para ser "aceita".

E, assim, não mais encoberta e abastarda, finalmente, poderia ser quem é: se revelaria na pureza de ser sua própria essência. Desse modo, o sujeito abandonaria a condescendência, que problematiza Susana de Castro, ao aceitar como um favor as normas colonialistas/patriarcais de apontar os comportamentos e as sujeições para mulher, e essa apenas aceitar tudo, de modo submisso, considerando como norma a ser seguida.

Na última estrofe, o eu lírico aponta: "não quero ser só bandeira", ou seja, a tomada de consciência, para ela, não se resume a um fluxo somente teórico. Essas questões que envolvem a mulher de cor também exigem um movimento na prática no mundo social, de modo que, ao denunciar as condições de opressão, é aberto o espaço para se refletir sobre essa conduta, e, assim, mudar as práticas convencionadas, para culminar em uma nova era.

E, a partir dos fatores denúncia-reflexão-mudança, o eu lírico afirma que pode "ressurgir", isto é, ela não surge, esse sujeito já existira assim, no entanto, com diversas amarras. Somente com o retirar dessas amarras, seria possível ressurgir por inteiro como mulher, referindo-se à retomada da subjetividade e da corporeidade de que foram desapropriadas.

Desse modo, o poema reflete sobre as condições de opressão subjetivas que perpassam as vivências da mulher de cor em uma sociedade que repercute dogmas racistas e sexistas em que se existe um sujeito mais afetado. A poesia de Rita de Cássia dialoga sobremaneira com o feminismo decolonial devido ao fato de ela ser

uma representante negra e por problematizar a opressão vivenciada, mas também sugerir a reflexão e a mudança, o que a torna um grande potencial literário maranhense a ser explorado e difundido.

## Considerações finais

A teoria decolonial traz para o cerne de discussões as hierarquias de poder que apontam para grupos dominadores e dominados, que refletem a relação do colonizador e do colonizado. Ao observar como a colonialidade abrange as diversas esferas da vida social, nota-se como os padrões racistas e sexistas, muito presentes na sociedade colonial, repercutem na atualidade, gerando a colonialidade de gênero.

A colonialidade de gênero se expande de diversas formas, inclusive no âmbito literário, de modo que o cânone e os padrões beletristas apoiam, sobretudo, os escritos que atendem ao hegemônico padrão de homem, branco, burguês, páter-famílias, fazendo com que os escritos de autoria feminina, principalmente a autoria feminina negra, estejam sob uma condição marginalizada.

Assim, apoiadas na teoria decolonial, de modo mais específico, no feminismo decolonial, buscamos para trazer à tona os escritos de uma mulher de cor da literatura maranhense que tem sua obra pouco conhecida: Rita de Cássia Oliveira. Os poemas de Rita de Cássia problematizam a opressão e o comprometimento da subjetividade da mulher de cor em uma sociedade que possui uma percepção arraigada aos preceitos sexistas e racistas que repercutem ao longo da história, no intuito de trazer à reflexão a respeito das opressões, para fomentar a tomada de consciência e o desejo de mudança.

Desse modo, desta análise buscou resgatar e desvelar os escritos de uma autora ainda pouco conhecida ao selecionar os poemas Concessão e Renascer, que estão na obra (RE)Nascer Mulher

(1983), da escritora Rita de Cássia Oliveira, sob a abordagem decolonial. Além do que, foram problematizadas as categorias de gênero nos poemas, de modo a refletir como seus conteúdos apontam para o patriarcalismo como um processo antigo que ainda reverbera, apresentando o lirismo de Rita de Cássia como forma de resistência por tocar em questões sociais que sugerem a denúncia e a necessidade de mudanças.

**Referências**

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.

CASTRO, Susana. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 141-153.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, p. 91-101,1991.

CORRÊA, Dinacy Mendonça; PINTO, Anderson Roberto Corrêa. Poetisas maranhenses contemporâneas. **Revista Garrafa**, 2011.

CORRÊA, Dinacy. **Da Literatura Maranhense:** O Romance do Século XX. São Luís: EDUEMA, 2015.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 53-83.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSFOGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

OLIVEIRA, Rita de Cássia. **(Re)Nascer Mulher.** São Luís, 1983.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, pp. 117-142.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial-moderno de alta intensidade. In: **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

ZOLIN, Lúcia. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2005.

(Endnotes)

[1] Termo utilizado pela antropóloga Rita Segato em vez de heterossexual, isso porque "sua vida sexual é desconhecida, mas sua 'respeitabilidade' como chefe de família pode ser comprovada" (SEGATO, 2021, p. 109).

[2] O uso termo "mulheres de cor", cunhado nos Estados Unidos por mulheres vítimas da dominação racial, como um termo de coalizão contra múltiplas opressões. Não se trata apenas de um marcador

racial ou de uma reação à dominação racial, ele é também um movimento solidário horizontal. “Mulheres de cor” é uma frase que foi adotada pelas mulheres subalternas, vítimas de diferentes dominações nos Estados Unidos. “Mulheres de cor” não propõe uma identidade que separa, e sim aponta para uma coalizão orgânica entre mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras, cheroquis, porto-riquenhas, siouxies, chicanas, mexicanas, pueblo – toda a trama complexa de vítimas da colonialidade do gênero, articulando-se não enquanto vítimas, mas como protagonistas de um feminismo decolonial. A coalizão é uma coalizão aberta, com uma intensa interação intercultural (LUGONES, 2020, p. 80).

# O ESCRITOR BRANCO E A CRIAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS RACIAIS EM *CECILIA VALDÉS*, DE CIRILO VILLAVERDE

Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa[1]
Elenice Maria Nery[2]

Em Cuba, as narrativas antiescravagistas do século XIX buscam sensibilizar a sociedade contra o mal escravocrata, como em Cecilia Valdés o La Loma del Ángel, do cubano Cirilo Villaverde (1812-1894), que foi publicada uma primeira parte em Havana (Cuba), em 1839, contudo, foi censurada; e, apenas em 1882, foi publicada uma versão integral em quatro partes em Nova Iorque (EUA).

Na escrita dessa obra, Villaverde, escritor branco, foi criticado por repetir o discurso hegemônico do colonizador, em perpetuar estereótipos[3] da cultura metropolitana na representação do negro, como podemos evidenciar na citação seguinte:

> Vése que al [sic] autor acepta el orden establecido, y sigue rutinariamente la desgraciada argumentación de los que aspiran á [sic] subir, reteniendo bajo su planta á [sic] los infortunados que allí colocara el réjimen [sic] autoritario que combaten á [sic] juro de aniquilamiento (DELGADO apud WILLIAMS, 1994, p. 160).[4]

---

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (sf.costa@live.com).

2 Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí; Professora da Secretaria de Estado da Educação do Piauí – SEDUC-PI (elenicenery@gmail.com).

3 David Brookshaw (1983, p. 9) afirma que "um estereótipo pode ser inicialmente definido como sendo tanto a causa quanto o efeito de um pré-julgamento de um indivíduo em relação a outro devido à categoria a que ele ou ela pertence. Geralmente esta categoria é étnica". Segundo Michael Herzfeld (apud MACIEL, 2000, p. 78), "o estereótipo não é apenas um preconceito, mas um instrumento que mascara interesses e estratégias".

4 Nossa tradução: "Vê-se que o autor aceita a ordem estabelecida, e segue rotineiramente a desgraçada argumentação dos que aspiram subir, retendo sob sua planta aos infortuna-

Em *Cecilia Valdés*[5], a relação entre o branco e o negro reforça oposições em um jogo dicotômico. Se, por um lado, o branco acredita em seu suposto potencial de superioridade, incutido desde outrora, por outro, o negro, mesmo sentindo-se inferior, tenta mostrar ser dotado das mesmas capacidades de aprendizagem para, dessa forma, libertar-se do complexo de inferioridade forjado pela cultura hegemônica do colonizador europeu.

Essa cultura estabelece uma concepção de beleza e de bondade atribuídas à cor branca em contraposição à feiura e à maldade estigmatizadas à cor negra. Frantz Fanon (1983, p. 153-154) afirma que "na Europa, o mal é representado pelo Negro" e prossegue afirmando que, no continente europeu, em "todos os países civilizados e civilizadores, o negro simboliza o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro" (FANON, 1983, p. 153-154).

David Brookshaw (1983, p. 11) explica que o simbolismo da cor e o preconceito racial é "a afirmação do eu e a negação do outro". Brookshaw (1983, p. 13) comenta ainda que "foi da Bíblia que os europeus, em ambos os lados do Atlântico, retiraram suas explicações para a inferioridade dos negros, pela associação destes com os descendentes da tribo de Ham [sic], amaldiçoada por Noé". Ressaltamos que, para Guershon Nduwa (sd, np), isto não passa de invenção:

> a lenda da raça negra amaldiçoada desde Noé não tem qualquer fundamento bíblico. É desenvolvido no curso da história, secundada por todos aqueles que queriam justificar sua violência contra as pessoas diferentes. [...] É uma leitura errada de um texto antigo.

---

dos que ali colocara o regime autoritário que combatem a juro de extermínio".

5 O romance se passa em Cuba (colônia espanhola) entre 1812 até 1831. Por meio de uma relação amorosa incestuosa – repleta de preconceitos raciais entre uma afrodescendente de pele "quase branca" e de beleza excêntrica, Cecilia Valdés, e um jovem branco abastado, Leonardo Gamboa, ambos, filhos do espanhol Cándido Gamboa –, Villaverde descreve a escravidão, os costumes e as paixões de um povo marcado pela divisão de estratos sociais e submetido às leis, valores e concepções do colonizador branco.

Em *Cecilia Valdés*, Chepilla Alarcón, senhora parda, livre, narra um conto para amedrontar e evitar que sua neta Cecilia, jovenzinha "quase branca", permaneça horas a fio perambulando pelas ruas do bairro da Loma del Ángel:

> Aunque era muy oscuro, reparó Narcisa, que según iban andando el desconocido se ponía prieto, muy prieto, como carbón, […] que al reír asomaba unos dientes tamaños, como de cochino jabalí, que le nacían dos cuernos en la frente, […] que echaba fuego por la boca, como horno de hacer pan. Narcisa entonces dio un grito de horror y trató de zafarse, pero la figura prieta le clavó las uñas en la garganta para que no gritara, y cargando con ella, se subió a la torre del Ángel, que según habrás reparado, no tiene cruz, y desde allí la arrojó en un pozo hondísimo que se abrió y volvió a cerrarse, tragándosela en un instante (VILLAVERDE, 2006, p. 21-22).[6]

Vimos que a história popular contada pela avó de Cecilia, Chepilla, com função de correção moral, representa o estereótipo – do mal relacionado à cor preta – provindo do branco e assimilado pelo negro no processo de colonização sofrido nas Américas.

De tal forma, à primeira vista, podemos comprovar, pelo fragmento a seguir, que o narrador do romance assimilou o discurso da hegemonia colonial, estereotipando o negro numa escala de valor ínfima em relação à superioridade do branco:

---

6 Nossa tradução: "Embora fosse muito escuro, Narcisa observou que conforme iam andando o desconhecido se tornava preto, muito preto, como carvão, [...] que ao rir despontava uns dentes tamanhos, como de porco javali, que lhe nasciam dois chifres na testa, [...] que lançava fogo pela boca, como forno de fazer pão. Narcisa então deu um grito de horror e tratou de escapar, mas a figura preta lhe cravou as unhas na garganta para que não gritasse, e carregando com ela, subiu a torre do Ángel, que conforme observaste, não tem cruz, e desde ali a arremessou num poço fundíssimo que se abriu e voltou a se fechar, devorando-a num instante".

> Pero esto no era por cierto el rasgo más notable de nuestras fiestas circulares. Habían en el espectáculo algo que se hacía notable por demasiado grosero y procaz. Nos contraemos ahora a los juegos de envite y de manos que hacían parte de la feria y que provocaban con sus estupendas, aunque mentirosas ganancias, la codicia de los incautos. Los dirigían y ejecutaban en su mayoría hombres de color y de la peor ralea. Si bien groseros los artificios, no dejaban de engañar a muchos que se daban por muy avisados. Estos tenían lugar en la plazuela o en la calle, […] y tomaban en ellos parte gentes de todas clases, condiciones, edades y sexos. Para las de alta posición social, queremos decir, para los blancos, había algo más decente, había la casa de baile (VILLAVERDE, 2006, p. 23).[7]

Segundo Fanon (1983, p. 155, grifo do autor), "no inconsciente coletivo do homo occidentalis, o negro, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome. Todas as aves de rapina são negras". Para ele, a inconsciência coletiva é o efeito da imposição cultural irrefletida. Então, se o colonizador carrega esse inconsciente, logo isso será percebido nos discursos dos colonizados, como vimos nos exemplos citados anteriormente, na voz da avó de Cecilia e também do narrador.

Além do exposto, segundo Lorna Williams (1994, p. 160), em 1892, Morúa Delgado publica uma crítica sobre as obras de Villaverde ("Las novelas del señor Villaverde" ["Os romances do Sr. Villaverde"]). Embora ele admita a importância de Cecilia Valdés, ele a denuncia por representar uma distância sociorracial:

---

7 Nossa tradução: "Mas isto não era por certo o traço mais notável de nossas festas periódicas. Havia no espetáculo algo que se fazia notável por excessiva grosseria e atrevimento. Restringimo-nos agora aos jogos de aposta e de mão que faziam parte da feira e que provocavam com suas incríveis, ainda que mentirosas ganâncias, a cobiça dos ingênuos. Dirigiam e executavam em sua maioria homens de cor e da pior ralé. Se bem grosseiros os artifícios, não deixavam de enganar a muitos que se davam por muito avisados. Estes tinham lugar na pracinha ou na rua, [...] e tomavam parte neles pessoas de todas as classes, condições, idades e sexos. Para as de alta posição social, queremos dizer, para os brancos, havia algo mais decente, havia a casa de baile".

> En toda la obra se nota el censurable y deliberado empeño de justificar las líneas divisorias trazadas y conservadas por el exclusivismo colonial. […] Que cuando todo en nuestros tiempos tiende á [sic] reformar, á [sic] democratizar las sociedades, y á [sic] enaltecer el sentimiento popular, claro está que no ha de recibirse con verdadera complacencia una obra que, no obstante de iniciar un plausible período de mejoramiento literario, ostenta en su fondo un marcadísimo apego á [sic] las más detestables vejeces de una época de maldición (DELGADO apud WILLIAMS, 1994, p. 197).[8]

Homi Bhabha (2010, p. 111) afirma que existe um jogo de poder no interior do discurso colonial, cujo objetivo "é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e de instrução". Assim, julgamos necessário focalizar dentro do processo de colonização, os estereótipos criados pelo branco que depreciaram a imagem do negro no discurso colonial em Cuba do século XIX, representados em Cecilia Valdés, de Villaverde. Nesse sentido, valemo-nos dos estudos de David Brookshaw (1983) que examinam o padrão emergente de estereótipos com os quais a cultura branca tem aprisionado o negro entre os séculos XIX e XX.

Atentamos, na obra, ao conflito gerado pelas culturas envolvidas, a do branco e a do negro, colonizador e colonizado, o binarismo que permeia o colonialismo. Contudo, nela percebemos a "linha divisória" – a qual mencionou Morúa Delgado – acatada por ambas as partes:

---

8 Nossa tradução: "Em toda a obra se nota o censurável e deliberado empenho em justificar as linhas divisórias traçadas e conservadas pelo exclusivismo colonial. […] Que quando tudo em nosso tempo tende a reformar, a democratizar as sociedades, e a enaltecer o sentimento popular, está claro que não há de se receber com verdadeira complacência uma obra que, não obstante de iniciar um plausível período de melhoramento literário, ostenta em seu fundo um marcadíssimo apego às mais detestáveis velharias de uma época de maldição".

> Pero en medio de la aparente confusión que entonces reinaba en aquella casa, podía observar cualquiera que, al menos entre los hombres de color y los blancos, se hallaba establecida una línea divisoria, que tácitamente y al parecer sin esfuerzo, respetaban de una y otra parte (VILLAVERDE, 2006, p. 35-36).[9]

Brookshaw (1983, p. 17) refere-se a essa demarcação como sendo a "linha do comportamento" e que "pode ser atravessada pelo preto, ou pelo mulato: ao atravessá-la, porém, tornam-se exceções do estereótipo, implicitamente impedidos de mostrar qualquer vestígio de sua cultura anterior em troca de sua assimilação". Brookshaw (1983) afirma que é uma forma de reger o relacionamento dicotômico entre o colonizador e o colonizado, uma vez que este assimile os valores preconcebidos pelo branco e seja aceito acima da "linha do comportamento", abandonando, assim, sua cultura original, menosprezada pelo colonizador.

Jean Lamore (2008, p. 581), em nota, ilustra que, na sociedade escravocrata, era costumeiro dizer: "só lhe falta a face branca" para expressar que somente lhe faltava isto a um negro ou a um mulato para ser "perfeito". Um exemplo evidente do estereótipo atrelado à perfeição da cor branca em detrimento da negra, como podemos conferir no trecho da obra a seguir, no discurso assimilativo da simbologia branca proferido pela jovem Cecilia Valdés:

> muy galán y respetuoso con las mujeres, bien criado con los hombres; sólo le falta la cara blanca para ser un caballero en cualquier parte. Le hablo con esta claridad de José Dolores porque se me figura que a usted no le cae en gracia, que no lo ve con buenos ojos (VILLAVERDE, 2006, p. 371, grifo nosso).[10]

---

9 Nossa tradução: "Mas em meio da aparente confusão que então reinava naquela casa, qualquer um podia observar que, ao menos entre os homens de cor e os brancos, se encontrava estabelecida uma linha divisória, que tacitamente e ao parecer sem esforço, respeitavam de uma e outra parte".

10 Nossa tradução: "[...] muito galã e respeitoso com as mulheres, cortês com os homens;

Segundo Brookshaw (1983, p. 21), existe tanto a "assimilação" quanto a "desassimilação" e que "não são apenas avaliadas pela aceitação ou rejeição do estereótipo pelo escritor". Ele acrescenta que o importante do processo da escrita "encontra-se na atitude cambiante para a negritude ou para a cor branca" (BROOKSHAW, 1983, p. 21). Para ele,

> a assimilação à cultura metropolitana da burguesia implica naturalmente a glorificação da cor branca com todos os seus correlatos de beleza e pureza e o ódio à negritude, que significa o lado oposto. A desassimilação causaria uma reavaliação da negritude e enfatizaria seu lado positivo, ou seja, sua associação com fantasia e fecundidade; reavaliaria também a cor branca enquanto símbolo de morte e esterilidade (BROOKSHAW, 1983, p. 21).

Em *Cecilia Valdés*, percebemos que Leonardo Gamboa, um criollo[11] branco, é descrito fisicamente como belo, porém não possui a pureza da moral ocidental. É leviano, um Don Juan, e ávido pelos prazeres materiais. Portanto, não combinaria com os padrões idealizados e atribuídos ao branco. Além disso, com o episódio do assassinato dele ao final do romance, avaliamos ser uma representação da morte da própria Colônia, pois seu pai, Cándido Gamboa, como espanhol, traficante de escravos africanos, simbolizaria a Metrópole na narrativa. Em outras palavras, a morte de Leonardo revelaria a decadência dos valores colonialistas,

---

*só lhe falta a cara branca para ser um cavalheiro em qualquer parte*. Falo-lhe com esta claridade de José Dolores porque me parece que ele não lhe cai em suas graças, que você não o vê com bons olhos" (grifo nosso).

11 Segundo Alejo Carpentier (2006, p. 124, grifos do autor), "a palavra 'criollo' aparece pela primeira vez em um texto geográfico de Juan López de Velazco, publicado no México em 1571-1574: '[...] os que nascem nelas (leia-se: nas regiões da América) chamam-se crioulos, e embora em tudo sejam tidos e havidos por espanhóis, já saem conhecidamente diferenciados na cor e no tamanho'. [...] E, em 1617, o Inca Garcilaso de la Vega nos diz: '*Criollo* é como os espanhóis chamam os nascidos no Novo Mundo, assim sejam de pais espanhóis como africanos'".

interrompendo o ciclo vicioso do sistema hegemônico. Por conseguinte, a esterilidade desse sistema, uma vez que com seu aniquilamento cessaria o ciclo da suposta "pureza branca", caracterizando um exemplo de desassimilação.

Nesse mesmo viés, vimos, no romance, a descendência de quatro mulheres negras que vão embranquecendo a cor de sua pele e outros traços físicos a cada geração que elas têm com um branco distinto, até se chegar a Cecilia, conforme observamos por meio da narração da escravizada dos Gamboa, María de Regla:

> se llamaba Magdalena Morales y era madre de seña Chepilla, que seña Chepilla Alarcón era madre de seña Charito y seña Charito era madre de Cecilia Valdés. Es querer decir, que Magdalena, negra como yo, tuvo con un blanco a seña Chepilla, parda; que seña Chepilla, tuvo con otro blanco, a seña Charito Alarcón, parda clara y que seña Charito tuvo con otro blanco a Cecilia Valdés, blanca (VILLAVERDE, 2006, p. 330, grifos do autor).[12]

Entretanto, Leonardo e Cecilia concebem uma filha que regride nesse aspecto, ou seja, a criança possui mais características afrodescendentes, o que reforça o fim da suposta "pureza branca", endossada com a morte de Leonardo – o que nos permite afirmar que seja uma atitude cambiante para a negritude.

Pelo exposto, questionamo-nos: como podemos dizer que em Cecilia Valdés há um comprometimento à simbologia positiva branca ou a negra? Segundo a definição de Brookshaw (1983), no romance, ocorre uma assimilação ou uma desassimilação?

---

12 Nossa tradução: "chamava-se Magdalena Morales e era mãe de *sinhá* Chepilla, que *sinhá* Chepilla Alarcón era mãe de *sinhá* Charito e *sinhá* Charito era mãe de Cecilia Valdés. Quero dizer, que Magdalena, negra como eu, teve com um branco a *sinhá* Chepilla, parda; que *sinhá* Chepilla, teve com outro branco, a *sinhá* Charito Alarcón, parda clara e que *sinhá* Charito teve com outro branco a Cecilia Valdés, branca" (grifos do autor).

A partir dos fundamentos de David Brookshaw (1983), vamos mostrar os pontos de convergências existentes entre uma e/ou outra situação para melhor caracterizar o discurso contido na obra e, como resultado, descobriremos o modo como a obra representa o negro nessa sociedade, tanto o escravizado quanto o liberto.

A sociedade cubana colonial e escravocrata do século XIX, representada em *Cecilia Valdés*, era estruturada, segundo um padrão socioeconômico, por algumas classes: a classe alta (dos brancos europeus ou dos criollos brancos diferenciados entre si pela autoridade metropolitana outorgada, pela posse de riquezas materiais, pelo prestígio da nobreza ou pelo conhecimento ilustrado adquirido); a classe baixa (das pessoas de sangue africano separadas pela barreira da cor: os mulatos e negros livres divididos pelo tipo de trabalho que exerciam) e – finalmente, afastados de todos os níveis possíveis na base da pirâmide – os escravizados mulatos ou negros (estratificados pela servidão que desempenhavam: nos serviços domésticos urbanos ou nos trabalhos realizados nas plantações rurais).

No interior de cada classe, notamos que os integrantes poderiam ascender ou descer, porém, jamais ocorreria mobilidade entre as classes: superior e inferior, devido ao aprisionamento identificado pela cor da pele e os demais traços físicos característicos de povos africanos. Essa dimensão vertical ordenava a cada indivíduo um lugar determinado, no qual o sujeito tinha que adaptar seu caráter e suas aspirações ao sistema colonial dominante.

Nesse sistema, o lugar do escravizado aparece como um cenário de dolorosa realidade, mergulhada na crueldade de uma condição de vida execrável. Na zona rural, os escravizados viviam em barracões imundos, padeciam sob bárbaros castigos, como os do engenho La Tinaja, da família Gamboa, que são demonstrações da impiedosa transformação de seres humanos em animais ou coisas. Todavia, os escravizados urbanos domésticos recebem um tratamento diferenciado e são caracterizados pelas habilidades que desempenham, como cocheiros, cozinheiros, costureiros, porteiros etc.

Embora o trato doméstico aparente uma condição mais humana, constatamos casos abusivos de ofensas e punições. Um exemplo extremo que focamos, na obra, é o de María de Regla, a qual por ter sido apanhada de surpresa amamentando sua própria filha, Dolores, em vez de se destinar restritamente à nutrição da filha de seus senhores, Adela Gamboa, recebe o castigo de sua senhora, Dona Rosa Gamboa. Sendo mandada ao engenho para padecer das atrocidades da vida rural, inclusive tendo que satisfazer aos abusos sexuais dos encarregados de La Tinaja, além de receber ameaças constantes de jamais rever seu marido e sua filha.

María de Regla resiste aos martírios por dezoito anos até receber o perdão e regressar à vida urbana, contudo, necessita se alugar para sobreviver, uma condição degradante para a casta de escravizados – viver sob ordens de outro que não seja seu proprietário. Resultado: mais um castigo, além de torná-la mais vulnerável a outros castigos, conforme podemos constatar na citação a seguir:

> – Está bien, Adela – replicó doña Rosa después de breve rato de reflexión. – Por ti y por Isabelita (que no podía reprimir el llanto), perdono a María de Regla. Que vuelva a La Habana; pero no a servirme, ni a vivir en casa, sino para que se alquile por su cuenta. Yo le daré papel. Con eso, el jornal que gane será para tú y Carmen tengan todos los meses algún dinerito con que comprar alfileres (VILLAVERDE, 2006, p. 334).[13]

Lamore (2008, p. 529), em nota, explana que ao escravizado de aluguel era-lhe fornecido pelo senhor uma autorização escrita ou um documento, "el papel". Desse modo, poderia juntar dinheiro para comprar sua liberdade. Mas, percebemos, pelo fragmento da

13 Nossa tradução: "– Está bem, Adela – replicou Dona Rosa depois de um breve momento de reflexão. – Por ti e por Isabelita (que não podia reprimir o pranto), perdoo a María de Regla. Que volte a Havana; mas não para me servir, nem para viver em casa, senão para que se alugue por sua conta. Eu lhe darei um documento. Com isso, o salário que ganhe será para que tu e Carmen tenham todos os meses algum dinheirinho com que comprar broches".

obra de Villaverde citado anteriormente, que, no caso de María de Regla, Dona Rosa não permite que a escravizada fique com o salário que venha a ganhar, ou melhor, será destinado para duas das filhas dos Gamboa, Adela e Carmen, indicando, assim, outro castigo e, de tal forma, um atestado de submissão à sua identidade.

Apesar de duramente castigada por Dona Rosa, essa escravizada não desperta sentimentos de vingança contra a sua senhora. Ao contrário, María de Regla procura fazer o possível para agradá-la. Tal imagem estereotipa o "bom escravo", que, mesmo sofrendo os horrores da escravidão, permanece com sentimentos nobres, sendo sempre fiel aos seus senhores. Brookshaw (1983, p. 61) classifica esse tipo de comportamento, similar ao que vemos em María de Regla, como "o epítome de fidelidade expressado tal como no estereótipo romântico do Escravo Fiel".

O silêncio e a submissão são resultados da violência e da assimilação da cultura branca que subjugam o negro. Em oposição, essa passividade pode ser uma lente para ironizar e denunciar as práticas desumanas do colonizador no momento que enleva a moralidade e a nobreza da escravizada. No fragmento que se segue, na conversa de María de Regla com Adela – em companhia de uma de suas irmãs, Carmen, de Isabel Ilincheta com sua irmã e sua tia, dona Juana Bohorques, e Dolores (filha de María de Regla), em um dos dormitórios no engenho – exemplificamos essa situação de aceitar a subordinação como escravizada, mas com uma voz que enfoca a injustiça provinda dos senhores. A citação é extensa, pois assim poderemos comprovar o poder de persuasão na narração de María de Regla:

> ¡Hacía tanto tiempo que no veía a su merced y he pasado tantos trabajos en este destierro, que ha sido mi verdadero valle de lágrimas… […] ¿Qué vale la vida en medio de tantas penas? Y esto no es vivir, esto es morir todos los días y a cada hora. Su merced no comprende la causa de mi llanto. […] Su merced no sabe, ni Dios quiera que sepa nunca, lo que pasa por una esclava.

> […] no tiene voluntad propia. No Le dejan hacer su gusto en ningún caso. Parta su merced del principio que no le permiten casarse con el hombre que le gusta o que quiere. Los amos le dan y quitan el marido. Tampoco está segura de que podrá vivir siempre a su lado, ni de que criará a los hijos. Cuando menos lo espera, los amos la divorcian, le venden el marido, y a los hijos también y separan la familia para no volver a juntarse en este mundo. […] no veo a mi marido, y casi otro tanto tiempo que he estado separada de mis hijos. ¿No ve su merced la injusticia, niña? […] Y no digan que no es castigo esta larga separación; lo es, niña, y de las más duras (VILLAVERDE, 2006, p. 318-319)[14].

Comprovamos que María de Regla demonstra o dom da oralidade, tanto ao produzir um discurso coerente e aceitável dos fatos quanto ao prender a atenção de suas interlocutoras. Também podemos admitir que, ao compor sua história, ela demonstra domínio da língua do colonizador, com eloquência, e certifica uma representação de poder igual ou até superior aos brancos, isso dentro das concepções do próprio colonizador. Williams (1994, p. 180) acredita que "the text allows María de Regla to enact a symbolic confrontation with her masters in order to demonstrate her cultural right to be considered a Hispanic subject"[15].

---

14 Nossa tradução: "Fazia tanto tempo que não via sua mercê e passei tantos trabalhos neste desterro, que foi meu verdadeiro vale de lágrimas… [...] De que vale a vida em meio a tantas penas? E isto não é viver, isto é morrer todos os dias e a cada hora. Sua mercê não compreende a causa do meu pranto. [...] Sua mercê não sabe, nem Deus queira que nunca saiba, o que suporta uma escrava. […] não tem vontade própria. Não lhe deixam fazer seu gosto em nenhum caso. Parta sua mercê do princípio que não lhe permitem se casar com o homem que lhe goste ou que queira. Os senhores lhe dão e tiram o marido. Tampouco tem garantia que poderá viver sempre a seu lado, nem de que criará os filhos. Quando menos se espera, os senhores a divorciam, vendem-lhe o marido, e os filhos também e separam a família para não voltar a se juntar neste mundo. […] não vejo meu marido, e quase outro tanto de tempo que estou separada de meus filhos. ¿Não vê sua mercê a injustiça, sinhazinha? [...] E não digam que não é castigo esta longa separação; porque é, sinhazinha, e das mais duras".

15 Nossa tradução: "o texto permite a María de Regla desempenhar uma comparação

Igualmente, observamos que María de Regla representa, na obra, a proporção de negritude com beleza, elegância, educação, doçura, simpatia e dignidade. Qualidades essas, até então, atribuídas com exclusividade aos brancos pelo sistema escravagista. Isso revela, portanto, o caráter positivo do negro, ao subverter os valores morais e os padrões de beleza da sociedade escravocrata.

Por outro lado, William Luis (apud WILLIAMS, 1994, p. 166) menciona que o nome da escravizada, María de Regla Santa Cruz, confere-lhe status simbólico na obra ao se evocar a figura da mãe paradigmática na cultura cubana oficial e santa padroeira do Porto de Havana. Lembramos que a "Virgem de Regla" é uma das denominações da Virgem Maria no Catolicismo. Já Lydia Cabrera (apud WILLIAMS, 1994, p. 168) aponta que, em Cuba, a "Virgem de Regla" foi combinada com a Deusa Iorubá[16] Iemanjá[17], "a syncretism often made visible as signs of veneration for the African sea goddess intruded into the ostensibly Roman Catholic celebration of the feast day of Havana's patron saint"[18].

Julgamos que María de Regla simboliza o sincretismo da Virgem e da Deusa na obra, no momento em que se torna a mãe dos quatro filhos típicos cubanos: Adela (a criolla branca, filha legítima dos Gamboa – filha de leite), Cecilia (mestiça quase branca, filha da mulata Charito Alarcón e ilegítima do patriarca espanhol Cándido

---

simbólica com seus senhores a fim de demonstrar o direito cultural de ser considerada um sujeito hispânico".

16 Conforme Raúl Canizares (2001, p. 25, grifo nosso), a palavra *iorubá* se referia originariamente ao povo da cidade-estado de *Oyo*; depois se passou a todos os demais membros da hegemonia *Ife* no século XIX. A religião *Iorubá* sofreu as adaptações necessárias para sobreviver no hostil ambiente cubano, até chegar a ser conhecida como *Santería*.

17 De acordo com Janheinz Jahn (1978, p. 86-87, grifo nosso), em Cuba, *Iemanjá* se identifica com a "Virgem de Regla", a santa padroeira dos marinheiros cubanos, cujo santuário coroa a baía de Havana. É a deusa da fertilidade, mas não é a deusa do amor, senão *orixá* da maternidade; na África, ela é a mãe de todos os *orixás*.

18 Nossa tradução: "um sincretismo frequentemente feito visível como sinais de veneração da deusa do mar africano introduzido ostensivamente na celebração Católica Romana do dia da festa da santa padroeira de Havana".

Gamboa – filha de leite), Tirso (filho mulato legítimo com um branco) e Dolores (filha negra legítima com um negro). Portanto, uma forma de elevar a escravizada com a nobreza de representar a mãe da nação cubana, reavaliando a negritude positivamente ao lhe atribuir uma condição materna de fecundidade tanto em filhos biológicos quanto em filhos de leite.

Também constatamos a exaltação da Arte realizada pelos negros livres e talentosos, uma forma positiva de evidenciar a ascensão da classe considerada baixa em meio à casta branca, como na música de Pimienta, na poesia de Plácido[19], na pintura de Escobar[20], na confecção artesã de roupas por Uribe (um dos alfaiates mais cotados da cidade pelos brancos):

> Tenemos que dejar por breve tiempo estos personajes [os Gamboa], para ocuparnos de otros que no por ser de inferior estofa, representan en nuestra verídica historia papel menos importante. Nos referimos ahora al célebre tocador de clarinete, José Dolores Pimienta. […] pasemos a la sastrería del maestro Uribe, en la calle de la Muralla, […] donde hubo una tienda de mercería llamada del Sol. […] se hallaba el maestro Uribe, favorito en aquella época de la juventud elegante de La Habana. Aunque quisiera, no hubiera podido negar la raza negra, mezclada con la blanca a que debía su origen (VILLAVERDE, 2006, p. 97).[21]

---

19 Gabriel de la Concepción Valdés, mais conhecido por Plácido (1809-1844), de origem modesta e autodidata. Apanhado numa conspiração, é condenado à morte e fuzilado. Sua obra se constitui como o primeiro elemento de qualidade da poesia negra própria de Cuba (JOSET, 1987). Lamore (2008, grifo do autor), em nota, informa que Plácido, assim como Cecilia, era filho da Real Casa *Cuna* de Havana (casa de religiosos que recebia crianças enjeitadas, fundada pelo Bispo Frei Gerónimo de Nosti y Valdés) que, por isso, o sobrenome *Valdés*. Para Robinson (2006, p. 53), Plácido foi eliminado pelo governo porque ele foi considerado "a pessoa de cor mais famosa em Cuba".

20 Vicente Escobar (1757-1834) foi um famoso pintor mulato cubano (LAMORE, 2008).

21 Nossa tradução: "Temos que deixar por breve tempo estes personagens [os Gamboa], para nos ocupar de outros que não por ser de classe inferior, representam em nossa história verídica, papel menos importante. Referimo-nos agora ao célebre tocador de clarinete, José Dolores Pimienta. […] passemos à alfaiataria do mestre Uribe, na Rua da Muralla,

No fragmento anterior, reconhecemos, nas palavras do narrador, uma tentativa de introduzir por meio do contraste entre a família branca da classe alta, os Gamboa, e os mulatos livres da classe baixa, uma possibilidade de aceitação dos negros pelos brancos por intermédio de seus atributos. Além disso, constatamos que há uma valorização de ambas as castas num mesmo patamar humano, quando o narrador afirma que os dois, os brancos e os negros, têm o mesmo grau de importância na história, reavaliando positivamente, desse modo, a ótica dos negros ao conceder um valor social equiparado aos brancos.

Ao mesmo tempo, a obra emprega vários capítulos ao baile dos negros em Havana, ressaltando tanto a presença dos brancos quanto daqueles artistas que começam a despontar em Havana. De tal forma, nivela-os novamente. Ademais, enxergamos os artistas como uma representação da facilidade de produzir obras de arte assimiladas da cultura branca, mas, ainda, com traços da herança da cultura artística africana, pois Fernando Ortiz (1950, p. 2) afirma que "la música más característica de Cuba, la que le ha dado siempre resonancia mundial, es aquella que fue fundida com raudales de africanía [...] producto de una transculturación blanquinegra"[22]. Portanto, uma capacidade reprodutora dos negros, e análogo ao referido por Brookshaw (1983), uma "fecundidade" característica da desassimilação.

Da mesma forma, identificamos a exaltação sentimental dos escravizados do cafezal La Luz, da família Ilincheta, quando da despedida para uma das viagens de Isabel Ilincheta, como exemplificamos com o trecho a seguir:

---

[...] onde houve um armarinho chamado do Sol. […] encontrava-se o mestre Uribe, favorito naquela época da juventude elegante de Havana. Embora quisesse, não poderia negar à raça negra, mesclada com a branca a que sua origem devia".

22 Nossa tradução: "a música mais característica de Cuba, a que lhe deu sempre ressonância mundial, é aquela que foi fundida com torrentes de africanidade [...] produto de uma transculturação branca e negra".

> Las negras especialmente, convencidas de que se marchaba su señorita, […] clamaban a grito herido: '¡Adiós, niña! ¡Vuelva pronto, niña! ¡No se quede por allá, niñita mía! ¡Dios y la Virgen lleven con bien a la niña! Acompañado estas frases que hemos traducido en gracia del lector con sus extravagantes demostraciones, como oprimirle suavemente los pies, besárselos cien veces, lo mismo que las manos con que ella quería rechazarlas. Todo esto dicho y expresado con verdadero sentimiento, con exquisita ternura, y sin dejar de contemplar su angelical semblante, cual el de un ídolo o de una imagen sagrada. Pobres, sensibles, aunque ignorantes y sencillos esclavos, tenían a su ama por la más hermosa y buena de las mujeres, por un ser delicado y sobrenatural y se lo demostraban a su manera ruda e idólatra (VILLAVERDE, 2006, p. 255, grifos do autor)[23].

Nesse último trecho, percebemos o narrador evidenciando as demonstrações de boas qualidades morais dos escravizados, cheios de ternura, afeição, gratidão e fidelidade para com a sua senhora, indicativo dos sentimentos nobres dos negros, capazes de expressá-los como um gesto de retribuição, resultado da submissão a que são vitimados.

Além disso, verificamos que os negros do cafezal dos Ilincheta são representados professando a mesma religião que os brancos, como vimos na última citação, clamando e louvando a Deus e a Virgem do catolicismo cristão. De acordo com Elio Souza

---

23 Nossa tradução: "As negras especialmente, convencidas de que se marchava sua senhorita, […] clamavam a grito ferido: 'Adeus, sinhazinha! Volte rápido, sinhazinha! Não fique por lá, minha sianinha! Deus e a Virgem guiem bem a sinhazinha!'. Acompanhada a estas frases que traduzimos para a graça do leitor com suas extravagantes demonstrações, como lhe oprimir suavemente os pés, beijá-los cem vezes, o mesmo fazia nas mãos com que ela queria rechaçá-las. Tudo isto dito e expressado com verdadeiro sentimento, com perfeita ternura, e sem deixar de contemplar seu angelical semblante, qual o de um ídolo ou de uma imagem sagrada. Pobres, sensíveis, embora ignorantes e simples escravos, tinham a sua senhora pela mais esplêndida e boa das mulheres, por um ser delicado e sobrenatural e demonstravam-na à sua maneira rude e idólatra" (grifos do autor).

(2006, p. 106), "os cultos religiosos dos negros foram proibidos pelos colonizadores devido a uma estereotipia de conexão dos ritos ao demônio". Com isso, podemos dizer que este é um sinal de assimilação à cultura ocidental branca.

Em oposição, na obra, encontramos um escravizado chamado Caimán, um ancião negro que servia de vigia na entrada do engenho La Tinaja dos Gamboa:

> – No se figuren ustedes – dijo – que el taita Caimán es lo que parece, un viejo inerme y manso o esclavo leal y humilde. Han de saber ustedes que el sobrenombre que lleva no se lo han puesto a humo de paja; es lo más astuto, maligno, con ribetes de taimado que existe; ni tan ignorante que no practique ciertas artes, que le dan importancia y consideración entre los suyos. Pasa por brujo y por hacerse invisible cuando le conviene o se halla en peligro. Construye ídolos y encantos que tiene propiedades mágicas en ciertos casos. Nadie diría que ve, oye, ni entiende, y sin embargo, tanto de día como de noche, nada ni nadie se le escapa; y sabe, como el caimán, hacerse el dormido para asegurar mejor la presa (VILLAVERDE, 2006, p. 266-267).[24]

Nessa narração de Leonardo Gamboa, identificamos Caimán como um seguidor dos ritos da religião Iorubá. Segundo Ortiz (2011, p. 121), o bruxo é o nome vulgar dado ao sacerdote do culto em Cuba, e, em alguns, se reconheciam determinados poderes sobrenaturais, como ilustramos na última citação de Villaverde. Com isso, notamos que, no engenho, de forma discreta, o negro

24 Nossa tradução: "– Não pensem os senhores – disse – que o pai Caimán é o que parece, um velho indefeso e manso ou escravo leal e humilde. Hão de saber os senhores que o apelido que leva não o puseram por fogo de palha; é o mais astuto, maligno, com sinais de esperteza que existe; nem tão ignorante que não pratique certas artes, que lhe dão importância e consideração entre os seus. Passa por bruxo e por se fazer invisível quando lhe convém ou se encontra em perigo. Constrói ídolos e encantos que têm propriedades mágicas em certos casos. Ninguém diria que vê, ouve, nem entende, e contudo, tanto de dia como de noite, nada nem ninguém lhe escapa; e sabe, como o jacaré, fazer-se de morto para assegurar melhor a presa".

é representado professando a religião de seus ancestrais. Assim, podemos afirmar que a obra incorpora elementos culturais de origem africana. Porém, ressaltamos um negativismo no discurso de Leonardo, um preconceito típico do colonizador ao perceber o diferente, então o estereotipa de maligno, pois só o seu credo é o bendito e, em contrapartida, o negro, ao recusar a religião europeia, torna-se um algoz.

De igual modo, Cecilia, após sua condição materna e ao sentir a rejeição de Leonardo pela filha afrodescendente, involuntariamente, é o pivô do assassinato deste, durante o seu matrimônio religioso com Isabel Ilincheta. Com isso, Dona Rosa Gamboa, em fúria, ao descobrir uma filha ilegítima do esposo, e pelo homicídio do filho, consegue aprisionar Cecilia como parceira desse crime. Esta acaba tal qual a sua mãe, Charito Alarcón, excluída da sociedade na mesma casa de saúde, indicando a afirmação do branco, que se faz pela negação do negro, ao representar um perigo, portanto, nesse caso, um comprometimento à simbologia positiva branca.

Por outro lado, José Dolores Pimienta, por amar Cecilia, sai em defesa da jovem, destruindo a figura do colonialismo ao assassinar Leonardo Gamboa em honra de Cecilia. Segundo Humberto López Cruz (apud ROBINSON, 2006, p. 53), "he [Pimienta] becomes the first mulatto in the history of Cuban literature to kill a white man[25]". Então, por esse ato, afirmamos que Pimienta defende a afrodescendente que foi estigmatizada à "condição inferior" imposta pelo sistema colonizador, em decorrência de relações extraconjugais dos brancos com as negras sem o devido compromisso matrimonial, o que reavalia a negritude e enfatiza o seu lado positivo.

25 Nossa tradução: "ele [Pimienta] torna-se o primeiro mulato na história da literatura cubana a matar um branco".

Constatamos, assim, que, em Cecilia Valdés, há um misto de assimilação da cultura branca e de desassimilação, reavaliando positivamente a negritude também, segundo os conceitos de Brookshaw (1983). Sendo que, no primeiro caso, a obra ironiza como fruto do meio natural corruptor, talvez uma tentativa de conscientizar para transformar. No segundo, tenta, possivelmente, subverter os valores preconceituosos e racistas da sociedade colonialista e escravagista cubana do século XIX.

## Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 1. ed. 5. reimp. Tradução de Myriam Ávila *et al*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CANIZARES, Raúl. Santería Cubana: **El sendero de la noche**. Tradução de Mercedes Córdoba y Magro. México D.F.: Lasser Press Mexicana, S.A. de C.V., 2001.

CARPENTIER, Alejo. **Visão da América**. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Maria Adriana da S. Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

JAHN, Janheinz. **Muntu**: Las culturas neoafricanas. Tradução de Jasmin Reuter. 1. ed. 1. reimp. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.

JOSET, Jacques. **A literatura hispano-americana**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAMORE, Jean. Edición, prólogo y notas In: VILLAVERDE, Cirilo. **Cecilia Valdés o La Loma del Ángel**. 4. ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2008.

MACIEL, Maria Eunice de S. Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro. In: BERND, Zilá (Org.). **Olhares cruzados**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

NDUWA, Guershon. **Os negros são os descendentes de Ham, o amaldiçoado?** Disponível em: www.fjn-123.fr/spip.php/article198. Acesso em 07 out. 2021.

ORTIZ, Fernando. **Hampa Afrocubana**: Los negros brujos. San Juan: Editorial Nuevo Mundo, 2011.

ORTIZ, Fernando. **La africanía de la música folklórica de Cuba**. t. 1. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1950.

ROBINSON, Amy. Illegitimacy, Incest, and Insanity: An Analysis of Secrecy in Cecilia Valdés (Cuba, 1882) and Carmen (Mexico, 1882). In: FUENTES, Yvonne & PARKER, Margaret R. (Eds.) **Leading Ladies**: Mujeres en la literatura hispana y en las artes. Louisiana, U.S.A.: Louisiana State University Press, 2006. p. 49-59.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia Negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. 2006. 369 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife, 2006.

VILLAVERDE, Cirilo. **Cecilia Valdés**. 5. ed. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2006.

WILLIAMS, Lorna Valerie. **The Representation of Slavery in Cuban Fiction**. Columbia, U.S.A.: University of Missouri Press, 1994.

# AMBIVALENT CORPSES, AMBIGUOUS FUTURES: THE RACIALIZED ABJECT IN ALUÍSIO AZEVEDO'S *O CORTIÇO* AND PATRÍCIA GALVÃO'S *PARQUE INDUSTRIAL*

Serena J. Rivera[1]

In the years following the abolition of slavery in Brazil (1888) and the fall of monarchy (1889) that officially relinquished the country from Portuguese rule, the need to construct and solidify a national identity came into focus. During Getúlio Vargas's first presidency (1930-1934), nationalism equated to the rewriting of Brazil's past in order to promote, both at home and abroad, an image of superiority. The tenets of this superiority would be racially-based and "harmonious" miscegenation would be written into Brazil's history through Gilberto Freyre's doctrine of Lusotropicalist theory, which sought to tether national identity to an auspicious and intimate colonial history. Freyre would emphasize the racialized female bodies of Brazil's history (first indigenous women, then enslaved African women)[2] as the vessels through which the European colonizer would then create what would become a racially democratic Brazil. The resulting harmonious and heterogeneous Brazilian population, well-equipped genetically to persist as the nation progressed into its future, would come to debunk previous theories of progress and modernization centered on scientific racism and whitening or branqueamento.

In the following, I further problematize the tenet of Freyrean theory that aligns Brazilian national identity with harmonious miscegenation through the racialized female body. Instead,

1 Assistant Professor of Portuguese and Spanish, Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh. Ser86@pitt.edu

2 Particularly in *Casa-Grande & Senzala* (1933) and *O mundo que o Português criou* (1940).

through a comparative reading of Aluísio Azevedo's nineteenth-century naturalist novel, O Cortiço (1890) and Patrícia Galvão's early twentieth-century modernist novel, Parque Industrial (1933), I highlight the racial and gendered ambivalences of national identity construction/modernization in Brazil. Such ambivalences are accentuated through the aesthetics of abjection employed in Azevedo's and Galvão's texts. Aligned with Julia Kristeva in Powers of Horror regarding the metonymic connotations of the abject, images of food (and its lack), corruption, and corpses inevitably serve to reveal the untenability of Brazilian processes of modernization in the late nineteenth and early twentieth century figured through notions of harmonious racial relations.

Mulatto and abolitionist, Aluísio Azevedo, penned what would become his most widely read work, O Cortiço, in 1890. The narrative takes place in the slum of São Romão in the quickly urbanizing city of Rio de Janeiro in the 1870s, years before the legal liberation of slaves. Employing naturalist and realist traditions in his exploration of urban reality, Azevedo characterizes carioca society embodied by the slum as gritty, beehive-like. The slum, the brainchild of main character and Portuguese immigrant, João Romão, is a community built on the auspices of capitalist corruption and is inhabited by a surplus population of barely living-wage workers with extra-marital lives, animal-like characteristics and tendencies, and a penchant for causing, gossiping about, and being involved in drama.

Dominant narrative lines include the character of Rita Baiana and her sensual embodiment of Brazil through her mulatta status as well as her seduction of the staunch Portuguese immigrant, Jerônimo, who abandons his wholesome wife, Piedade, and his life of frugality and order as a result. Another involves João Romão's determined quest for aristocratic status and his rejection of his ex-slave cohabitant, lover and business partner, Bertoleza. The unifying element nevertheless appears through racially-charged notions of

modernization and the ways in which these particular women serve as passive sites for the expression of the ambivalence of these processes.

Considering the racial ideologies embedded into the Brazilian social imaginary by elites at the turn of the century, the racially defined ways in which individual characters pursue modern ideals in Azevedo's text comes of no surprise. Not only is the narrative situated in a society restructuring itself along socioeconomic and political lines, Brazil's racial identity in a post-abolition, degeneration-fearing context was also in a process of formalization. Daniel Borges likens the phenomenon of Brazilian fear of degeneracy to "an ailment that connected individual health to national well-being" (p. 235)[3]. The proposed cure to this ailment would be a eugenics-based theory of "constructive miscegenation," more widely known as "whitening" or branqueamento. The mixture of whites and nonwhites into a "whiter" nation would then combat societal tendencies towards degeneration (Telles, p.28)[4]. It is within this social and ideological context that Azevedo's narrative in O Cortiço is situated.

Patrícia Galvão's Parque Industrial, on the other hand, written over four decades later, takes place in São Paulo in the 1930s, about six decades after Azevedo's 1870s depiction of slum life in Rio de Janeiro. Breaking from the ties of naturalist and realist representation, Galvão—through the scope of early-twentieth century urban feminism—depicts a modernist reality stylized in avant-garde fragments, emphasizing the disjointed and composite

3 Borges, Dain. "'Puffy, Ugly, Slothful and Inert': Degeneration in Brazilian Social Thought, 1880-1940." Journal of Latin American Studies 25.2 (1993): 235-256. *JSTOR*. Web. 14 April 2021.

4 Edward E. Telles in *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil* notes: ". . . scholars accepted the racist predictions of black and mulatto inferiority but thought this inferiority could be overcome by miscegenation. Based on their interpretation of eugenics, and their own sensitivities to theories about racial and tropical degeneracy, Brazilian scholars used a theory of constructive miscegenation and proposed a solution of 'whitening' through the mixing of whites and nonwhites" (p.28).

nature of modern Brazilian reality.[5] Her narrative centers on the various factory workers employed in the São Paulo district of Brás. These factory workers, with their excessive numbers and exploited lives, embody the oppressed proletariat that is being consumed by the upper classes (the bourgeoisie) through sexual, economic, and social means[6]. Similar to the trajectory in Azevedo's text of mulatta character Rita Baiana and her relationship with Portuguese immigrant Jerônimo, a mutual element in conflict within one of the main narrative lines of Parque Industrial is main character and mulatta proletariat Corina's desperate search for her place in Brazil's modern industrialized society through her relationship with the white bourgeois Arnaldo. However, and despite her forthcoming child with him, her status as a mulatta is intractable: "Por que nascera mulata? . . . O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras?" (p.44). It is understood that her birth status outside the paradigms of acceptable whiteness signifies her preclusion from opportunities for social advancement outside of sex work.

Racial politics play an integral role in modernization processes. Mulatta Corina contemplates the obstacles her race puts forth in her search for a modern societal position and this curiously juxtaposes the seductive and successful mulatta of decades past in O Cortiço. The character of Bertoleza in O Cortiço also occupies this past; Black and thus deemed abject, she embodies the cruel consequences of racial politics at the turn of the century. Such notions are made clearer when taking into consideration the racial ideological context of Galvão's novel: 1930s Brazil. Shifting from the implementation of scientific racism in order to justify Brazil's social

5 See more about Galvão's disjointed portrayal of modern reality in Hilary Owen's article, "Discardable Discourses in Patrícia Galvão's *Parque Industrial*."

6 See a more in-depth discussion on this metonymic theme in Laura M. Kanost's, "Body Politics in Patrícia Galvão's 'Parque Industrial'." Kanost views working class bodies in Galvão's novel as consumed by "parasitic bourgeoisie bodies" in a "vampiric ingestion of bodily fluids," (p.92) which views the elite as equally, if not more, contaminated in their consumption of the abject aspects of the working class.

steps towards progress and away from degeneration, decades later Brazilian elites began to pride themselves on founding a national identity that strayed from eugenic traditions. Thomas Skidmore, elaborating on this particular juncture in Brazil's racial history in Black into White writes:

> For approximately two decades after 1930, this Brazilian satisfaction at the discrediting of scientific racism led to the argument that Brazilians' alleged lack of discrimination made them morally superior to the technologically more advanced countries where systematic repression of racial minorities was still practiced. (p.209).

This notion of moral superiority demands attention, especially given the dark pessimism that seethes throughout Galvão's narrative and the lack of accountability particular to the racial milieu that characterized the context of Azevedo's. Galvão's portrayal of modern Brazilian reality through the implementation of an aesthetics of abjection—one that stems from a historical intersection of befuddled racial politics—highlights the peculiar ambiguity of Brazil's moral superiority to race politics. In addition, Galvão's modernist embodiment of a racially implicated social reality in Parque Industrial is envisioned along lines ruptured from naturalist/realist ideological traditions. Galvão employs a modernist aesthetic, which, as Rita Felski reminds us, is the "the art most suited to challenging political complacencies and ideological dogmas . . . articulating through its very form the radical contradictions and ambiguities which characterized modern life" (p. 23). Both replete with similar semblances of the abject, more specifically, food, corruption, and corpses, Parque Industrial can thus be seen as a continuation of O Cortiço's literary depictions of modern Brazilian reality, with regard to issues of race and gender, rather than a fast-forward in time that denotes a temporal filler of negative space.

Turning towards the aesthetics of abjection present in the two novels, it is necessary to first situate Kristeva's arguments regarding the abject. For Kristeva, the abject is an act, a symbol, body or material that threatens the subject in which it inhabits and its present materiality. The act of abjection is therefore a means to expel these threatening aspects away from the subject, ridding the subject of that which threatens its seemingly structurally sound composition. At the same time, abjection calls attention to the internal components of the abject itself; the abject is comprised of both internal and external elements associated with the subject[7]. In Kristeva's words, the abject is the "in-between, the ambiguous, the composite... Because while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it—on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger" (pp. 4, 9). It is based on these notions that the abject may be read in O Cortiço and Parque Industrial, as internal components, acts, and symbols within the communities of these two novels—São Romão and Brás—that threaten the structural threads that constitute their respective wholes. In addition, and in Kristevan tradition, these internal abject qualities of Azevedo's and Galvão's literary communities—seen in the rituals of food and eating, capitalist corruption, sexual exploitation, moral decadence, and the corpses that reside in the novels—ironically call attention back to the external which is, in itself, nothing more than a greater abject whole harboring smaller abject parts. The authors' social commentary embodies this greater abject whole and in their treatment of Brazilian modernization as ambivalent, the socially constructed categories of race and gender as central elements in this process are similarly revealed as ambivalent.

---

7 This notion of Kristeva's theory in *Powers of Horror* is influenced by Kathryn Bishop-Sanchez's reading of the aesthetics of the abject and its metonymic powers in Eça de Queiroz's *Os Maias*. While Bishop-Sanchez utilizes the abject images of incest to foster a larger connection to the decadence of Portugal's fin-de-siècle, my analysis seeks to use abject images to demonstrate the connection between race and ambivalent processes of modernization in Brazil. See more in Bishop-Sanchez's, "Of Feces and Fornication: The Aesthetics of Abjection in *Os Maias*."

In *O Cortiço* as well as in Parque Industrial, the abject is revealed through alimentary images, corruption, and corpses and these abject themes are fecund with racial implications. In O Cortiço, food symbolizes Jerônimo's transformation from a responsible and honest citizen of the São Romão community with an undeniable work ethic to, in Azevedo's terms, a Brazilian[8]. When the sensual mulatta Rita Baiana seduces him with her embodiment of tropical rhythms and qualities, he drifts from the desire of foods that tie him to his Portuguese homeland: "a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; [e] a carne seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; . . ." (p. 69). According to Kristeva, food is abject when it serves as "a border between two distinct entities or territories" and when it is demarcated as "a boundary between nature and culture" (p. 6). Jerônimo's newfound love for Brazilian cuisine therefore reads as abject; this palatal transformation highlights the crossing of boundaries between what is within and what is learned. The fact that the pivotal figure contributing to this transformation is a mulatta accentuates the racialization of this specific abject culinary presence. In other words, the consumption of foods associated with the sensual and seductive mulatta initiates a shift in identity from Portuguese immigrant to "Brazilian" and all of the negative qualities that the latter identity entails. In becoming "Brazilian," Jerônimo exchanges his work ethic for a life of laziness and extravagance; he adopts a persona that is quick to jealousy and abandons frugality and order. It is nevertheless the intersection of mulatta and woman in Rita Baiana that initiates this identity transformation, realized through food turned abject signifier.

Food, or lack thereof, in Parque Industrial, also denotes race, although much less directly than in O Cortiço. Food in Galvão's novel is most notable by its absence or in the physical

8 This idea that the character of Jerônimo has become a "Brazilian" is interpreted from the following: "E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrasileirou-se" (p.69).

hunger that plagues its proletariat characters, most prominently, the mulatta character, Corina.[9] Hunger for Corina manifests in various forms, but it is expressed most powerfully through images of unattainable foods, like her bourgeois lover's sweets, the sustenance she hopes for in her other sexual exchanges, and her inability to find proper nourishment throughout the novel's entirety. Corina's lack of access to food serves a symbolic function as it accentuates the immeasurable gap between Corina and members of the bourgeoisie. This is strongly envisioned in the following vignette that takes place in the apartment of Corina's bourgeois lover, Arnaldo. Corina, in a seemingly pre-coital fluster, contemplates the presence within the apartment of "tanta gulodice! Tanta coisa gostosa para aquele estômago queimando de jejum," which is offset in the scene by Arnaldo's "frio" post-coital disposition (p.28). The presence of sweets and their unattainability, as emphasized by Arnaldo's quick discarding of Corina after sexual intercourse, calls attention to food as an abject signifier of the class borders between Arnaldo and Corina. While Arnaldo is characterized by his ability to eat in excess, Corina attempts to find nourishment wherever possible. Further, while Catherine Bryan argues that the intertwining of physical and sexual hunger in the scene of Arnaldo and Corina's exchange is linked to economics as "sex with Arnaldo is a possible (illusionary) path out of poverty, out of hunger" (np)[10], race opens up another critical intersection.

In O Cortiço, food is the abject signifier of Jerônimo's adoption of a new Brazilian identity and simultaneous rejection of all the aspects that tied him to his European past. However, it is implied that the mulatta Rita Baiana's embodiment of Brazilian

9 Catherine Bryan highlights in "Anthropofagia and Beyond: Patrícia Galvão's Industrial Park in the Age of Savage Capitalism," the "constant presence" of hunger among the members of the working class, "especially that of the most abandoned and unprotected of characters, like Corina . . ." (np).

10 Bryan, Catherine M. "Anthropofagia and Beyond: Patrícia Galvão's Industrial Park in the Age of Savage Capitalism." CiberLetras. 16 (2007): n.p. Accessed 14 April 2021.

sensuality prompts this transformation in Jerônimo. Therefore, Corina's inability to obtain proper nourishment in Parque Industrial similarly highlights the Brazilian mulatta's (de)construction of racial identities through a relation to food. Corina's relationship with Arnaldo would not only provide her with a path "out of hunger," but proper nourishment as a result of her relation with a bourgeois man would disrupt the negative connotations associated with her mulatta identity, ones that are normally deemed restrictive by societal standards. Along these lines, food as abject signifiers linked to their non-white female character subjects in both O Cortiço and Parque Industrial destabilize the constructed notions of race in late-nineteenth and then early-twentieth century Brazil.

Noting that food in both novels highlights distinct societal and racial borders, the composition of these borders also wavers between solidity and maleabilty as a result of the prevalent corrupt sexual and workplace relations. These relations are also deemed abject in the Kristevan sense, and women in particular are central to the functioning of these schemes. For Kristeva, corruption is the abject's "most common, most obvious" manifestation; it is its "socialized appearance" (p.16). In the case of João Romão and his workplace habits in O Cortiço and the way in which abject qualities characterize both the proletariat and bourgeoisie of Brás in Parque Industrial, the widespread corruption across these socioeconomic facets of "modern" Brazilian reality embody Kristeva's notion that the abject "establishes narcissistic power." In this case, this effect is most obvious among the exploiters, "while pretending to reveal the abyss" (p.16). This "abyss" has much to do with the abject's facilitation of insurmountable societal gaps between characters or, more specifically, between racial and gendered boundaries, and the overall arbitrariness of its defining characteristics.

In the case of João Romão, his slum empire is founded upon the delirious desire to enrich oneself through a capitalist schema, and one that is inevitably characterized by corruption and exploi-

tation. His climb of the ladder of capitalism is catapulted through the employment of "freed" slave and lover, Bertoleza, who works ceaselessly only to be then likened to an animal. He also maintains a general miserly, or hysterical, attitude towards conducting business that is characterized as "uma moléstia nervosa" and "um desespero de acumular" (p.9). The abject of São Romão is envisioned through its perverse and corrupt infrastructure: João Romão's business is built upon the exploitation of his Black lover that he reels in and secures with the false promise that she is free and will one day reap the benefits of her hard work and relationship with a white slum mogul. According to Kristeva, "the abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them" (p.16). In this sense, João Romão's empire is the embodiment of the abject's perverse qualities carried out through his individual endeavors toward capitalist gain. In this particular temporality, the Brazilian elite "act[ed] on the classical liberal belief that human progress could best be served by the free flow of men, goods, and ideas within and among nations," and attempted to "sell Brazil abroad" in order to attract European immigrants for the realization of this method for progress. Azevedo, in incarnating through João Romão the perverse interpretation of "what the Brazilian elite wanted their nation to become" (Skidmore p.124; emphasis author) attempts to expose the ambivalence with which Brazil's campaign for its national image was carried out[11]. Considering that Rio de Janeiro was the epicenter for Brazilian investment in Europeanization[12], Bertoleza's pivotal role as

[11] See more on the arbitrariness of attempts to recruit immigrants in order to carry out specific modernization processes in Skidmore's chapter, "The National Image and the Search for Immigrants."

[12] "In an effort to increase foreign assistance and to become 'modern' themselves, Brazilian governments undertook ambitious public works projects. The rebuilding of Rio was a visible

João Romão's behind-the-scenes, Black right-hand woman in this process emphasizes the irony with which processes of Europeanization were heavily laden.

Juxtaposing Azevedo's portrayal of ironic capitalism on the climb, Galvão in Parque Industrial offers glimpses into Brazil's equally corrupt capitalist future built upon the ambivalent racial foundations portrayed in O Cortiço. The cleverly titled chapter, "Ópio de Cor," serves as a particularly salient juncture in the novel with regard to issues of race, gender, the abject, and modernization. Although characters spanning all social spheres come together in "Ópio de Cor," the chapter bursts with abject imagery. Here, all the factory workers in Brás, as well as the rest of the inhabitants of the district, intermingle with the bourgeoisie during the Carnaval celebration; the scene is a variegated milieu of sex, violence, and exploitation. Although the abject comes manifest throughout this Carnaval celebration through images of urine, spit and perverse doodles, the abject associated with Corina is particularly fecund with meaning. In this chapter, vomit chokes Corina's smile, interrupting her hypothesizing thoughts about the anatomy of her future child. This interruption by way of vomit automatically shifts Corina's mindset from her child to her duties as a sex worker and the narrative veers off into a quick sexual episode between Corina and her client from Anhangabaú. While vomit here could signal the nauseated symptoms that accompany pregnancy, the way its interjection abruptly shifts the narrative makes this bodily abjection more premonitory. Since, for Kristeva, vomit as bodily abjection is both the subject's rejection of a "bad object" and at the same time an expelling of oneself[13], Corina's bodily reaction to the loving thoughts of her child foreshadows possible complications. The fact that Corina's warm thoughts of her child accompany a discourse

exercise in the drive to Europeanize" (Skidmore p.131).

[13] See Powers of Horror pp.3, 45.

concerning Arnaldo as the father and complicated issues regarding race and color—"O diabo é a cor! Por que essa diferença das outras? O filho era dele também. E se saísse assim, com a sua cor de rosa seca!" (p.44) —suggests that any possible complications will most likely be, at least at the metonymic level, connected to race.

Other bodily abjections in the chapter include Corina's tears. These tears, "which by simply issuing forth have traversed the boundaries of the body" (Kristeva p.69) come as a result of being expelled from her home as a result of her pregnancy. Corina in her subsequent suicidal thoughts remembers the gruesome suicide of a female co-worker, evoking images of: "O sangue da outra, a cabeça quebrada, os ossos esmagados" (p.48). This bloody image of her co-worker's corpse, her desire to die along with her child, and the racial politics and foreboding abject aspects associated with her unborn child denote an ambivalent future for Corina's progeny. As an offspring of miscegenation, these signs indicate, in Kanost's words, a "racial unease pervading Galvão's cultural and artistic milieu" (p.98). Considering the racial ideological context of 1930s Brazil and the "moral superiority" by which the Brazilian elite claimed to be characterized with regard to race, fears of degeneration permeate the social imaginary.

Revelatory destinies envisioned through the abject accompany Bertoleza's trajectory in O Cortiço as well. At the start of her relationship with João Romão, Bertoleza was grateful to be securing her future with a white man; it was even his idea to move in together[14]. While Bertoleza sees modernization as being involved with a man of a "superior race," she is unaware of any potential future incompatibility between her and João Romão's specific no-

14 Evidenced in the following excerpt: "Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua" (p.2).

tions of what the modernizing process entails[15]. As the rest of the plot and characters develop, Bertoleza works tirelessly in the background for João Romão, serving as the backbone while the reader bears witness to his utter miserliness when it comes to relishing in the profits of his lover's hard labor. Despite living in squalor, Bertoleza infrequently complains and her work ethic remains fueled by the hope it would pay off in the future. The couple essentially maintains the appearances of a stable, functioning relationship. It is only when his character shifts towards the desire to participate in the life that his wealth warrants—owning fancy clothes, going to exclusive clubs, consuming culture—, that João Romão begins to see Bertoleza as an abject anchor in his life.

The new João Romão envisions Bertoleza as always the same "crioula suja" (p.117) and, as such, resents her presence. She is not compatible with his newfound identity: "à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira" (p.117). As João Romão climbed social strata Bertoleza would remain imprisoned in her positionality "abandonada como uma cavalgadura de que já não precisamos para continuar a viagem" (p.117). "A viagem" denotes João Romão's desired trajectory into his modern future; his desired companion is Zulmira, the white daughter of the wealthy Portuguese Miranda. An official union with Zulmira would solidify João Romão's space in the upper echelons of modern Brazilian society, which would allow him to travel to Europe and live a life of luxury that would spark jealousy from others. He would become a "pródigo" and Brazilian, "atordoando o mundo velho com o seu ouro novo americano!" (p.171). Howe-

15 Bertoleza's unawareness aligns with Fanon's argumentation in the chapter, "The Fact of Blackness" of Black Skin, White Masks. Bertoleza's transformation parallels Fanon's personal navigation through a world as a black male governed by whites. The chapter starts, "I came into the world imbued with the will to find a meaning in things, my spirit filled with the desire to attain to the source of the world, and then I found that I was an object in the midst of other objects" (p.109). Bertoleza follows a similar trajectory of corporeal self-acknowledgement.

ver, Bertoleza is an "obstáculo" (p.188) in this pursuit and, in turn, her scent and sight repulse him. João Romãe refers to her as a "demônio," "maldita," who needs to be "esmagada" and "suprimida" (p.171); she is an abject signifier of his inability to successfully pursue his dreams of modernity[16]. She is filth that needs to be cleaned, likening her to mud splatter on the skin. Bertoleza as placed within this realm of dirt and filth deems her as threat and persistent risk to the symbolic order to which João Romão seeks to construct and maintain (Kristeva, 69). It is clear through João Romão's ardent pursuit of marriage with Zulmira, that this threat is provoked by politics of race. Although he contemplates taking the matter of killing Bertoleza into his own hands, he decides rather to rid of her by returning her to her former owner, a plan she soon perceives and promptly rebukes, stating "Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos!" (p.176). The incompatibility of their modernizing pursuits comes full circle.

Despite Bertoleza's verbal refusal, João Romão surreptitiously carries on with his plan to expel her, which leads to the ultimate act of abjection within the novel: Bertoleza's gruesome suicide. As the police come to retrieve her, Bertoleza acts swiftly and "já de um só golpe certeiro e fundo rasgara o ventre de lado a lado" (p.188)[17] . Bertoleza is now corpse, "the utmost of abjection" (Kristeva 4). Her corpse is a metonymic reminder of the larger societal

16 Aligning with Frantz Fanon's notions in Black Skin, White Masks, João Romão is essentially driven by his unconscious to abject her: "And it is because the white man feels himself frustrated by the Negro that he seeks in turn to frustrate the black, binding him with prohibitions of all kinds" (p.175).

17 Regarding Bertoleza's suicide, António Dimas offers interesting insight in his work on Aluísio Azevedo. Dimas writes: "é simples recurso narrativo para forçar o contraste, sublinhar a discrepância e acentuar a ironia da situação. Trata-se de um alerta redundante para a sensibilidade média que ainda não se saciou com o sacrifício da negra. É a nota 'educativa', a denúncia moral, o 'brado de (in)justiça'. A situação em si não basta" (pp.104-105). While abject elements are abound in this scene, this is another way to see how this scene is indicative of a larger commentary on race relations.

issues plaguing the text, as her now decaying body "stand[s] for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death" (p.71). Simultaneously, she has committed the abjection of self:

> The culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural loss that laid the foundations of its own being. There is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the want on which any being, meaning, language, or desire is founded. (p. 5)

This "want," has much to do with Bertoleza's desire to take part in Brazil's modern future, and her relationship with João Romão demonstrates her willingness to play her part in Brazil's whitening process. As May Bletz iterates, "Women would be integrated in Brazilian society through their reproductive capacity. Since all black women were supposed to prefer having lighter skinned children, . . ." (p.3). However, for the white João Romão, Bertoleza was the abject signifier of his unrefined past. In Bertoleza's abjection of self, she recognizes the "loss" that comprised her inevitable impossibility of being; but simultaneously as corpse, she is "death infecting life. . . . something rejected from which one does not part, . . . Imaginary uncanniness, and real threat" (p.4), a reminder of the irony and ambivalence of this final act on João Romão's part and of the sum of the actions that led to this point. Bertoleza and her corpse are thus the abject signifiers of Brazil's colonial past. She is the shameful reminder of a tarnished past that must be left behind for the sake of progress.

Meanwhile, Rita Baiana, despite ending a marriage and causing a murder, as well as transforming the astute Jerônimo into a lazy alcoholic, lives on comfortably with her Portuguese lover. The seductive mulatta, while inciting the abject in others, finds herself in a comfortable situation. The aesthetics of Bertoleza's abjection

not only calls attention to the impossibility of her place in Brazil's modern future but also places her as opposite and Other in relation to the sensual, seductive, yet dangerous, mulatta, who is still ironically a symbol of progress for the partial Azevedo. While both Bertoleza and Rita Baiana adopt and carry out different roles in the capitalist architecture of Brazilian society at the end of the century, only one makes it into Brazil's modern future. When comparing Rita Baiana with the mulatta character of Corina in Parque Industrial, however, decades later neither the mulatta woman, nor her progeny, are met with the same auspicious fate.

While, in O Cortiço, it seems the mulatta has secured her advancing spot, her trajectory along processes of modernization in Brazil is thwarted decades later in Parque Industrial. Earlier, I highlighted how the manifestation of an aesthetics of abjection revolving around Corina and her pregnancy provided foreboding hints to social commentary regarding miscegenation. According to Hilary Owen, "like newborn babies labeled at birth and segregated according to class," throughout the novel Corina herself is "labeled, pathologized and cast out of society" (p.72). Unintentionally relegated to an inescapable Other world of sex work and physical and mental hunger, Corina is both abject and societal abjection. She finds solace in the only other seemingly abject character, Pepe. In the end of the novel, the narrator describes the two as "vítimas" who are "atirados à mesma margem das combinações capitalistas" (p.104). The capitalist society of the 1930s has left no space for the mulatta or rather, relegated her to the margins. This lack of space is even more profoundly accentuated through the horrific birth scene of Corina's child and how the reproductive product of miscegenation, in turn, becomes a corpse.

In "Casas de Parir," Corina gives birth to the baby who, as a fetus inside her body for the first half of the novel, caused scorn and uproar at almost every angle within the Brás district. The scene is ghastly: "Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma

descomunalmente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar, de repente, uma coisa viva, vermelha" (p.57). The baby is "vomited" rather than birthed, it is a "massa ensaguentada que grita sujando a colcha... um monstro. Sem pele. E está vivo!" (p.58). In this birth scene, Corina's baby traverses the boundary of her body through an inhuman sized "buraco," causing damage to the body's borders along the way as it tears her, inciting horror in its witnesses. While analyzing biblical birthing tropes, Kristeva provides a metonymic deconstruction that runs parallel to the birthing scene of Galvão's text:

> Evocation of the maternal body and childbirth induces the image of birth as a violent act of expulsion through which the nascent body tears from the matter of maternal insides. Now the skin never ceases to bear the traces of such matter. These are persecuting and threatening traces, by means of which the fantasy of the born body, tightly held in a placenta that is no longer nourishing but devastating, converges with the reality of leprosy (p.101).

In the case of Corina's baby, there is no skin to denote what normally disconnects mother and baby; their shared abject matter still symbolically binds them. Rather than converging with leprosy, and despite the diseased interpretation the skinless body of the child normally receives in criticism,[18] Corina's baby converges with death as a result of an impossibility of existence. While alive he was nothing but a bloody "monstro."[19] Once a monster and

---

[18] Catherine Bryan interprets the child as having syphilis or on the receiving end of the "industrial 'diseases' that factory workers develop due to the toxins, chemicals, poor ventilation, and generally miserable working conditions to which they were exposed" (np). I challenge this notion as being more symbolic.

[19] Kanost provides an interesting and pertinent take on Corina's baby as monster: "the racially mixed monsters in Industrial Park are signs of a racial unease pervading Galvão's cultural and artistic milieu. This racism at work within Industrial Park coexists with the novel's more conscious efforts to depict the socioeconomic impact of racism, to destabilize racist stereotypes about the labor movement, and to evade essentializing and deterministic notions of the body in general" (p.98).

now corpse, abject and still connected to traces of his mulatta mother, he delineates a specific discourse on miscegenation. Thought to have escaped degeneration, first through whitening and then through the rejection of scientific racism, the aesthetics of abjection in Parque Industrial, culminating in this scene, beg the question as to whether Brazil's racial anxieties that coupled processes of modernization until this point in history have truly been rectified. When Kanost, quoting Zita Nunes, notes that "the 'problem' with miscegenation is not miscegenation in and of itself, but with miscegenation as the perpetuation of a sickness," (p. 98) the question remains: is this anxiety concerning miscegenation not embodied in Corina's skinless, diseased, and then murdered mulatto progeny?

Returning to The Gender of Modernity, Felski remarks that modernism is "the art most suited to challenging political complacencies and ideological dogmas [...] articulating through its very form the radical contradictions and ambiguities which characterized modern life" (p.23). She argues that women and their bodies are more often than not the sites of this articulation. Deconstructing the aesthetics of abjection in O Cortiço, albeit through naturalist/realist traditions, and Parque Industrial, with a focus on their main non-white female characters, has helped accentuate these modern ambivalent idiosyncrasies with regard to race. Bertoleza's abject characterization and subsequent abjection of self, despite her willingness to participate in elite ideologies of modernization, underscores the arbitrary requirements of the whitening process. This arbitrariness is highlighted in the ease with which Rita Baiana secures a comfortable life with the white (and married!) Jerônimo and escapes public scorn or abjection. While Azevedo in O Cortiço, in consistency with other writers of his time, portrays the mulatta as representative of "the Brazilian race of the future" (Sayers, p. 221) in its temporal context, Parque Industrial, decades later, de-

monstrates the ambiguous and marginal space the mulatta came to occupy as modernization "progressed" as well as the still prevalent unease and arbitrariness that characterized Brazilian "moral superiority" with regard to race. The greater abject whole that comes manifest through the comparative reading of the aesthetics of abjection tied to the black and mulatta characters in the narratives of *O Cortiço* and *Parque Industrial* is ergo, the overall ambivalence of the racial ideologies that defined Brazilian processes of modernization and the late nineteenth and early twentieth century search for and fashioning of a national identity.

## References

AIDOO, Lamonte. **Slavery Unseen**: Sex, Power, and Violence in Brazilian History. Duke UP, 2018.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Luso-Brazilian Books, 2005.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Of Feces and Fornication:** The Aesthetics of Abjection in Os Maias. ellipsis 11 (2013): 43-70.

BLETZ, May. Race and Modernity in *O Cortiço* by Aluísio de Azevedo. **LL Journal** 2.1 (2007): 1-10.

BORGES, Dain. 'Puffy, Ugly, Slothful and Inert': Degeneration in Brazilian Social Thought, 1880-1940. **Journal of Latin American Studies** 25.2 (1993): 235-256. JSTOR. www.jstor.org/stable/158155.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix. 1970.

BRYAN, Catherine M. **Anthropofagia and Beyond**: Patrícia Galvão's Industrial Park in the Age of Savage Capitalism. CiberLetras. 16 (2007): n.p. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v16/bryancorregido.html.

BUENO, Eva Paulino. **Resisting Boundaries**: The Subject of Naturalism in Brazil. Routledge, 1995.

DIAS, Maria Odila Silva. **Power & Everyday Life**: The Lives of Working Women in Nineteenth-Century Brazil. Translation by Ann Frost. Rutgers UP, 1995.

DIMAS, Antonio. **Aluísio Azevedo**. Abril Educação, 1980.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. Translation by Charles Lam Markmann. Grove Press, 1967.

FAUSTO, Boris. **A Concise History of Brazil**. Cambridge UP 1999.

FELSKI, Rita. **The Gender of Modernity**. Harvard UP, 1995.

—. Ed. Comparison: Theories, Approaches, Uses. Johns Hopkins UP, 2013.

FERNANDES, Florestan. **The Negro in Brazilian Society**. Translation by Jacqueline D. Skiles, A. Brunel and Arthur Rothwell. Columbia UP, 1969.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Brasília: Editôra Universidade de Brasília, 1963.

FREYRE, Gilberto. **O mundo que o português criou**: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colónias portuguesas. Lisbon: Livros do Brasil, 1940.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. Editora Mercado Aberta, 1994.

KANOST, Laura M. Body Politics in Patrícia Galvão's *Parque Industrial*. **Luso-Brazilian Review** 43.2 (2006): 90-102.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: An Essay on Abjection. Columbia UP, 1982.

OWEN, Hilary. **Discardable Discourses in Patrícia Galvão's Parque Industrial**. Brazilian Feminisms. Eds. Solange Ribeiro de Oliveira and Judith Still. The University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1999. 68-84.

SANT'ANNA, Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1989.

SAYERS, Raymond S. The Negro in Brazilian Literature. **The Bell Press**, 1956.

SCHWARZ, Roberto. **Misplaced Ideas**: Essays on Brazilian Culture. London: Verso, 1992.

SKIDMORE, Thomas E. **Black into White**: Race and Nationality in Brazilian Thought. Duke UP, 1993.

SUSSEKIND, Flora. **Tal brasil, qual romance.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TELLES, Edward E. **Race in Another America**: The Significance of Skin Color in Brazil. Princeton UP, 2004.

# AS RELAÇÕES DE PODER EM "O POÇO", DE MÁRIO DE ANDRADE

José Dino Costa Cavalcante[1]

Paloma Veras Pereira[2]

Mário de Andrade (1893-1945) foi um dos grandes mentores do Modernismo no Brasil, contribuindo decisivamente para a construção de uma identidade nacional, iniciada pelos românticos, como Gonçalves Dias e José de Alencar, no século XIX. Após a Semana de Arte Moderna, de que era o grande mentor, seu nome passou a fazer parte de um seleto grupo de interpretadores do país. Atuando na poesia, no romance, no conto, no estudo da cultura brasileira, incluindo o folclore, a música, a sociedade de modo geral, o autor de Macunaíma passou a ser uma referência em vários setores da cultura.

Em Contos Novos, que reúne uma série de narrativas sobre o homem e sua relação com os outros, Mário de Andrade passou mais de dez anos analisando com acuidade cada detalhe que queria imprimir nessas histórias. Tanto que, em 1945, quando faleceu, esse trabalho ainda não havia sido concluído. Ainda esperava arrumar, polir, dar mais cores em cada um dos contos que compõem a obra.

Um dos principais contos dessa coletânea é "O Poço", no qual analisa, com certa dose de materialismo histórico, as relações entre um rico proprietário de terras e bens de consumo e trabalhadores pobres, excluídos até de dignidade humana.

---

1 Professor Associado do Departamento de Letras, Coordenador do Grupo de Estudos em Literatura Maranhense-GELMA e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFMA.

2 Mestra em Letras pela Universidade Federal do Maranhão e membro do Grupo de Estudos em Literatura Maranhense-GELMA.

Antes de entrar nas relações de Joaquim Prestes com seus quase escravos, vejamos o que alguns teóricos nos dizem sobre as relações entre o poder do capital e o trabalho e entre a literatura e a sociedade, isto é, como a ficção pode representar a sociedade.

## O poder do capital em Marx e Engels

Marx, em sua obra monumental, O Capital, define as diretrizes da ascensão do poder econômico, logo no título do livro. Fala da evolução das sociedades: de um mundo em que todos trabalham e produzem para o sustento de todos na comunidade, para um mundo em que apenas alguns detêm o poder da posse das riquezas e dos bens e, em troca do fornecimento de bens, exploram os excluídos, chamados, no mundo moderno, de trabalhadores. "O capitalista compra a força de trabalho pelo valor diário. Seu valor-de-uso lhe pertence durante a jornada de trabalho. Obtém, portanto, o direito de fazer o trabalhador trabalhar para ele durante um dia de trabalho" (MARX, 2011, p. 271).

Assim, se de um lado, o dono dos meios de produção, com a força do trabalho, consegue determinar as leis sociais, por outro, o trabalhador, sem meios de produção, alugando a sua força a quem detém o poder, não consegue avançar. "O capital é trabalho morto que, como um vampiro, sugando o trabalho vivo, e, quanto mais o suga, mais forte se torna" (MARX, 2011, p. 271). Além disso, o capitalista, segundo Marx:

> Tem seu próprio ponto de vista sobre esse extremo, a fronteira necessária sobre a jornada de trabalho. Como capitalista, apenas personifica o capital. Sua alma é a alma do capital. Mas o capital tem seu próprio impulso vital, o impulso de valorizar-se, de criar mais-valia, de absorver com sua parte constante, com os meios de produção, a maior quantidade possível de trabalho excedente. O tempo em que o trabalhador trabalha é o

> tempo durante o qual o capitalista consome a força de trabalho que o comprou. Se o trabalhador consome em seu proveito o tempo que tem disponível, furta o capitalista. O capitalista apoia-se na lei de troca de mercadorias. (MARX, 2011, p. 271).

O teórico do Materialismo Histórico define como funciona a força do trabalho: "O trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua própria ação, impulsiona, regula e controla seu intercâmbio". O homem "põe em movimento as forças naturais de seu corpo – braços, pernas, cabeça e mãos –, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza. [...]. Atuando assim sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica a sua própria natureza". (MARX, 2011, p. 211).

Marx define o que seria uma produção capitalista. Não basta apenas um homem contratar um semelhante para alugar a sua força de trabalho. O que temos, nesse sistema, é apenas um contrato de trabalho, sem necessariamente, a produção em escala, objetivando o domínio do lucro. Temos, segundo o filósofo, quando:

> Conforme já vimos, a produção capitalista só começa realmente quando um mesmo capital particular ocupa, de uma só vez, número considerável de trabalhadores, quando o processo de trabalho amplia sua escala e fornece produtos em maior quantidade. A atuação simultânea de grande número de trabalhadores, no mesmo local, ou, se se quiser, no mesmo campo de atividade, para produzir a mesma espécie de mercadoria sob o comando do mesmo capitalista constitui, histórica e logicamente, o ponto de partida da produção capitalista (MARX, 2011, p. 375).

Com a produção capitalista, a sociedade se transforma, torna-se civilizada a partir do ponto de vista da burguesia. Costumes, relações sociais, casamentos, tradições etc. passam a ser determinados pelo poder da moeda, do capital. É quando a sociedade

chega a esse nível que a literatura – parte da cultura – emerge, como uma consequência da base econômica, isto é, como superestrutura, na definição de Marx e Engels. Todo grupo social que tem uma base econômica estruturada passa a ter seus bens culturais. Primeiro, como forma oral, através de narrativas sobre o lugar, sobre os homens, sobre a história etc. Depois, com o processo de evolução, a escrita começa a documentar todo esse processo de evolução. E é aí que entra a literatura, que nada mais é, na visão dos autores, do que a superestrutura. Dessa forma, a literatura é concebida, não apenas como forma de arte, ficção, mas como representação da sociedade.

## Literatura, Sociedade e Representação Social

Georg Lukács, que aproximou as teorias de Marx e Engels da literatura, embora nenhum dos dois autores do século XIX tenha escrito um livro sobre a arte escrita, concebeu-a como uma representação da sociedade. Segundo o autor húngaro, em seu livro A Teoria do Romance, a literatura emerge da cultura de um povo. Como superestrutura, está sempre em sintonia com o pensamento dominante na sociedade. Na era clássica dos gregos, por exemplo, a sociedade era politeísta, acreditava na manipulação dos deuses. Esses eram considerados seres supremos, que, no Olimpo, ditavam as normas e comandavam os mortais, determinando a vida dos homens. A literatura dessa sociedade só poderia representar essa visão de mundo. As tragédias, as epopeias do mundo antigo caracterizam-se por configurar um mundo em que:

> A comunidade é uma totalidade concreta, orgânica – e por isso significativa em si mesma; eis por que o conjunto de aventuras de uma epopeia é sempre articulado, e nunca estritamente fechado: é um organismo dotado de uma plenitude de vida intrinsecamente inesgotável. (LUKÁCS, 2000, p. 68).

Os heróis desse mundo antigo – "o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo" – representam o todo. Édipo não é um indivíduo fruto de uma maldição. É a representação de homem, manipulado pelos deuses. Como Isaque, filho de Abraão, que só escapa da morte pela vontade de Deus.

> Portanto, o significado que um acontecimento pode assumir num mundo de tal completude é sempre quantitativo: a série de aventuras na qual o acontecimento é simbolizado adquire seu peso pela importância que possui para a fortuna de um grande complexo vital orgânico, de um povo ou de uma estirpe. (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Por outro lado, segundo Lukács, o herói do romance (e aqui, incluiremos o herói do conto) é o habitante de um "mundo abandonado por deus". Seu conteúdo "é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência" (LUKÁCS, 2000, p. 91). O herói não está preso a um destino, a um castigo divino. Sua vida é regida pelas leis terrenas. Vence ou sucumbe dependendo de suas próprias ações diante da força dos outros. É um lutador usando as armas que possui. No seu mundo, o deus todo poderoso se converte em homem, ser da sua própria convivência, e a luta em busca da realização do objeto do desejo, para os estruturalistas, é feita contrabalanceando as forças disponíveis. O poder, que no mundo antigo era do destino ou dos deuses, nas sociedades modernas, torna o capitalismo – amplamente estudado por Marx e Engels –, o centro. O poder passou a estar com aqueles que detinham os meios de produção. O romance representa essa sociedade em que o poder se estabelece nas relações.

No romance Germinal, de Emilie Zola, em Senhora, de José de Alencar, em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, em O Cortiço, de Aluísio Azevedo e em Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha, por exemplo, o que vemos são relações sociais baseadas no poder do capital. Os excluídos, embora lutem com as

forças disponíveis, não conseguem enfrentar a força dos que possuem capital. Étienne, o herói de Germinal, sucumbe diante da força dos donos das minas. Luta, organiza uma greve, mas fracassa. É uma luta desigual. Não pode enfrentar, sem o mínimo necessário à sua sobrevivência, pois, para o seu sustento, depende dos parcos recursos que consegue ganhar recolhendo e carregando carros cheios de carvão mineral.

Antonio Candido é considerado, na crítica literária brasileira, o seu maior expoente. Fruto de uma longa tradição, iniciada pelos românticos, difundida por Alencar, Machado, Araripe Junior, José Veríssimo e Sílvio Romero, o autor de Os Parceiros do Rio Bonito, aplicou, em suas análises, a teoria proposta por Marx e Engels sobre a cultura, ampliando as relações entre sociedade e literatura, já que as visões dos pensadores do século XIX precisavam de um outro olhar, ampliado, sobretudo em relação à sociedade brasileira, muito diferente das sociedades europeias, como a alemã, a francesa, a inglesa etc.

Candido, a partir da teoria da base econômica X superestrutura, pensa a literatura como uma relação tripartite: Sociedade X Autor X Leitor, a qual define como sistema literário. Em sua obra Formação da Literatura Brasileira, analisa o nascimento desse sistema no país. Para ele, com os românticos, há uma sociedade organizada, com feitos, ações, características, enfim, uma história social. Além disso, surgem, a partir da década de 1930, autores que interpretam esses caracteres sociais e criam obras literárias, não para estrangeiros, como os autores da época colonial, mas para os próprios brasileiros, já que havia um número significativo de leitores aptos a interpretarem a arte escrita. Tomemos, como exemplo, a obra O Guarani, de José de Alencar. Ao narrar a história de Peri e Cecília, em 1856/7, o romancista o faz consciente de um público que compreenderia essas relações entre brancos e índios. Além do mais, a história da sociedade brasileira passa a ser conhecida de um grande público. Dito de outro modo, há uma relação mais estreita

entre o autor, a sociedade e o leitor. Ao contrário de outros textos, como as narrativas de Hans Staden, Jean de Lery, cronistas do século XVI, o que é narrado pelos românticos não é mais algo exótico, de um mundo estranho, desconhecido, mas faz parte da própria sociedade da qual faz parte o leitor. Ao se debruçar sobre as narrativas às margens do rio Paquerer, o leitor parece conhecer o mundo do qual faz parte ou pelo menos os seus antepassados. É a sua história que é contada, não a de um mundo desconhecido. Essa relação de conhecimento entre o autor, o leitor e a referência (história, sociedade) marca o início do sistema literário, conforme Candido:

> O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 1961, p. 25).

A literatura passa a ser uma arte que busca, sobretudo, a representação da sociedade da qual emerge. Ainda que um autor narre aventuras de lugares exóticos, são nossos sentimentos que estão caracterizados na obra, são nossos vícios representados etc. O leitor sente pulsar sua própria vida diante da narrativa.

Roberto Schwarz buscou em Marx, Engels, Lukács e em Candido, base teórica para entender as relações de poder na literatura brasileira. Tomou, por exemplo, as contradições da literatura romântica brasileira, ao mesmo tempo liberal e escravocrata. Em "As ideias fora do lugar", do livro Ao Vencedor, as Batatas, analisou essas contradições nos nossos primeiros romances românticos. Segundo Schwarz, "impugnada a todo instante pela escravidão, a ideologia liberal que era das jovens nações emancipadas da América descarrilhava". Isso porque, na visão dos autores, como Alencar, "o teste da realidade não parecia importante". Até mesmo na burocracia e na justiça, havia esse paradoxo: "embora regidas pelo clien-

telismo, proclamavam as formas e as teorias do estado burguês" liberal (SCHWARZ, 1997, p. 15). Essa relação contraditória fará parte dos romances brasileiros em todo o século XIX, pelo menos até a década de 1880.

Em Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis, seu mais célebre livro, Schwarz analisa as representações sociais no romance Memórias Póstumas de Brás Cubas, a partir de um jogo de poder estabelecido. Num primeiro momento, parte da condição de um romance em constante diálogo com a história do país. Brás seria um símbolo de representação de um Brasil imperial: a independência, a orfandade, o bacharelismo, o escravismo, o liberalismo e a morte do regime estão presentes na narrativa. Num segundo ponto, há um jogo de poder dentro da classe dominante, por exemplo: Lobo Neves, Brasinho e Virgília. O triângulo amoroso que evolui ao longo do romance é formado com base no poder econômico estabelecido. Lobo Neves propõe fazer da esposa uma marquesa, porque será marquês. Esse capítulo é bastante sintético e direto. A escolha de Virgília se dá pelo poder do rival de Brasinho, que já havia deixado para trás a mocinha pobre, Eugênia. Num terceiro ponto, há uma análise da relação entre pobres e ricos. E o caso mais emblemático é de dona Plácida, que, depois de lutar com muito caráter por uma vida digna, sucumbe, tornando-se uma alcoviteira para encontros clandestinos de Brás e Virgília. Enfim, pelo romance desfilam todas as contradições de um Brasil de muitas desigualdades sociais. Pelo olhar de Schwarz, vemos um Machado em sintonia com a luta de classes no Brasil, ainda que cético e pessimista.

**Representações Sociais e Luta de Classes em "O Poço"**

Mário de Andrade escreveu alguns contos ao longo de duas décadas: 1930/1940. Pretendia publicar uma reunião dessas narrativas, mas faleceu em 1945, antes de organizar a edição. O livro saiu em 1947, com o título de Contos Novos, composto de nove narrativas: Vestida de preto; O ladrão; Primeiro de Maio; Atrás da Catedral de Ruão; O Poço; O Peru de Natal; Frederico Paciência; Nelson; e Tempo da camisolinha.

O quinto conto, objeto de nossa análise, "O Poço", é a representação de uma sociedade marcadamente patriarcal, em que ainda imperam o sistema senão escravocrata, pelo menos, muito próximo a isso. É o que poderíamos denominar de sistema semiescravocrata, isto é, com uma relação de trabalho análoga ao que era praticado pelo antigo regime: a escravidão. O narrador aponta os elementos centrais da luta de classes, muito bem definida. De um lado, Joaquim Preses, representante do capital, dono dos meios de produção de renda; e, do outro, um grupo de trabalhadores excluídos, que vendem a sua força de trabalho, sem que possam ter a liberdade de decisão sobre os mecanismos de suas atividades.

O conto inicia com a chegada do fazendeiro à sua casa de lazer: um pesqueiro às margens do rio Mogi: "vinha mal-humorado daquelas cinco léguas de fordinho cabritando na estrada péssima". Embora tivesse com visitas, não consegue esconder o seu mau-humor. O fato é que havia "a mania dos fazendeiros ricos adquirirem terrenos na barranca do Moji pra pesqueiros de estimação". Joaquim Prestes teria sido um dos ricos que "que inventaram a moda", como sempre: "homem cioso de suas iniciativas, meio cultivando uma vaidade de família". Não tivera "que construir a riqueza com a mão, dono de fazendas desde o nascer, reconhecido como chefe, novo ainda. Bem rico, viajado, meio sem que fazer, desbravava outros matos" (ANDRADE, 1996, p. 40). O que se vê, logo no início, é que se trata de um capricho do rico fazendeiro. Não pre-

tende ganhar dinheiro com essa casa, apenas a constrói para o lazer. Há um grupo de homens trabalhando na construção da morada e outro grupo, menor, escavando um poço, para que a casa seja abastecida de uma água de boa qualidade, já que captar água direto do rio seria arriscar a própria saúde. O "velho Joaquim Prestes dera pra construir no pesqueiro uma casa de verdade, de tijolo e telha, embora não imaginasse passar mais que o claro do dia ali, de medo da maleita" (ANDRADE, 1996, p. 40).

A sua caracterização é muito clara: rico e poderoso. O narrador faz questão de acentuar bem essas duas características: "E tudo o que Joaquim Prestes fazia, fazia bem. Automóveis tinha três. Aquela marmon de luxo pra o levar da fazenda à cidade, em compras e visitas" (ANDRADE, 1996, p. 40).

Após a apresentação e a caracterização de Joaquim Prestes, a narrativa vai se dirigindo para o ponto central: a cavação de um poço. Há um frio intenso, pois é inverno, nessa região, interior de São Paulo, em que normalmente esfria bastante. Os trabalhadores, ausente o patrão, tentam ajudar na construção da casa, para se esconder do mau tempo: "mas que com aquele tempo quem aguentava permanecer dentro do poço continuando a perfuração". Mas o fazendeiro deixa bem claro: "Não trouxe vocês aqui pra fazer casa". Com essa ordem, todos os trabalhadores da escavação deixam a casa e reiniciam as atividades.

O tempo é descrito desta forma: "frio estava por demais. O café queimando, servido pela mulher do vigia, não reconfortara nada, a umidade corroía os ossos. O ar sombrio fechava os corações". Mão havia como resistir à ordem: "obedeceram, mandados, mas corroídos de irritação" (ANDRADE, 1996, p. 41). Segundo Marx, "o capital transforma-se, além disso, numa relação coercitiva, que força a classe trabalhadora a trabalhar mais do que exige o círculo limitado das próprias necessidades" (MARX, p. 2011, p. 356). E foram os quatro operários para o pouco, à beira do rio Mogi.

O narrador passa tratar dos trabalhadores e se detém a dois, José e Albino, que são irmãos, por parte de pai, um espanhol que teve duas mulheres, e com cada uma teve um filho:

> O pai espanhol primeiro se amigara com uma preta do litoral, e quando ela morrera, mudara de gosto, viera pra zona da paulista casar com moça branca. Mas a mulher morrera dando à luz o Albino, e o espanhol, gostando mesmo de variar, se casara mas com a cachaça. José, taludinho, inda aguentou-se bem na orfandade, mas o Albino, tratado só quando as colonas vizinhas lembravam, Albino comeu terra, teve tifo, escarlatina, desinteria, sarampo, tosse comprida. Cada ano era uma doença nova, e o pai até esbravejava nos janeiros: 'Que enfermidade lhe falta, caramba!' e bebia mais. Até que desapareceu pra sempre (ANDRADE, 1996, p. 43).

O narrador acentua os problemas de saúde de Albino, fraco, cheio de doenças. Além disso, era ele quem descia no poço para a escavação, pois, sendo o mais leve, não causaria muito esforço nos outros para subi-lo, vez em quando, devido ao frio intenso. Joaquim Prestes, antes que Albino desça, sente curiosidade de olhar para dentro do poço, para ver se a água estava minando mesmo, como os operários falaram. Nesse ponto, há um descuido do patrão, e sua caneta cai no poço:

> Mas Joaquim Prestes queria ver a água dele. Com mais cuidado, se acocorou numa das tábuas do rebordo e firmando bem as mãos em duas outras que atravessavam a boca do poço e serviam apenas pra descanso da caçamba, avançou o corpo pra espiar. As tábuas abaularam. Só o viram fazer o movimento angustiado, gritou: – Minha caneta! (ANDRADE, 1996, p. 45).

Nesse momento, o fazendeiro tem um sobressalto: "– Essa é boa!... Eu é que não posso ficar sem a minha caneta-tinteiro! Agora vocês hão-de ter paciência, mas ficar sem minha caneta é que eu não posso!" (ANDRADE, 1996, p. 45). Todos esquecem o frio e

são obrigados a iniciar o trabalho mais rápido possível. Na visão dos trabalhadores, aquela caneta significava mais do que o próprio poço, devia ter algo mágico nela: "Pra eles, era evidente que a caneta-tinteiro do dono não podia ficar lá dentro" (ANDRADE, 1996, p. 45). Albino, embora com febre, é o primeiro a se oferecer, mesmo contra a vontade do irmão, José, que julgava essa descida um suicídio. Mas não há forças para enfrentar o patrão. Segundo Marx (2011, p. 307), "o capital não se preocupa com a duração da vida da força de trabalho. Interessa-lhe o máximo da força de trabalho que pode ser posta em atividade". Assim, o frágil Albino desce, com todo o cuidado para não pisar o objeto de valor do patrão, que ordena: "–... veja se fica na corda pra não pisar na caneta. Passe a mão de leve no barro...". Essa ordem exige uma força maior de Albino, pois é impedido de pisar no chão do poço. Deve ficar pendurado na corda, passando a mão na água misturada com a lama na tentativa de encontrar o objeto mágico, que nenhum deles sabe o valor. A preocupação com a vida é quase nenhuma por parte do proprietário. Mesmo pedindo: "é melhor botar um pau na corda pra fincar os pé" (ANDRADE, 1996, p. 46), isso não acontece, e logo: "os minutos passavam, ninguém mais se aguentava na impaciência. Albino havia de estar perdendo as forças, grudado naquela corda, de cócoras, passando a mão na lama coberta de água" (ANDRADE, 1996, p. 46). Ele só permite que o seu trabalhador ponha os pés no chão, quando percebe que ele não aguenta mais ficar pendurado na corda: "Joaquim Prestes se afastou de má vontade. Depois continuou: – Grite pro Albino que pise na lama, mas que pise num lugar só" (ANDRADE, 1996, p. 46).

A busca não teve êxito por dois motivos: primeiro: havia muita água e lama no fundo do poço. Segundo: o frio intenso impedia Albino de passar mais tempo no fundo. Então, tiveram a ideia de tirar toda água e a lama em baldes que desciam e subiam. Albino, no fundo, revezando vez ou outra com o Magruço, e os outros puxavam o balde. É um momento de muita tensão:

> E o trabalho continuava infrutífero, sem cessar. Albino ficava o quanto podia lá dentro, e as caçambas, lentas, naquele exasperante ir e vir. E agora o sarilho deu de gritar tanto que foi preciso botar graxa nele, não se suportava aquilo. Joaquim Prestes mudo, olhando aquela boca de poço. E quando Albino não se aguentava mais, o outro magruço o revezava. Mas este, depois da primeira viagem, se tomara dum medo tal, se fazia lerdo de propósito, e eram recomendações a todos, tinha exigências. Já por duas vezes falara em cachaça (ANDRADE, 1996, p. 49).

A tensão aumenta à medida que o tempo passa, e a caneta não é encontrada. Há um princípio de revolta dos trabalhadores, inclusive com demissão de um dos homens. Certamente não conheciam o chamamento de Marx e Engels ao final do Manifesto Comunista, "Proletários de todos os países, uni-vos" (MARX; ENGELS, 2005, p. 69), mas sabiam que deveriam estar juntos nessa luta, pois as barreiras do poço começaram a ceder, e o perigo de um desabamento era iminente. Com isso, tomaram a decisão de não descer mais: nem Albino, já com falta de ar, com uma febre, tremendo de frio, nem o Magruço. A tensão alcança o ápice quando os trabalhadores, representados por José, decidem não mais descer no poço:

> José parou de esfregar o irmão. Se virou pra Joaquim Prestes. Talvez nem lhe transparecesse ódio no olhar, estava simples. Mandou calmo, olhando o velho nos olhos:
>
> – Albino não desce mais.
>
> Joaquim Prestes ferido desse jeito, ficou que era a imagem descomposta do furor. Recuou um passo na defesa instintiva, levou a mão ao revólver. Berrou já sem pensar:
>
> – Como não desce!
>
> – Não desce não. Eu não quero.

> Albino agarrou o braço do mano mas toma com safanão que quase cai. José traz as mãos nas ancas, devagar, numa calma de morte.
>
> – Eu não quero não sinhô.
>
> Joaquim Prestes, o mal pavoroso que terá vivido aquele instante... A expressão do rosto dele se mudara de repente, não era cólera mais, boca escancarada, olhos brancos, metálicos, sustentando o olhar puro, tão calmo, do mulato.
>
> [...]
>
> Os olhos de Joaquim Prestes reassumiam uma vibração humana. Afinal baixaram, fixando o chão. Depois foi a cabeça que baixou, de súbito, refletindo.
>
> [...] Joaquim Prestes ficou sem perfil mais. Ficou sórdido. (ANDRADE, 1996, p. 52-3).

Essa tensão e revolta foi provocada pelo desespero da morte. Albino, mais passivo, embora doente, estava disposto a continuar a busca do objeto do fazendeiro, mas seu irmão, mais ofensivo, José, toma a dianteira e decide romper a exploração. Como afirma Marx, "como qualquer outro comprador, [o dono dos meios de produção] procura extrair o maior proveito do valor de uso de sua mercadoria". Mas, "subitamente, levanta-se a voz do trabalhador que estava emudecida no turbilhão do processo produtivo" (MARX, 2011, p. 272).

Joaquim Prestes, acuado, diante da voz que estava umedecida, mas que se levanta, desiste de levar seus trabalhadores à exaustão: "– Não vale a pena mesmo...". E logo em seguida, dirigindo-se a Albino: "– Mas que diacho, rapaz! vista saia!". E, depois, para todos: "– Amanhã vocês se aprontem. Faça frio não faça frio mando o poceiro cedo. E... José... Parou, voltou-se, olhou firme o mulato: –...doutra vez veja como fala com seu patrão". E, sozinho, fala consigo: "...não sou nenhum desalmado..." (ANDRADE, 1996, p. 53).

Ao final do conto, a exploração não é citada, mas sugerida apenas:

> Dois dias depois o camarada desapeou da besta com a caneta-tinteiro. Foram levá-la a Joaquim Prestes que, sentado à escrivaninha, punha em dia a escrita da fazenda, um brinco. Joaquim Prestes abriu o embrulho devagar. A caneta vinha muito limpa, toda arranhada. Se via que os homens tinham tratado com carinho aquele objeto meio místico, servindo pra escrever sozinho. Joaquim Prestes experimentou, mas a caneta não escrevia. Ainda a abriu, examinou tudo, havia areia em qualquer frincha. Afinal descobriu a rachadura.
>
> – Pisaram na minha caneta! Brutos...
>
> Jogou tudo no lixo. Tirou da gaveta de baixo uma caixinha que abriu. Havia nela várias lapiseiras e três canetas-tinteiro. Uma era de ouro. (ANDRADE, 1996, p. 54).

O narrador revela, então, que Prestes possuía várias canetas, e uma delas era de ouro, o que mostra o capricho do fazendeiro em ter em mãos um objeto que, perdido, não lhe faria nenhuma falta. Quase põe a vida dos trabalhadores em risco por conta dessa caneta. Como questiona Marx, "mas que é um dia de trabalho? Será menor do que um dia natural da vida?" (MARX, 2011, p. 271).

José e o seu irmão, Albino, quase sucumbem à exploração do seu trabalho. E o fazendeiro, "como produtor da laboriosidade alheia, sugador do trabalho excedente e explorador da força de trabalho, ultrapassa em energia, em descomedimento e em eficácia todos os sistemas de produção" (MARX, 2011, p. 356). As forças de que dispõem os trabalhadores não pertencem a eles, mas a quem possui os meios de produção. É a urgência do capital. Nenhum deles, por mais dura que seja a atividade laboriosa, pode se livrar do ato de força exercido pelo capital.

A produção capitalista, "que essencialmente é produção de mais-valia", é usada por Joaquim Prestes, na narrativa, para um capricho, uma lazer a mais para sua vida e para os seus. Ao prolongar as possibilidades do trabalho, o fazendeiro não causa apenas "a atrofia da força humana de trabalho, a qual rouba suas condições normais, morais e físicas de atividade e de desenvolvimento", mas causa também a perda da própria dignidade humana. Quando recompõem, isso por parte de José e do Magruço, decidem revoltar-se contra a opressão (MARX, 2011, p. 307).

Pensando como Candido, o conto faz uma representação social de um ambiente ainda dominado pelas relações patriarcais. É "ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época" (CANDIDO, 2006, p. 16). Trata-se de um olhar sobre a sociedade do interior de São Paulo dos anos 1920/1930, em que, mesmo vigente o sistema livre de trabalho assalariado, o que impera é o domínio de poder nessas relações, totalmente arbitrárias.

Conforme Schwarz, "o critério burguês, ilustrado e europeu, para o qual o capricho é uma fraqueza, não é mais nem menos real ou 'nosso' que o critério emanado de nossas relações sociais não-burguesas", que, por sua vez, detecta e assinala "a presença do capricho em toda parte". Assim, "a volubilidade é uma feição geral a que nada escapa, sem prejuízo de ser igualmente uma tolice bem marcada, de efeito pitoresco, localista e atrasado", que funciona "como substrato e verdade da conduta humana, contemporânea, inclusive, [...] julgada sobre fundo de norma burguesa e utilizada como elemento de cor local e sátira" (SCHWARZ, p. 1990, p. 21).

De Joaquim Prestes, ao olhar suas canetas, incluindo a de ouro, não se sabe a sua reação. O narrador faz questão de encerrar nesse momento. Dá ao leitor a possibilidade de imaginar algum remorso na sua feição, ou um riso cínico, como se pudesse ter em mãos a força capaz de decidir sobre as ações dos homens que dependem do seu capital. Como nos ensina o autor de O Capital, "o

trabalho não cria apenas objetos; ele também se produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e, deveras, na mesma proporção em que produz bens", e o operário "torna-se uma mercadoria ainda mais barata à medida que cria mais bens", de modo que "a desvalorização do mundo humano aumenta na razão direta do aumento de valor do mundo dos objetos (MARX, 2004, p. 65).

O trabalho, como nos diz Oliveira (1997, p. 93), "é a principal atividade de produção e reprodução da existência material do homem, isto é, condição imprescindível para a perpetuação da espécie humana". No entanto, em "O Poço", é visto como uma exploração brutal da condição de poder, já que, no ponto central da narrativa, nada se produz em termos de bens materiais para o proprietário. A retirada da água e da lama do fundo do poço serve apenas para que se encontre um objeto, embora com valor estranho aos operários, não parece ter muito valor ao fazendeiro.

Pensando como Lukács, os trabalhadores são órfãos de tudo, não só de um deus, mas sobretudo de uma liberdade que dê a eles a possiblidade de escolha. São dominados por um poder que os transforma em animais. Estão ali apenas para servir, excluídos que são do sistema de produção. Não lhes é dado o poder de decisão. Se fosse possível, estariam trabalhando na construção da casa, devido ao frio intenso. A escolha é feita em um momento de muita tensão em que se não se revoltarem, Albino pode sucumbir, já que é tênue a linha entre a vida e a morte para ele.

Não produzem bens de consumo, mas gastam sua energia com o trabalho em prol de um rico proprietário. Estão mergulhados na mais-valia. São tragados pelo poder do senhor. Embora estejam livres do açoite do antigo regime, têm liberdade limitada, à medida que não podem se excluir do trabalho. São necessitados de tudo. Precisam do pagamento e estão dispostos a gastar qualquer energia pelo salário do patrão. São como Maneco e Filipe, de Olhai os Lírios do Campo, de Érico Veríssimo:

> – Queres ver o que é autoridade? Escuta só. Gritou para um dos homens.
>
> – Maneco, desça, vá até ao café e me traga uma carteira de cigarros Astória.
>
> Atirou-lhe uma moeda. O homem apanhou-a no ar, fez um sinal de assentimento quase servil e desceu pelo elevador. Filipe voltou-se para Eugênio.
>
> – Isto é autoridade. Eu mando, ele obedece-me. Eu sou patrão e ele é empregado.
>
> – Tu esqueces-te de que ele é ainda um homem e que pode dizer não.
>
> – Se ele dissesse "não" hoje mesmo seria posto fora, perderia o emprego. (VERÍSSIMO, 1997, 210-11).

Não há escolha para os excluídos. São subjugados nas relações, pois não detêm forças para enfrentar quem tem o capital. Como Aleixo, de Bom-Crioulo, como Maneco, de Olhai os Lírios do Campo, como Fabiano, de Vidas Secas, os escavadores do poço às margens do rio Mogi padecem do poder da liberdade. São prisioneiros de um sistema que os escraviza. Ao dizer não ao patrão, são "postos para fora do trabalho". Por isso, Albino resiste enquanto pode. O "não", por parte de José, mais valente do que os outros, só acontece diante do cenário assustador para ele: o irmão está à beira da morte.

O conto é um retrato das relações de trabalho no país. Fosse lido em outros países, como a Alemanha, a Noruega, a Dinamarca, os leitores certamente teriam dificuldades de entender essa dinâmica, já que se passa em pleno século XX, trinta, quarenta anos depois do regime escravocrata. No entanto, como nos ensina Candido, o leitor brasileiro enxerga essas relações como familiares, próprias de sua cultura. Nada lhes parece estranho. Trata-se de uma espécie de espelho em que refletem sua própria imagem e seu mundo.

## Considerações finais

"O Poço", narrativa de Mário de Andrade, analisa uma relação de poder entre o fazendeiro Joaquim Prestes e seus subordinados, entre eles, José, Albino e Magruço. De um lado, um homem que possui os meios de produção. Rico desde que nasceu, acostumou-se com o mando; do outro lado, um grupo de excluídos do capital e da própria dignidade humana, já que, exaustos, são obrigados a trabalhar num clima hostil a seus corpos, sobretudo Albino, que, doente, tem que descer no poço para encontrar algo que significa apenas um capricho do proprietário.

A narrativa nos mostra a cena do interior de São Paulo, região com grande avanço dessas relações de trabalho nas primeiras décadas do século XX. Mário de Andrade parece dialogar com os romancistas de 30, sobretudo os que mais de perto trataram dos excluídos, como José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Amando Fontes, entre outros. Não deixa de ser uma resposta àqueles que, retratando o Nordeste, mostraram ao país a identidade da sociedade, o mundo dos miseráveis. O autor de Macunaíma revela-nos que, em São Paulo, que se modernizava a passos largos, ainda havia relações de trabalho da mesma forma que em outras partes do Brasil.

Com essa narrativa, podemos enxergar com mais acuidade o Brasil que herdamos, o país real, a sociedade na qual vivemos. Como disse Antonio Candido, na sua conferência "A literatura e a formação do homem", "o leitor, nivelado ao personagem" pela comunidade do meio expressivo, "se sente participante de uma humanidade que é a sua, e deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade". E foi isso que Mário de Andrade fez.

## Referências

ANDRADE, Mário. **Contos Novos**. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1961. v.1.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Conferência. Ciência e Cultura: São Paulo, v. 24, n º 9, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Organização e introdução: Osvald Coggiola. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Livro 1. Trad. Reginaldo Sant'Ana. 28. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

OLIVEIRA, Jorge Luís. **Alienação, Trabalho e Emancipação Humana**. Fortaleza: Edições UFC, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor, as Batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 1990.

VERÍSSIMO, Érico. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

ZOLA, Émile. **Germinal**. Trad. Silvana Salermo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

# UM SONHO FORA DO ENGENHO: UMA LEITURA DE *O MOLEQUE RICARDO*, DE JOSÉ LINS DO REGO

Daphne Jardim Sampaio[1]
Émilie Geneviève Audigier[2]

As primeiras décadas do século XX no Brasil foram marcadas por transformações em áreas como economia, política, na sociedade e culturalmente, também. Alguns movimentos estavam inseridos diretamente nessas mudanças, como operário e revoluções. A industrialização reflete parte dos acontecimentos da época, consequentemente, renovações literárias e artísticas no país projetavam os primeiros passos. Apesar disso, até a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, o pensamento preeminente era fundamentalmente parnasiano e acadêmico.

Nesse contexto, os escritores que seguem após a geração que inovou o estilo artístico e literário no Brasil, mudando a tradição e desconstruindo o academicismo, trouxeram uma pluralidade de linguagens em suas escritas, considerando aspectos da vida cotidiana, por exemplo, com características da linguagem coloquial. Esses acontecimentos na literatura proporcionaram o aparecimento de obras como Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (ANDRADE, 1928), assim como as narrativas regionalistas de expoentes como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Guimarães Rosa.

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: daphnesampaio@gmail.com.

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: emilie.audigier@ufma.br.

José Lins do Rego, autor da obra que trataremos neste estudo, escreveu O moleque Ricardo (1935) como parte de um conjunto de obras denominado por ele como ciclo de cana-de-açúcar. O escritor, além de romancista, foi jornalista, o que dá à sua obra características de narrativas factuais. Pertencente à geração de 1930 do modernismo brasileiro, a visão crítica do escritor está relacionada à realidade brasileira da época, com elementos que mostram na figura do protagonista fatos da vida do romancista.

José Lins do Rego criou um protagonista com características da sua própria vida, por exemplo, a cidade de onde Ricardo sai em busca de uma vida fora do engenho é Pilar, na Paraíba, mesmo lugar de origem do escritor. O protagonista do romance é um jovem de dezesseis anos, de pele escura, obediente à mãe, que não conhece o pai, e vivia à espera das ordens do coronel. As atividades no engenho eram consideradas trabalho, porém o pagamento era um lugar para dormir e comida que sustentasse a mãe e os irmãos. Essa não deixava de ser uma vida escrava, com quase todas as consequências que um regime escravocrata traria. Na obra, notamos que o protagonista percebe que, se continuasse naquela vida, nada teria para oferecer à família e nunca mudaria sua situação de trabalho.

A Mãe Avelina e o irmão menor, Rafael, eram constantemente lembrados por Ricardo nos momentos de reflexão de como seria a vida fora de Santa Rosa, engenho onde vivia. O moleque foge na primeira oportunidade, com a melhor roupa que tinha, mas sem levar nenhum pertence, pois o que possuía era somente o afeto da mãe e o amor pelos irmãos, sentimentos que carrega como uma das únicas lembranças positivas de Pilar: "numa rápida lembrança os seus ficaram com ele" (REGO, 1935, p. 34).

No Brasil, especificamente, no Recife, vivia-se a história do movimento operário dos trabalhadores de padaria, assim como de alguns estudantes universitários. Esses e outros fatos são narrados na obra de José Lins do Rego, e pontuados por N.W, Sodré em

José Lins do Rego Em seu: Orientações do pensamento brasileiro (1942). Nesse contexto, observamos, também, na obra, parte da sociedade da época imbuída na luta através da união e da organização de classes, principalmente na região da qual o Recife é descortinado pela visão do autor de O moleque Ricardo.

Dessa forma, refletiremos acerca da vida de Ricardo fora do engenho, pois esse é o sonho do moleque. Assim, apresentaremos a mudança do cenário açucareiro de Santa Rosa presente nas obras que antecedem esse romance para a vida nas comunidades pobres da cidade de Recife. José Lins do Rego descreve, nessa obra, a vida de personagens que buscam o mínimo para viver: um lugar para dormir e um prato de comida. Histórias de pessoas comuns que, ao longo do enredo, parecem relatos de antepassados do próprio leitor nordestino, não somente pelo fato de o autor escrever com traços da oralidade, com expressões utilizadas até os dias de hoje em algumas cidades do nordeste brasileiro, como "medonha de raiva!", mas também pelas características da vizinhança, das relações familiares e pela descrição de manifestações como o carnaval e a greve, que, no romance, ocorrem quase ao mesmo tempo. Situação que apresenta, nessa obra, detalhes de um contexto histórico transformado em cenário da vida do protagonista, que perpassa as crises sociais da época para fugir em busca de uma vida digna.

## É melhor fugir

Antes da fuga, o último trabalho de Ricardo foi dar banho no irmão menor, atividade diária que o moleque praticava obrigatoriamente, talvez a única de que gostava. Quando a Mãe Avelina manda Ricardo dar banho em Rafael, ele sai alegre e brincando com a criança, como se a sua infância fosse vivida naquele momento com o irmão, e não quando de fato tinha idade para brincar, pois com dezesseis anos o protagonista da obra de José Lins do Rego

tinha sonhos e a maturidade de um homem que, quando criança, não teve um irmão maior para protegê-lo e levá-lo ao rio rindo e divertindo-se, apesar de não saber o que seria da vida de ambos no dia seguinte. No trecho abaixo, notamos um dos poucos momentos de alegria da vida de Ricardo:

> — Quando acabar daí, Ricardo, vai dar um banho em Rafael. Ainda tinha muito que fazer, mas foi. O seu último serviço no engenho ele queria que fosse este: lavar o irmão mais moço. Não lavava os cavalos do coronel? [...] Ricardo olhou para ele como se uma saudade já tivesse suspirando no seu coração. Era do que mais ele gostava ali, era do rio, de atravessá-lo a nado, de vencer os seus redemoinhos mais perigosos (REGO, 1935, p. 29).

Após lembrar do lugar que mais gostava em Pilar, o rio, Ricardo sai do engenho sem saber ao menos se teria onde dormir ou comer, segurança que, apesar do trabalho escravo em Santa Rosa, ele sabia que teria todos os dias: a cama apertada para dormir com a mãe e os irmãos e a comida da casa do coronel. Antes da partida, lembra do condutor chamando as pessoas, e percebemos o sonho de Ricardo: "A sua grande ambição, o seu sonho maior, não seria uma cousa do outro mundo. Ricardo queria somente ser maquinista. Achava bonito Chico Diabo passar com a mão na alavanca, botando a cabeça de fora para ver o leito da linha" (REGO, 1935, p. 30).

A narrativa nos mostra que a fuga do moleque é uma busca pelo sonho de viver fora do engenho. Ainda que fosse incerto seu futuro longe dos seus e de tudo o que conhecia, na decisão de ir para Recife, uma coisa era certa, o conselho da amiga de Avelina, quando disse: "aqui nunca que tirasse o pé da lama. Lá por riba, só pode melhorar de condição" (REGO, 1935, p. 31).

Certamente, a saudade acompanhou Ricardo durante toda a viagem, mas ao lembrar da idade e da responsabilidade em ter que

cuidar de si longe de casa, aconselha-se a não chorar, pois já não era uma criança: "a sua saudade foi se desviando, foi dando lugar a que pensasse na vida. Tinha 16 anos. Para que chorar?", pois deixara seu antigo lugar "para se empregar" (REGO, 1935, p. 33).

A leitura da obra concomitante às informações acerca da vida do autor, apresentadas, por exemplo, no prefácio de algumas edições dos livros de José Lins do Rego, nos mostra os detalhes do sofrimento de um jovem que perpassou a escravidão do engenho, a fuga com perigo de ser pego, a fome, a incerteza de um trabalho e a escassez de dinheiro para manter-se. Com isso, ao conhecer os relatos da vida do autor, confundimos, às vezes, as informações que podem estar relacionadas à vida além da personagem. Nesse sentido, a partir do texto de Palo[3] (2010), quando explica sobre a narrativa moderna e contemporânea, compreendemos um possível motivo da construção desse protagonista no romance:

> Confundir pessoas e personagens tornou-se um erro, visto que, ao deixarem de subordinar-se à ação, ganham apenas a essência psicológica. Somente com o passar do tempo e com a difusão de um maior conhecimento sobre a invenção narrativa é que os romancistas tomaram consciência da forte atração emotiva exercida pela ficcionalidade das personagens presentes em seu caráter (PALO, 2010, p. 5).

Notamos que as características que configuram a personagem, e que possuem traços da vida do autor, não nos faz acreditar que a narrativa é verdadeira, visto que, obviamente, a ficcionalidade é o teor da obra. Entretanto, esses elementos que nos trazem à memória algo que conhecemos sobre a vida de quem escreveu a obra intensificam a leitura e despertam o pensamento curioso de que fatos reais estão inseridos no texto. Os relatos do que o protagonista viveu não estão tão distantes da vida de qualquer jovem inserido no

3 Departamento de Arte – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP – 05014-901 – São Paulo – SP - Brasil. E-mail: mpalo@terra.com.br.

contexto histórico do ciclo cana-de-açúcar, o que nos faz perceber, de fato, a vida de um paraibano na década de 1930, momento no qual esse e outros romances regionalistas da época retratam as dificuldades daquele povo.

## A chegada no novo lugar

Quando reconhecemos a cidade de Recife como o novo lugar de Ricardo, concordamos com o pensamento de Yi-Fu Tuan e Marandola Jr. (2015, p. 10), ao afirmarem que "o lugar é segurança e o espaço é liberdade", uma vez que o moleque tira seu sustento do trabalho que tem ao ajudar na primeira casa onde mora na nova cidade. Limpar o quintal, pegar água e carregar a lata pesada na cabeça eram atividades que faziam parte da construção da nova vida de Ricardo, que se sentia livre por estar longe dos gritos do coronel e tinha um canto para dormir.

O que nosso protagonista desconhecia era o fato de a escravidão mudar-se somente de lugar. A sua cor de pele e condição social o faziam ser, novamente, um escravo para servir quem pudesse alimentá-lo. A princípio, Ricardo não entendia essa relação, pois até lembrava do engenho com tristeza, como se lá fosse a pior das escravidões:

> Mais tarde viu que não valia nada mesmo. Só para o serviço, para lavar cavalos, rodar moinho de café, tirar leite. Negro era mesmo bicho de serventia. [...] E no entanto, quando Carlinhos ralava o joelho na calçada, corria gente de todo canto da casa. Davam água fria ao menino por causa do susto e passavam pedaço de pano pela ferida. Ricardo só podia sentir essas cousas. Ele tinha uma alma igual à dos outros. E sabia mesmo fazer tudo melhor. E apesar disso, quando o outro crescesse, seria dono, e ele um alugado como os que via na enxada (REGO, 1935, p. 37, grifo nosso).

Dado o exposto, percebemos o sentimento de tristeza da personagem principal, comparando-se a um animal, porém notamos a presença de Carlinhos no pensamento de Ricardo, personagem secundário na obra, mas que revela a relação que o autor do romance traz entre seus livros do ciclo cana-de-açúcar, pois Carlinhos é o protagonista de Menino de Engenho, obra que antecede O moleque Ricardo.

Apesar do sentimento de impotência diante a realidade da época, o moleque tinha esperança na nova cidade: "ali em Recife pelo menos um dia poderia ser alguma cousa" (REGO, 1935, p. 37). Assim, Ricardo, a convite de um entregador de pães, aceita sair da casa onde trabalhava para servir ao português, dono de uma padaria. O sonho de ser maquinista, um condutor, algo tão longe para Ricardo, agora era algo pequeno, pois trabalhar para seu Alexandre rendia-lhe um lugar para dormir e noventa mil-réis por mês, "o serviço era pesado, mas o ordenado de um príncipe em comparação com os dez mil-réis do condutor" (REGO, 1935, p. 40).

Após habituar-se na cidade e fazer de Recife seu novo lugar, Ricardo, que tanto ignorava as mulheres, sendo muitas vezes criticado pelos colegas e vizinhos, começa a aproximar-se das mulheres que trabalhavam nas casas onde ele entregava os pães pela manhã e pela tarde. As relações amorosas da vida do moleque foram transformando seus sentimentos de saudade da mãe e dos irmãos, pois quando se apaixonava, pouco lembrava deles.

## As mulheres da vida de Ricardo

Antes de fazer observações acerca da leitura das personagens femininas mais marcantes da vida de Ricardo, com exceção da mãe, uma vez que a figura materna, para o protagonista, simbolizava um ser santo, é importante ressaltar que não há comparação entre seus relacionamentos amorosos e a figura da matriarca, quando Ricardo

ainda fazia parte daquela família. Assim, as mulheres que conquistaram o moleque deram à obra características cômicas e sentimentais que diferenciavam o sentimento tão latente que Ricardo tinha pela mãe e que, com muita relutância, passou a ter também por essas mulheres.

Ricardo teve muita resistência para envolver-se numa relação amorosa, pois seu objetivo fora do engenho era outro – ter uma vida melhor, e, assim, poder ajudar a mãe e os irmãos – mas quando começou a namorar, sempre havia uma figura feminina para mostrar que o moleque mudava o comportamento a partir de um novo relacionamento. Nesse sentido, trazemos o pensamento de Vanessa Cavalcanti, que trata sobre as mulheres na literatura latino-americana, não somente as autoras e protagonistas, mas, principalmente, as figuras esquecidas e que aparecem nas obras com a simplicidade, muitas vezes, de uma única fala, mas que demonstram como e qual é seu papel na narrativa:

> Da Literatura e do seu cotejo com os múltiplos processos históricos, dos fazeres cotidianos e das práticas de guardar os signos como símbolos de uma manifestação de resistência que se desenha na própria repetição de tarefas que sempre foram desempenhadas por mulheres dóceis, surgem perfis, faces, mãe/irmã/mulher/fêmea latino-americana que se prepara para seus novos papéis, conquistados, lutados, suados, sofridos, mas, introjetados no corpo que dá à luz indivíduos que insistem em marcar diferenças. As personagens literárias retratadas são parte do real e do imaginário latino-americanos (CAVALCANTI, 2011, p. 4).

Com base no exposto, podemos inferir que desde a primeira até a última mulher com a qual Ricardo manteve um relacionamento amoroso, todas elas tinham características comuns das mulheres da época e de mesma classe social do protagonista. Entretanto, uma dessas namoradas do moleque apresentava um comportamento diferenciado das demais: era intrépida, não se im-

portava com julgamentos, tampouco em como ficaria sua situação após ser "condenada" pelos falares da comunidade, visto que não conseguiria outro relacionamento se fosse vista de forma negativa, como de fato era. A própria mãe de Ricardo, segundo ele descreve na narrativa, teve apontado, mais adiante, vários relacionamentos com homens diferentes, cada irmão era filho de um pai, mas o moleque não julgava a mãe, assim como não julgou a namorada, era encantado por essas características que tornaram essas mulheres singulares na obra.

A primeira namorada de Ricardo era uma mulher sorridente, mas não sabemos o que ela pensa a respeito dele nem como vive, pois tinham um relacionamento de poucas palavras e pouco se viam; até passear, não podiam, pois Guiomar não saía de casa. Ricardo descreve, em seus pensamentos, as três mulheres que teve, comparando e apresentando as diferenças entre elas:

> Depois de Guiomar veio Isaura. E agora Odete. Todas bem diferentes umas das outras. Guiomar quase que fora do outro mundo. Só tinha mesmo de gente aquele sorriso. A lembrança dela ficara no coração do moleque como a de uma aparição de sonho. Já Isaura deixara-lhe o corpo marcado de recordações. Aquela sim, que lhe arrancava a alma para pisar. Lambuzou-se com ela de luxúria. Amou a negra com vontade, com toda a tesão. Odete era outra coisa. Era mesmo um amor de donzela (REGO, 1935, p. 146).

Guiomar sumiu da vida de Ricardo da forma mais trágica possível. Passaram muito tempo sem se ver, o moleque não sabia o motivo do desaparecimento da namorada, até que o jardineiro, seu Lucas, um fiel amigo que lhe contava tudo sobre os acontecimentos da vizinhança, assim como dava-lhe conselho quando acreditava que era necessário, deu a péssima notícia da morte de Guiomar:

> — Uma desgraça, menino. A menina chegou no engenho toda bisonha, para um canto, sem querer falar com ninguém, tão triste. — E o que aconteceu, seu Lucas? — Aconteceu o que eu lhe conto. — O que, seu Lucas? — A negrinha tomou veneno (REGO, 1935, p. 51).

Ricardo ficou estarrecido com a notícia, demorou um tempo para entender e processar a tragédia. Saiu em disparada logo que acordou do choque e lembrou que, nesse momento triste, somente a mãe poderia dar-lhe o colo que precisava:

> Guiomar morta. Tudo morrera para Ricardo. Chorou muito. Queria chorar alto como nos tempos de menino, chorar alto até que a Mãe Avelina chegava para acalentar. Chorava mesmo alto demais para que a mãe viesse para ele e o botasse no colo (REGO, 1935, p. 52).

Muito tempo passou até que Ricardo se recuperasse e se interessasse por outra mulher, por ele mesmo, não iria atrás de ninguém. Entretanto, Isaura aparece. Ela não era de esperar que o homem manifestasse interesse, se assim quisesse, ela mesma iria atrás, pois era decidida e pretenciosa, diferente de todas as mulheres que o moleque conhecera na vida, ninguém foi para ele como Isaura, uma paixão avassaladora:

> A moleca gostava de homem que soubesse fazer as coisas: sair de noite para os lugares escuros por onde a luz do gás não descobrisse segredos. A moleca Isaura ensinava ao negro desconfiado. [...] Ricardo fugia de
>
> tudo para só viver daquilo, de Isaura, da moleca que lhe entregava o corpo por debaixo da noite, na escuridão (REGO, 1935, p. 90).

Mesmo com o aviso do amigo seu Lucas: "cuidado, aquela cabrocha é um pedaço de mau caminho" (REGO, 1935, p. 91). Ricardo acreditava que com ele era diferente, ainda que Isaura tivesse

fama de ser uma mulher que traía os homens com os quais mantinha relacionamento, o moleque estava tão feliz que não pensava mais em nada, "criou paixão, ficou besta pela cabrocha" (REGO, 1935, p. 90).

Uma discussão boba afastou o casal e Isaura e Ricardo terminaram o romance. Sofrendo e triste pelos cantos, o moleque fazia o possível para esconder a decepção e o conhecimento de que sua amada já tinha um novo namorado. Lembrou dos conselhos de seu Lucas e decidiu seguir a vida, mesmo com a lembrança das coisas vividas com a namorada.

Nesse contexto, Ricardo começa a ser desejado por Odete. Ele mesmo não parecia ter muito interesse, ainda tinha na cabeça a antiga namorada. No entanto, a nova mulher que aparecera em sua vida tinha um jeito de portar-se que fez o moleque acreditar que ela seria ideal para casar-se. Conheceram-se no carnaval, e desde então iniciaram um romance que os levou ao matrimônio, mas a mulher ficou doente logo após o casamento: "Odete não se dera bem com o casamento. Era com dores. Com febre, sempre se queixando" (REGO, 1935, p. 183).

A doença de Odete foi uma desculpa para que Ricardo continuasse a procurar pela antiga namorada: "tinha saudades de Isaura [...]. Quantas vezes não dominava os seus desejos de sair do quarto e ir atrás da moleca" (REGO, 1935, p. 163). Com isso, voltaram a ficar juntos e engataram um relacionamento enquanto o moleque ansiava a morte da esposa: "Seria ótimo para ele se Odete morresse" (REGO, 1935, p. 189).

Como o protagonista desejava, assim aconteceu: "naquela noite, Odete morria com o marido na rua" (REGO, 1935, p. 202). Ricardo nem conseguia chorar, só o fez quando viu o pai da mulher, um homem forte e robusto se esvaindo em lágrimas próximo ao leito da filha, lugar de onde o moleque não teve coragem de aproximar-se, com medo da doença, visto que Odete morrera de tuberculose.

A vida do protagonista não melhorou após ficar viúvo, como ele acreditava. Enquanto saía de um relacionamento para o outro, uma greve de operários se instaurava na cidade de Recife, e Ricardo perdeu amigos e teve que ajudar a família de Florêncio, de quem era mais próximo e que, muitas vezes, não tinha nada para comer. Apesar de não ter muito, Ricardo não teve filhos nem pagava pelo local onde dormia, por isso podia ajudar aos familiares dos conhecidos mortos.

Para Macedo[4](2020), as pessoas dependiam e estavam incluídas nas comunidades envolvidas no ciclo do açúcar, que era, também, na região em que Ricardo vivia e onde estava inserida a maior produção cana-de-açúcar da época. Portanto, os acontecimentos na vida do protagonista de José Lins do Rego e das outras personagens apresentadas nos romances do ciclo cana-de-açúcar não diferem dos fatos do cotidiano de pessoas daquelas comunidades da época.

Assim, as dificuldades atreladas ao meio de sustento ou na busca por ele também estavam presentes em obras de autores como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, que, ao retratarem a vida de nordestinos, ultrapassaram a descrição das mazelas sofridas por eles, cada um em sua cidade e contexto. Esses autores, semelhantemente a José Lins do Rego com Ricardo, detalharam a vida do brasileiro além de sua região. O moleque Ricardo é retratado como ser humano digno de receber pelo seu trabalho, pois não o fazia pouco. Os protagonistas das obras regionalistas exibiam um comportamento sonhador, motivados sempre pela melhoria de sua vida e dos seus, fato que afastou Ricardo muitas vezes de participar de um movimento grevista, por exemplo. Contudo, em dado momento, o interesse do protagonista pela revolução foi inevitável.

4 Professora da Escola de Serviço Social da Universidade Católica do Salvador e membro do Núcleo de Estudos do Trabalho da UCSal (NET).

**A greve**

É interessante ressaltar que a maioria das coisas que Ricardo acreditava que não seriam boas e das quais não participaria e não faria, como envolver-se com uma mulher como Isaura, brincar o carnaval e estar em uma greve, de tudo um pouco, experimentou. Infelizmente, as consequências da participação do movimento grevista na época levaram ao fim de muitos amigos, também acabou, de certa forma, com a vida do moleque, já que o sonho de viver fora do engenho não era ser preso como criminoso, ainda que fosse cativo a uma vida de servente em uma padaria. Ricardo queria apenas mudar o seu destino, que, se continuasse em Santa Rosa, já estaria traçado.

O protagonista muitas vezes ouvira falar da greve, mas não acreditava, ou não tinha interesse. Tudo corria bem para ele, até quando pedia aumento a seu Alexandre, recebia uma resposta positiva, pois, depois de reclamar, o patrão aumentou o ordenado do moleque, em virtude de "reconhecer" o esforço e o trabalho de Ricardo. Contudo, após o choque do suicídio de Guiomar, depois de perder o amor de Isaura e de nunca haver gostado de fato da esposa falecida, Ricardo não tinha mais grandes expectativas e começou a participar das reuniões do movimento grevista, encabeçado pelo doutor Pestana, advogado que era ouvido e reverenciado pela maioria.

O moleque participou do movimento sem entender direito o motivo pelo qual estava ali, mas sofreu as consequências que uma classe oprimida e calada padecia, inclusive fora preso como criminoso que nunca haveria de ser. O pensamento de seu Lucas - grande personagem que refletia sobre essas e outras questões no romance, que não serão apontadas aqui para não fugir ao tema - descreve o sentimento de perder a amizade de todos aqueles que, sem motivo, foram levados para prisão:

> Os negros bons iam para Fernando. O que tinham feito eles? dizia seu Lucas voltando para casa. O que tinham feito eles, os negros que não faziam mal a ninguém? Jesuíno era uma besta de bondade, Ricardo tão bom! Os outros deviam ser também. O que tinham feito eles para ir pra Fernando? Seu Lucas não sabia. Queriam de comer, queriam de vestir, queriam viver. E seu Lucas chegou no jardim com esta dor no coração" (REGO, 1935, p. 222).

A carta recebida pela Mãe Avelina, que dizia que Ricardo iria vê-la, fato que conhecemos no início da narrativa: "a casa inteira recebeu a carta com muita alegria. Ricardo vinha do Recife" (REGO, 1935, p. 28), nos mostra, ao final do romance, que essa visita nunca aconteceu, pois o moleque, bom filho, ótimo irmão, trabalhador, sonhador e apaixonado, foi preso após participar de um movimento grevista com ideias políticos por trás da luta de muitos trabalhadores, que reivindicavam apenas tratamento e salário dignos de seus trabalhos. Entretanto, continuaram sem voz e presos como criminosos, levados para Fernando de Noronha.

## Considerações finais

A riqueza de detalhes fictícios, mas pormenorizados, em situações reais da sociedade brasileira, faz do conjunto de obras de José Lins do Rego parte da história do nordeste brasileiro, enquanto sociedade que vivenciou a ascensão e o declínio dos engenhos de cana-de-açúcar com todas as situações que esses acontecimentos criaram na história do país, desde uma escravidão disfarçada de aluguel e um pagamento mínimo aos trabalhadores, como a vida das pessoas que saíram dos engenhos em busca de uma vida melhor.

Por se tratar de um romance, logo observamos as personagens que antes eram protagonistas, agora como figurantes ou se-

cundários. José Lins do Rego enriquece um personagem na trama para apagá-lo em outra, dando voz ao moleque Ricardo, protagonista que em *O menino de Engenho* foi um moleque qualquer.

Nesta obra, observamos diversos aspectos da sociedade brasileira que poderiam ser retratados nesta análise, pois, mesmo sendo um livro de poucas páginas, percebemos muitas reflexões apresentadas nas falas e na vida das personagens. A questão religiosa, por exemplo, é expressada na figura de seu Lucas; os pensamentos políticos, nas personagens do doutor Pestana e de trabalhadores partícipes do movimento grevista; assim como a própria cultura do carnaval. A festa dava dias de esquecimento da vida difícil que essas pessoas levavam diariamente e gerava críticas em alguns momentos na narrativa de muitos que não entendiam o motivo daquela felicidade, já que viviam situações de fome, insalubridade na comunidade onde moravam, doenças e a falta de recursos.

Portanto, a greve é, talvez, o aspecto mais relevante da narrativa, devido ao fim do protagonista estar atrelado a ela. Foi abordado no texto por último, porém, acreditamos que ela foi mais uma consequência da busca pelo sonho de uma vida fora do engenho. A saudade de casa, da família, a adaptação à nova comunidade, a cidade, os amores, os amigos, as pessoas e a vida que levavam bem diferente de Santa Rosa, não transformaram Ricardo no homem que um moleque não poderia ser, uma vez que, desde pequeno, o protagonista assumira responsabilidades e tinha atitudes de quem nunca fora uma criança, mas manteve a alma e a ingenuidade de moleque, acreditando que suas atitudes o levariam a um lugar melhor do que aquele que o escravizou.

## Referências

BOSI, A. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992

CAVALCANTI, Vanessa. Os guardiães dos signos: mulheres da literatura latino-americana. **Línguas e Letras**. Vol. 12, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 10. Ed. Rio de Janeiro, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Literatura Brasileira**: em diálogo com outras literaturas e outras linguagens. São Paulo: Atual, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 4ª edição. São Paulo: Editora Global, 2013.

FREYRE, Gilberto. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

SCHWARTZ, Stuart. **Segredos internos**: engenhos e escravos na sociedade colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, N.W. **José Lins do Rego em seu**: orientações do pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Vecchi. 1942.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

MACIEL, Maria Ester *et al*. **América em movimento**: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras. Viveiros de Castro Editora Ltda. 1999

PALO, Maria José. **Narrativa moderna e contemporânea** – novas formas (d)escritas. São Paulo, PUC. Departamento de Artes. 2010.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar** [livro eletrônico]: a perspectiva da experiência; Tradução: Lívia de Oliveira - Londrina: Eduel, 2015. 1980.

# O *LOCUS HORRIBILIS* TROPICAL DE BERNARDO GUIMARÃES

Edson José Rodrigues Júnior[1]
Brenda Carlos de Andrade[2]

O presente capítulo tem como principal objetivo analisar o deslocamento do locus horribilis – elemento espacial convencionalmente atrelado às estéticas gótica e fantástica – para o litoral brasileiro a partir do romance A ilha maldita (1879), de Bernardo Guimarães. A obra, que se insere na tradição do romantismo e do sertanismo oitocentista, se afasta das aspirações do autor ao comentário social e marca uma de suas principais incursões ao insólito literário, ainda que não tenha gozado da mesma projeção de público e crítica que seus poemas pantagruélicos como "O elixir do pajé" e "Orgia dos duendes". Nele, é contada a história de uma misteriosa ilha situada no ermo litoral paulista, bem como a fantástica relação desta com a donzela Regina, dita sereia ou feiticeira do mar.

Pode parecer, a priori, um paradoxo considerar sertanista um romance ambientado no litoral brasileiro, tendo em vista toda a querela entre litoral e interior subjacente ao desenvolvimento do regionalismo oitocentista no Brasil. Todavia, conforme atesta Fabianna Bellizzi Carneiro (2016), o próprio conceito de sertão encerra em si ao menos duas leituras que continuam a vigorar hoje como no século XIX. A primeira delas diz respeito ao termo enquanto espaço geográfico que abarca, sem fronteiras claras, as regiões mais

1 Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (DTLLC/USP). E-mail: edsonrjunior4@gmail.com.

2 Doutora em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora do Departamento de Letras/UFRPE e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (UFPE) e Estudos da Linguagem (UFRPE). E-mail: brenda.andrade@ufrpe.br.

áridas do Brasil: o nordeste, o centro-oeste e os pampas sulistas, caracterizadas pelo falar típico e regionalizado; pelos costumes antigos, percebidos pejorativamente como sintoma de atraso; pela religiosidade; pela forte crença no divino e no sobrenatural; pela demografia marcada por pessoas rústicas, iletradas e ignorantes, em comparação aos moradores das regiões mais ricas e modernizadas.

A segunda leitura, conforme a autora, dá conta de explicar o sertão através das lentes intelectuais que, partindo do ponto de vista citadino, urbanizado, modernizado e industrializado, explicam o sertão pela oposição com os centros urbanos, isto é, o sertão como espaço da não civilização, da alteridade. Esse sertão imaginado e toda a miríade de signos arraigados à "essência" do local perduraram durante muitos anos no pensamento nacional brasileiro, influenciando a sociologia, a geografia e as artes que tomam o sertão como matéria representativa, dentre elas, a literatura, a pintura e o cinema. Esse ponto de vista é corroborado pela antropóloga Candice Vidal e Souza, para quem a

> leitura extensa dos discursos sobre o sertão e sobre sertões particulares deixa-nos o registro desses lugares e comunidades como cenários onde se marca uma diferença. Para se dizer sobre o sertão ou sobre sertões, o narrador recorre à comparação e à diferenciação com lugares e modos de viver que se veem como não sertão. A localização e a descrição do que é e do que não é sertão consiste no ato de nomear diferenças e de tentar impô-las como princípios de divisão e classificação do espaço nacional. Trata-se aqui de apontar os efeitos performativos da atividade de inúmeros intelectuais que escrevem sobre paisagens sociais e físicas ditas sertanejas (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 108).

Essa perspectiva de sertão construído pelo morador da cidade traz à tona um importante debate sobre alteridade, cujos desdobramentos se espraiam por toda a literatura brasileira, mas, especialmente, para a produção literária conceituada como sertanista ou

regionalista. Na tentativa de compreender as origens desse sertão como heterotopia, como contraparte antagônica do centro urbano, Albertina Vicentini (1998) busca desvendar alguns pressupostos históricos que englobam o senso comum e o pensamento social em geral, recorrendo até mesmo à etimologia da palavra, a qual traria em si a antiga relação entre colonizador e colonizado, adquirida a partir de um tipo de linguagem "em que o símbolo comandava a significação, produzindo-a de cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado" (VICENTINI, 1998, p. 44). Em sua raiz etimológica, o termo sertão traz consigo uma ideia de desalinho, dissonância:

> De-Sertum, supino de desere, significa "o que sai da flieira", e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece. Daí o substantivo desertanum para indicar o lugar desconhecido onde ia o desertor, facilitando a oposição lugar certo e lugar incerto, desconhecido e, figuradamente, impenetrável. [...] o adjetivo certum através da expressão domicilium certum e da forma que tomou em português arcaico, certão, pode haver contagiado a significação (não a forma) de desertanum como "lugar incerto", sertão, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando (VICENTINI, 1998, p. 45, grifos da autora).

Nísia Trindade de Lima, em seu livro Um sertão chamado Brasil (1999), realiza uma pesquisa em dicionários de língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, cujo resultado confirma a tese de Vicentini. Conforme a etimologia, a palavra sertão origina-se de desertão e teria uma dupla ideia: "a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada" (LIMA, 1999, p. 103). De acordo com os dicionários antigos, o referencial do sertão, à época do Brasil colônia, era o ponto de vista do colonizador europeu, que avistava o litoral a partir de suas naus como sendo o outro lugar, a heterotopia. Prova disso é a própria carta de Pero Vaz de Caminha,

que descreve: "[...] de pomta a pomta he toda a praya parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo sartaão nos pareceu do mar mujto grande" (CAMINHA, 1963, p. 16)[3].

Fica claro, portanto, que até mesmo o litoral pode ser enxergado como sertão, basta que as lentes que o percebem o façam em oposição aos centros urbanos e metrópoles, saturando seu significado com signos de exotismo, atraso, abandono e irracionalidade. É justamente o que faz Bernardo Guimarães, considerado o pai do sertanismo (VERÍSSIMO, 1916), ao ambientar A ilha maldita nas ermas paragens do litoral paulista. Uma vila de pescadores que traz consigo os mesmos signos do sertão há pouco elencados, onde as crendices regem a vida de homens e mulheres que convivem diariamente com a sombra do sobrenatural, encapsulada na figura de uma misteriosa ilha que paira no horizonte da costa. Basílio de Magalhães (1926, p. 39), seu biógrafo, diz que "[...] excetuando-se A escrava Isaura, A ilha maldita e O Pão-de-ouro –, que presumo serem as suas produções de mera fantasia – todas as outras se desdobram em paisagens dele conhecidas a palmo, pintadas com tintas verdadeiras e traços fiéis". Essa citação, apesar dos dados biográficos pouco frutíferos para a análise formal que intentamos realizar, sugere uma curiosa cisão na obra de Bernardo Guimarães: aqui, o sertanismo tout court, empenhado na diligência de retratar de maneira fidedigna e verdadeira, mesmo que elogiosa, o sertão brasileiro; lá, suas obras de "mera fantasia", cuja concepção vinha da imaginação do autor em detrimento de sua experiência de vida no sertão.

A verossimilhança, no caso do sertanismo, passa pelo crivo de uma aceitabilidade para a representação que se deseja fazer do "nosso mato", nas palavras de Monteiro Lobato (2019). Ela deve, necessariamente, se ater a especificidades do local registrado, o que

3 Na mais recente versão adaptada da carta, disponibilizada pelo Departamento Nacional do Livro da Fundação Biblioteca Nacional: "De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande". Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf.

se torna um parâmetro de valor para as obras do período. É justamente em relação a esse apego à fidelidade, à necessidade afetiva e ideológica de fazer jus ao verdadeiro sertão, que Nelson Werneck Sodré critica os escritores do regionalismo, que, para ele, "caem naquela vulgaridade dos detalhes, naquele pequeno realismo da minúcia, naquela reconstituição secundária em cuja fidelidade colocam um esforço cândido e inútil" (SODRÉ, 1964, p. 324).

As palavras de Basílio de Guimarães sugerem que Bernardo Guimarães subverteu esse quadro ao transformar o sertão em terra assombrada, ao trazer para o último recôndito da verdadeira cultura brasileira – livre das intrusões no colonizador – duendes, fantasmas, espectros, damas fatais, ilhas assombradas, sereias e bruxas. Nesse empreendimento, Bernardo Guimarães não apenas deslocou o sertão para uma paragem tropical litorânea como também deslocou para esse mesmo litoral o locus horibilis, espacialidade opressiva característica de tradições europeias como o gótico e o fantástico. Ao fazê-lo, o autor concomitantemente se afasta da tradição ufanista alencariana de exaltação às belezas tropicais e se inscreve a uma tradição outra, cujo principal tributário – não raramente considerado o único – fora seu amigo Álvares de Azevedo.

Como sugerimos anteriormente, há muito mais a ser observado no sertão-litoral bernardiano que o elogio às raízes nacionais e às maravilhas tropicais da terra brasilis. Deste ponto em diante, adentraremos à análise formal do romance para compreender como o autor subverte a paisagem tropical enquanto espaço diegético ao convertê-la em *locus horribilis*.

## O rochedo da sereia

É preciso ressaltar, logo de início, que os espaços narrativos do romance são construídos sempre a partir de vozes que nutrem em relação a eles fortes laços afetivos. Regina, a protagonista, en-

xerga a ilha como sua única casa, como refúgio e local de retorno à infância e às memórias de sua antiga vida. Os irmãos Rodrigo, Roberto e Ricardo veem na ilha um longínquo desígnio, uma meta para seus desejos e paixões pessoais. Conquistar a ilha intransponível é, para eles, conquistar o amor de Regina. Os moradores do vilarejo, pescadores e marinheiros – o que engloba o principal narrador da história –, por outro lado, percebem a ilha pelo filtro das crendices e da sabedoria popular, isto é, como um local assombrado, agourento, proibido; origem de muitos dos infortúnios que recaem sobre aquele povo sofrido e apartado da civilização:

> Com efeito, essa ilhota maravilhosa, esse anel de rochedos em torno dos quais as ondas revoluteavam em perenal borrasca, esse cachopo inacessível a que nenhum barco ainda à exceção do de Regina conseguira aportar, ainda lá campeava na orla do horizonte, cada vez mais inexplicável com seus mil encantamentos, dando que cismar ao povo e alimentando mil crenças extraordinárias e sobrenaturais (GUIMARÃES, 2019, p. 59).

Como isso em mente, está justificado o motivo pelo qual a maioria das descrições e alusões à ilha maldita é profundamente subjetiva, regidas pelo pathos de um grupo social que busca no metaempírico as respostas quando a razão é incapaz de satisfazer as perguntas – o que, no caso do romance, acontece quase sempre. Fazendo jus à atmosfera de suspense e ao efeito estético do fantástico que Bernardo Guimarães constrói ostensivamente na obra, a primeira, embora breve, aparição da ilha se dá apenas no Capítulo 4. Até lá, alertas dos personagens em relação aos assombros do lugar estendem o mistério e constroem sua posição de locus horribilis pela ausência, pela escolha narrativa de esconder ao invés de revelar:

> Aquilo me faz cismar; dizem que é uma ilha em roda da qual o mar está a ferver, e que ninguém lá pode chegar. Tenho perguntado a todo mundo, e ninguém me sabe contar o que ela é. Dizem que é uma ilha encantada, e que não há força do remo nem de vela que possa lá

> fazer aproar um barco. Quando se vai chegando perto avista-se uma moça muito bonita, vestida de branco, e cantando cantigas as mais lindas que se pode imaginar; mas é escusado querer lá chegar; a ilha vai fugindo, fugindo sempre.
> [...]
> – Meu filho, – respondeu por fim o velho pescador, já fadigado das importunações do filho – aquela ilha que tanto te dá que pensar é o Castelo da sereia, ou a Ilha da maldição. Aquele pequeno ponto que lá vês nos confins dos mares, e que não é tão pequeno como daqui te parece, foi a fonte de muitas lágrimas e desgraças [...]. Dá-me toda a atenção, meu filho, e ficarás sabendo que quando fores grande, e soltares teu barco ao mar, deves vogar bem longe da ilha maldita (GUIMARÃES, 2019, p. 7-8).

Fica estabelecido, assim, o principal dispositivo de suspense do romance: a presença fantasmagórica da ilha paira sobre as personagens e sobre a narrativa e quase pode ser chamada, em verdade, de ausência, pois é justamente a impossibilidade de desvendar sua origem, aliada à impossibilidade de chegar até ela, de compreendê-la pelos sentidos e dar um ponto final ao mistério, que sustenta seu caráter fantástico e, consequentemente, atiça a imaginação. Em típico estilo folhetinesco, o quarto capítulo do livro, sugestivamente intitulado "A ilha encantada", promete sanar a questão da tal ilha maldita, mas subverte a expectativa do leitor ao apenas apresentar mais mistérios, lendas e abusões que pairam sobre ela:

> Por esse tempo já essa ilha malsinada, que tanto dava que pensar, era o terror e o duende dos pescadores por toda a extensão destas costas. Corriam, desde tempos imemoriais, entre o vulgo lendas sinistras e aterradoras a respeito dessa ilhota que se apresentava como um rochedo medonho e inacessível, erguendo cinco ou seis braças acima das ondas, liso e escarpado à maneira de barbacã denegrida e inexpugnável de um castelo roqueiro. As vagas se despedaçavam furiosas em torno

> dele, bramindo e refervendo em perpétua agitação, e ninguém até então tinha podido obrigar-lhe por qualquer dos lados uma pequena enseada, uma ponta de rochedo, uma aspereza por onde se pudesse firmar o pé na maldita penedia. Uma tempestade eterna roncava-lhe entorno, cingindo-a de alvos escarcéus de espuma, que incessantemente, se arrojavam é recuavam em perpétua escalada contra as titânicas e inabaláveis muralhas, indo lamber-lhe até o alto das ameias. (GUIMARÃES, 2019, p. 25).

A primeira descrição da ilha que minimamente se pode considerar como topográfica, "um rochedo medonho e inacessível, erguendo cinco ou seis braças acima das ondas, liso e escarpado" (GUIMARÃES, 2019, p. 25), pouco revela sobre ela, apenas aludindo à sua constituição externa e, mesmo assim, recorre à adjetivação a partir de um campo semântico negativo, patético – "medonho", "inacessível". Aliás, este campo semântico irá marcar todas as ocasiões que compreendem alguma descrição ou menção à ilha, sendo recorrentes os seguintes termos: terrível; sinistra; aterradora; ilha maldita (da maldição); ilha encantada; ilha malsinada; ilha sinistra; tempestade eterna; escarcéus de espuma; titânicas muralhas; tétrica masmorra; rochedo medonho; castelo roqueiro; castelo da sereia; castelo do diabo; castelo titânico; fantasma sinistro; covil de duendes; covil da bruxa do mar; palácio da sereia; palácio encantado; palácio flutuante, palácio do diabo; palácio maldito; maldita penedia; sinistra penedia; pavorosa penedia; horrenda penedia; penedos excomungados; penedos inacessíveis; penedo inexorável.

Muitos desses termos, vale ressaltar, reforçam a intrínseca relação entre a ilha e os monstros que fariam dela a sua morada: a suposta sereia Regina e a sua lendária genitora, a bruxa do mar. Conforme acertadamente observou Júlio França (2014), convergem, Regina e ilha, para um tópos comum do insólito ficcional: o monstro e seu covil. A ilha e o próprio mar revolto que a cerca funcionam, para ele, como uma representação metonímia dos lugares

de onde provém o mal. Complementamos a proposição do pesquisador ressaltando a relevância de outra figura monstruosa que já habitava as abusões do universo diegético antes da chegada de Regina: a bruxa do mar. É estabelecido no romance que sua presença já assombrava a vila há muito tempo – tanto que Regina, pelos dotes sedutores e pela voz hipnotizante, era tida como sua filha:

> Mas o que é certo, e que todos acreditavam e acreditam até hoje, é que aquela penedia é uma ilha que anda solta a boiar sobre os mares, e que é nada menos que o palácio flutuante de uma sereia, feiticeira ou fada marinha, a qual como poder de seu condão e de seus conjuros diabólicos a faz mover-se de um ponto a outro, e submergir-se ou surgir à tona da água conforme o seu capricho. Contavam mais que essa sereia ou fada, com a magia de seus cantares e artifícios satânicos, costumava atrair para lá alguns pescadores dos mais jovens e formosos, e que lá os guardava para sempre encerrados em suas impenetráveis espeluncas. Alguns também, que tinham tido a rara fortuna de avizinhar-se da ilha sem lá ficarem para sempre detidos, referiram que pelas penedias que a cercavam ressoavam harmonias e cantares suavíssimos, e asseguravam mesmo ter visto sobre a crista dos penedos uma donzela de estranha formosura, dedilhando uma harpa de ouro engastada de pérolas, e entoando canções tão tristes e maviosas que faziam gemer de saudade os próprios rochedos. Sabia-se até o número e os nomes das desestruturadas vítimas que tinham caído nas ciladas da maléfica e perigosa feiticeira dos mares.
>
> Tolos os barcos de pescaria ou cabotagem que cruzavam por estas costas evitavam com cuidado; aproximar-se do rochedo maldito, e os barqueiros, ao avistarem-no, por mais distantes que estivessem, o esconjuravam rezando o credo e benzendo-se três vezes (GUIMARÃES, 2019, p. 26-27).

Para além das visões de sereias e bruxas marinhas sempre presentes nas histórias dos pescadores, outras crendices acerca da ilha fazem parte da sabedoria popular do vilarejo. Uma delas apregoava que a ilha "era um monstro marinho de espantosas dimensões" (GUIMARÃES, 2019, p. 106). De acordo com o geógrafo Yi-Fu Tuan (2005), em sua obra Paisagens do medo, na ausência das explicações científicas, seres humanos de todas as partes do globo e de todas as épocas tendem a racionalizar as forças da natureza a partir da personificação em seres animados, dentre eles, deidades e demônios, bons e maus espíritos. A presença de monstros no oceano, especificamente, remonta ao período das grandes navegações e expedições colonizadoras europeias. Nessa época, marinheiros que temiam as águas além dos domínios conhecidos as imaginavam infestadas de monstros, sereias, serpentes marinhas e de outras figuras que personificavam o medo do oceano inexplorado.

Outra abusão que parte desse mesmo princípio, ou seja, que a ilha é um ser vivo ou senciente, sugeria que a grande formação rochosa estava à deriva no mar, movimentando-se constantemente e, por vezes, sumindo completamente. A ilha

> era avistada ora em um ponto, ora em outro do horizonte, algumas vezes mais próxima à costa, outras em remotíssimas distâncias, ora formosa e risonha descoberta a todos os raios do sol, ora negrejando envolta em carregados nevoeiros, como sombria e tétrica masmorra (GUIMARÃES, 2019, p. 25).
>
> [...] mal se divisava ao longe, como um floco de espuma, e ia até sumir-se de todo nos remotos horizontes (GUIMARÃES, 2019, p. 29).
>
> [...] Vou vê-la e já, enquanto a ilha não se some em algum nevoeiro, ou não desaparece por encantamento (GUIMARÃES, 2019, p. 66).
>
> [...] Mas se alguém para lá endireitava a proa, via todos aqueles encantos irem-se esvaecendo gradualmente, e a ilha ou fugia perenemente diante dele, ou se apresentava como parcel medonho repelindo as vagas rotas em furiosos escarcéus (GUIMARÃES, 2019, p. 87).

Tal elemento metaempírico, porém, é aparentemente desmentido pelo próprio romance em episódio posterior. Quando os pescadores estão reunidos à beira-mar, aguardando pelo retorno do aventureiro Rodrigo, um deles alega não conseguir ver a ilha, pois mais uma vez ela havia desaparecido. O velho pescador Tinoco, apesar de grande difusor das abusões em torno da ilha, corrige o companheiro e aponta a ilha ao longe, alegando que fora apenas o sol alto do meio-dia que obstruíra sua visão:

> – Não é isso, – replicava outro, é que talvez até agora, estará vogando atrás da ilha, e ainda não pôde alcançá-la. Se duvidam, olhem, que é da ilha?... não a vejo em parte alguma.
>
> – É o sol que te empana a vista. Olha acolá, respondeu outro apontando ao longe no horizonte.
>
> – Ali?... mas aquilo parece mais ser uma névoa. E se não é nevoa então a ilha mudou de lugar.
>
> – Pois quem duvida? Essa ilha é o castelo encantado da rainha das sereias (GUIMARÃES, 2019, p. 78).
>
> [...]
>
> – Não estão vendo? Olhem; lá está ela! – exclamou um velho barqueiro apontando para o horizonte.
>
> – Onde, mestre Tinoco?...
>
> – Acolá, Miguel, para onde aponta meu dedo; não vês ainda?
>
> – Perfeitamente!... Oh! Como é bonita a tal ilha!... E a gente não pode lá ir!...
>
> – Nem pensas nisso. Aquilo é o castelo do diabo que anda a boiar por cima do mar. O que devemos fazer é pedir ao padre cura para esconjurá-lo com exorcismos, a ver se foge para sempre destes mares (GUIMARÃES, 2018, p. 87).

Esse mesmo capítulo, intitulado "Os pescadores", explora em mais detalhes como a ilha faz parte do cotidiano dos homens do mar e como suas crendices no sobrenatural ensejam um ambíguo

sentimento de terror mesclado a uma mórbida curiosidade. Ela é "frequentemente o assunto das conversas e discussões dos pescadores, quando na praia se encontravam para os misteres cotidianos de sua lida" (GUIMARÃES, 2019, p. 87). A maioria temerosamente evita se aproximar dela, outros sonham em conquistar aquele território hostil onde marinheiro algum jamais conseguira aportar; atraídos "pela esplendida perspectiva, um ou outro pescador mais audacioso afoutava-se a dirigir para lá o seu barco a toda força de remo e vela" (GUIMARÃES, 2019, p. 86). Outros, menos valentes, limitavam-se a contar histórias de pescador – como a própria narrativa que compõe a maior parte do romance; "gabavam-se de ter visto mais de perto a ilha, e contavam dela cousas maravilhosas. Estes confirmavam a antiga tradição, assegurando ter visto nela, a vagar pelas praias ou galgando os rochedos, uma moça de estranha formosura, e que a ouviram cantando suavíssimas cantigas" (GUIMARÃES, 2019, p. 86).

Ainda nesse capítulo, é sugerida outra característica insólita da ilha: a capacidade de metamorfose. Esse elemento, como os demais, faz parte do imaginário dos homens do mar – portanto, é tão fiável ou tão questionável quanto os outros –, que, em certos dias, viam ao longe uma determinada paisagem, noutros, outra completamente diferente:

> a viam envolta em um nevoeiro diáfano, circundada de penedias dependuradas, sobre o mar, coroadas de viçosos vergéis, magnífico terraço, jardim pênsil construído sobre as vagas. Atraídos pela esplendida perspectiva, um ou outro pescador mais audacioso afoutava-se a dirigir para lá o seu barco a toda força de remo e vela. O nevoeiro se dissipava; as ondas apareciam ermas, e a ilha encantada surdia além sobre outro ponto do horizonte como um cachopo estéril, bronco, açoitado pelas ondas enfurecidas.
>
> Outras vezes era uma colina azulada que emergia das vagas com suas risonhas encostas mosqueadas de moi-

> tas de verdura, de coqueiros, mangueiras e outras árvores frondentes, e a vista penetrante de alguns pescadores julgava por lá divisar alguma cabana, animais, e um ou outro vulto humano vagueando pelas praias. (GUIMARÃES, 2019, p. 87)

Há, ainda, um certo grupo de pescadores certos de que "tinham divisado pomares, laranjais carregados de frutos frescos e deliciosos vergéis e jardins topados de mil brilhantes e viçosas flores" (GUIMARÃES, 2019, p. 88). Semelhante paisagem paradisíaca, uma ode à pitoresca natureza tropical brasileira, subverte a expectativa dos leitores ao se provar ser a verdadeira visão do interior da ilha, contrariando a esmagadora maioria das crendices e abusões que pairam sobre ela. Todavia, circundando o paraíso interno da ilha e resguardando-o dos olhares dos meros mortais estão "titânicas e inabaláveis muralhas" (GUIMARÃES, 2019, p. 18) de rocha lisa, escura, intransponível, que preservam o mistério e convidam a mente a devaneios e excessos imaginativos.

Sem falar no próprio oceano em torno da ilha, extraordinariamente revolto, cujos movimentos e fenômenos parecem exceder a naturalidade. Todo navegante que ousa se aproximar sente sua embarcação ser repelida pelas ondas, como se um encantamento, uma força sobrenatural ou mesmo a própria natureza intentasse afastá-lo da ilha maldita. Quando Rodrigo persegue Regina até o refúgio da donzela fatal, se vê apequenado perante a ira de um oceano descrito como verdadeiro locus horribilis: "as ondas, rebentando furiosas, de encontro aos rochedos escarpados que a cingem por todos os lados, se despedaçam e fervem entre horríssonos bramidos, como um bando de monstros marinhos que porfiam por devorá-la" (GUIMARÃES, 2019, p. 35). O mesmo acontece com Ricardo, que mesmo "favorecido pelo vento que lhe inchava a vela, e pelo impulso do remo que manejava com o maior vigor, não conseguira aproximar-se nem duas braças da formidável penedia que continuava a ficar-lhe como a duzentos ou trezentos passos de distância" (GUIMARÃES, 2019, p. 86).

Com fito de retratar a natureza insólita e aterrorizante do mar assombrado pela ilha maldita, o narrador-moldura abusa de figuras do discurso – metáforas, hipérboles, comparações – que ensejam efeitos estéticos negativos, como o medo e a hesitação. As gigantescas ondas que repelem embarcações são comparadas a dragões guardiões, "ondas que ali ferviam em perenal tormenta, quebrando-se em revoltos e desencontrados movimentos, e que noite e dia galopavam bramindo em volta da ilha maldita, como um bando de dragões furiosos vedando o seu acesso a todo o barco que não fosse o de Regina" (GUIMARÃES, 2019, p. 47). Quando não afastados pelas ondas, os barcos são aprisionados em redemoinhos inescapáveis, "balouçando-se horrivelmente entre os escarcéus medonhos que rugem de contínuo em torno dos cachopos da ilha maldita" (GUIMARÃES, 2019, p. 35).

Valendo-se da lenda segundo a qual a ilha inteira seria um monstro marinho vivo que espreita sob a superfície, o narrador-moldura utiliza, em dado momento, a metáfora do monstro para descrever a fúria repentina do oceano, que de bonançoso torna-se tempestuoso abruptamente, bastando, para isso, que algum homem do mar tome rumo para a ilha maldita:

> Mudava-se, no entanto, a fase dos mares. Um pampeiro furioso desencadeava-se por toda a extensão das costas do sul, e o oceano começava a revolver-se, empolando-se em medonhos vagalhões. O monstro, que naqueles derradeiros dias apenas arfava brandamente resfolegando em plácido e tranquilo sono, agora acordava estorcendo-se em convulsões horrendas desde as profundidades do abismo, querendo arrojar-se ao céu em frenéticos impulsos (GUIMARÃES, 2019, p. 167).

Essa linguagem empregada para caracterizar o espaço narrativo como locus horribilis, apesar de não atestar definitivamente seu caráter sobrenatural, enseja o efeito estético do fantástico ao deixá-lo no limiar da incerteza entre o natural e o sobrenatural.

Conforme mencionado acima, toda a carga negativa atribuída à ilha maldita pelas crendices do vilarejo e pelas experiências metaempíricas vividas pelas personagens é subvertida quando vislumbramos a primeira descrição da ilha a partir de seu interior.

No Capítulo 15, intitulado "A ilha encantada" – mesmo título do Capítulo 4 –, a quebra de expectativa é imediatamente precedida por um dos principais momentos de desenlace do enredo. Nele, acompanhamos, pela primeira vez, uma incursão de Regina até a ilha, algo que até então era visto apenas ao longe, no horizonte, e que atiçava a especulação dos aldeões, visto que o barco da filha do mar parecia simplesmente desaparecer nas proximidades da ilha: "O barquinho, que rapidamente se fazia ao largo, em breve tempo sumiu-se ao longe no horizonte entre o marulho dos escarcéus que fervem de contínuo rebentando nas penedias que circundam a ilha" (GUIMARÃES, 2019, p. 57).

Um espectador que "estivesse em distância observando a pequena piroga, não vendo e nem podendo compreender por onde e por que modo havia desaparecido, juraria que se havia sumido por encantamento" (GUIMARÃES, 2019, p. 58). Na ocasião do Capítulo 15, é revelado ao leitor que Regina é a única a conhecer a "face oriental" da ilha, a qual esconde, entre os abismos de penedias afiadas, uma pequena passagem que desagua numa baía no interior da ilha. Seu segredo, que até então alimentava o clima de suspense do romance, é revelado na mais horrível das circunstâncias, com Regina levando o cadáver de seu noivo assassinado para sepultá-lo em seu refúgio.

O tom da mórbida e melancólica cena é subitamente rompido por uma "sucinta descrição das maravilhas que [a ilha] encerrava em seu seio" (GUIMARÃES, 2019, p. 99), que remonta às odes ufanistas à natureza tropical brasileira e suas exóticas belezas, praticadas desde José de Alencar e buriladas pelos regionalistas, como deixa entrever o próprio discurso do narrador: "vê-la a plena luz do sol fulgurante do trópico em uma tarde esplêndida e serena [...],

sem punhal, sem sangue, sem cadáver...” (GUIMARÃES, 2019, p. 99). A descrição carregada de um tom elogioso, contudo, não é o que podemos chamar de sucinta:

> [...] o centro da Ilha era um tanque de forma oval, espaçoso e límpido, espelhando no regaço sempre bonançoso o puro azul do céu, doca imensa aberta pela natureza, mas vedada aos homens e cheia de encantos e mistérios. As ondas, que entravam aos borbotões com alguma violência pelo estreito canal oblíquo e curvo como a boca de um caramujo, quebrando inteiramente o seu furor, iam expandir-se livremente no seio da espaçosa baía, desenrolando-se em círculos concêntricos que em suaves ondulações iam beijar as alvas praias alcatifadas de fina e luzente areia.
>
> Em volta dessa arenosa e branca zona, na qual, como brilhante safira em um anel de prata se engastava o lago azul, elevavam-se por todos os lados as mais risonhas e encantadoras, perspectivas. Eram vicejantes colinas, ou antes uma só colina circular, cujas encostas de suave declive, começando nas margens do sereno golfo, iam-se elevando em vasto e gracioso anfiteatro. Estendiam-se essas encostas em caprichosas ondulações cortadas aqui e acolá por grotas cobertas de frondentes balsas, por entre as quais saltitavam murmurando na sombra regatos de frescas e cristalinas águas. Ali um laranjal toucado de frutos e flores odoríferas, acolá coqueiros e bananeiras balanceando ao vento as longas palmas, e vergando-as ao peso de seus cachos dourados, além mangueiras isoladas carregadas de sazonados frutos e derramando na vasta e frondosa cúpula sussurros, perfumes e ameníssima sombra sobre um chão de tenra e macia relva. Enfim, moitas, latadas, grupos de arvoredos cobertos de frutos e flores, grutas, fontes, cascatas interrompiam a cada canto a uniformidade das risonhas colinas, que por fim iam perder-se no azul do céu, formando na linha extrema os topes da medonha penedia que constituía o cinto externo da ilha banhado pelas ondas convulsionadas em eterna tempestade.

> Dentro a paz, o silêncio e a mais aprazível solidão; fora, o rugir perene do oceano em medonha e desesperada luta contra a rijeza e imobilidade de cachopos inabaláveis (GUIMARÃES, 2019, p. 99-100, grifo nosso).

A visão da ilha enquanto paraíso tropical estremece tudo o que fora estabelecido anteriormente e torna ainda mais tênue a linha entre realidade e superstição, estremecendo, no processo, o pacto de confiança entre leitor e narradores. Aquilo que fora ostensivamente descrito até então como locus horribilis revela-se, de supetão, ser nada menos que um locus amoenus oculto aos olhos e aos navios do homem, um bastião da natureza selvagem, do verdadeiro Brasil – conforme sustentavam os sertanistas dos oitocentos. Para a personagem Rodrigo, entretanto, essa reviravolta tem efeito diverso: ao invés de descreditar as crendices e abusões do povo, as quais tanto desprezara por seu ceticismo, ele se convence sobre a existência do sobrenatural:

> Rodrigo ficou por momentos suspenso e absorto diante do maravilhoso espetáculo que se desdobrava ante seus olhos. Não duvidou mais da existência de encantamentos, e convenceu-se de que realmente se achava nos jardins de uma fada, pois só um poder sobrenatural, um condão de nigromante seria capaz de produzir maravilhas tais no seio daquele bronco e ignorado recinto perdido no meio do oceano.
>
> – Regina é, pois, uma verdadeira fada! – exclamou assombrado – e estes sítios são seus palácios encantados!... (GUIMARÃES, 2019, p. 101).

Como tensionamos esclarecer desde o início da análise, A ilha maldita é uma obra pautada no suspense, na ambiguidade e na subversão de expectativas para desencadear o efeito estético do fantástico, portanto, não é de se estranhar que a ambientação da ilha sofra nova reviravolta nos capítulos finais do romance. Conforme os pressupostos da topoanálise de Ozíris Borges Filho (2005), o

espaço no texto literário pode ter múltiplas funcionalidades, dentre elas a caracterização das personagens através da metonímia e da metáfora; a antecipação da ação; influências sobre as personagens; o estabelecimento de contrastes etc. Observamos, durante grande parte do romance, como o espaço insólito exerce uma influência negativa nas personagens, plasmadas por meio de crendices, lendas e histórias de pescador. No último terço da história, há uma inversão do establishment, momento a partir do qual o leitor passa a acompanhar como os atos das personagens influenciam a caracterização do espaço.

Tudo tem início com o juramento de Regina. No túmulo de seu noivo, a protagonista jura três vezes vingança e promete, em sua memória, que irá eliminar cada um de seus três assassinos. Feito isso, inicia seu plano diabólico de atrair cada um deles até a ilha por meio de seu canto sirênico, fazendo-os descobrir a face oculta da penedia e aportar na baía através dela. Lá, ela os distrai com seus dotes sedutores e juras de amor para, só então, cravar-lhes o punhal no coração. No capítulo sugestivamente intitulado "Abraço e punhalada", o recém-descoberto paraíso pitoresco começa a ganhar novamente contornos de locus horribilis ao se tornar o palco, ou melhor, o "altar de sangue" (GUIMARÃES, 2019, p. 153) para os assassinatos de Regina.

Ao invés de "uma tarde esplêndida e serena" (GUIMARÃES, 2019, p. 99), a ação passa a ser encenada à noite, "à luz duvidosa do crepúsculo ou em noite de luar" (GUIMARÃES, 2019, p. 103); em meio ao bosque tropical repleto de frondosas árvores frutíferas, Regina encontra um círculo de "rochas negras plantadas no areal, dispersas em desordem, altas, esguias, aprumadas, que ao longe se poderiam tomar por um bosque de ciprestes, fúnebre ornamento de alguma mansão mortuária" (GUIMARÃES, 2019, p. 103), o qual designa como local perfeito para o sacrifício dos três assassinos à alma de seu marido. À sombra noturnal das árvores e dos rochedos, a ilha torna a ser descrita por um campo semântico negativo que prenuncia morte e outros horrores:

> Já era sol posto, e reinava por entre aqueles meandros misteriosos, mística e silenciosa sombra quase igual à da noite. No intervalo de dois desses penedos que se inclinavam um para o outro quase fechando-se em abóbada, à semelhança de dois espectros negros que procuravam beijar-se (GUIMARÃES, 2019, p. 105, grifos nossos).
>
> Regina havia, de feito, depositado sobre aquele cômoro sinistro sua pálida e tisnada grinalda de bodas (GUIMARÃES, 2019, p. 106, grifos nossos).
>
> Os mudos e insensíveis rochedos, únicas testemunhas daquela cena pavorosa, deviam estremecer de horror aos ecos daquele brado infernal. Medeia, apunhalando os filhos de Jasão não seria mais horrível (GUIMARÃES, 2019, p. 109, grifos nossos).

Segundo Yi-Fu Tuan (2005, p. 10), existem muitos tipos diferentes de paisagens do medo, isto é, espacialidades que provocam no ser humano os dois componentes essenciais do medo: ansiedade e sentimento de alerta. Entretanto, apesar das muitas diferenças entre essas paisagens, todas tendem a produzir, independentemente de suas particularidades, duas sensações poderosas. Uma é "o medo de um colapso iminente do mundo e a aproximação da morte – a rendição final da integridade ao caos". A outra, é uma "sensação de que a desgraça é personificada". Essa sensação pressupõe que o espaço, em alguma medida, é responsável ou ao menos está intimamente ligado à desgraça que ocorre em seus domínios. É justamente esse o caso da fantástica massa de terra que dá nome ao romance. Seu epíteto "maldita" deixa entrever como esta jamais foi vista apenas enquanto um acidente geográfico, como simples pedaço de terra subcontinental cercado por água.

Para os habitantes do vilarejo, sertanejos do longínquo litoral, a ilha foi sempre um conceito arquetípico de desgraça personificada, erigido para absorver a culpa pelos infortúnios da vida sofrida do povo e pelas intempéries do mar, que, na ausência da ex-

plicação científica, ganham contornos sobrenaturais. Toda essa carga negativa advém, essencialmente, do medo do desconhecido e do inexplorado inerente à condição humana, mas não extingue nem mesmo quando o interior da ilha é finalmente descortinado. Assim que novos horrores começam a acontecer em virtude da vingança sanguinária de Regina, a ilha volta a absorver a carga negativa dos atos hediondos, e, como desgraça personificada que sempre fora, torna-se cúmplice da dama fatal, sempre encoberta pelas sombras de "mudos e insensíveis rochedos, únicas testemunhas" (GUIMARÃES, 2019, p. 109) de seus crimes.

## Referências

BORGES FILHO, O. Em busca do espaço perdido ou espaço e literatura: introdução a uma topoanálise. In: BORGES FILHO, O.; GAETA, M. **Língua, literatura e ensino**. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2005.

CAMINHA, P. V. **Carta a El Rei D. Manuel**. Dominus: São Paulo, 1963.

CARNEIRO, F. S. B. **O sertão como espaço das crendices, abusões e feitiços no conto "Pai Norato", de Bernardo Élis**. In: XV Encontro Abralic: Experiências literárias, textualidades contemporâneas, 2016.

CARNEIRO, F. S. B. Gótico imperialista e gótico colonialista: Colonialismo, alteridade e (des)construção identitária no romance A ilha maldita. **Claraboia**, Jacarezinho/PR, n.14, p. 120-134, jul./dez, 2020.

FRANÇA, J. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do Medo em Bernardo Guimarães. In: GARCÍA, F.; BATALHA, M.C.; MICHELLI, R. (Org.). V**ertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2014.

GUIMARÃES, B. **A ilha maldita**. São Paulo: Editora Fora do Ar, 2019.

LIMA, N. T. **Um Sertão Chamado Brasil**: Intelectuais e Representação

Geográfica da Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.

TUAN, Y. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 1, n. 1, jan./jun. 1998.

VERÍSSIMO, J. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, Paris: Aillaud, 1916.

VIDAL E SOUZA, C. **A pátria geográfica**: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

VIDAL E SOUZA, C. O sertão amansado. **Sociedade e Cultura,** Goiânia, v. 13, n. 1. jan./jun. 2010.

# PARTE II

## TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

# A CONTRIBUIÇÃO DE JORGE LUIS BORGES NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Carolina Silva Almeida[1]
Rita de Cássia Oliveira[2]

Para compreender a constituição literária latino-americana, precisamos nos direcionar ao contexto histórico do povo latino, quer dizer, nos enfocarmos no tempo cronológico. O percurso histórico da literatura latino-americana seguiu uma linha de sucessões estilísticas ao longo de sua formação, exibindo textos pautados em padrões estéticos que se modificavam a cada movimento literário posterior.

A conquista da América Latina pelos espanhóis e portugueses foi determinante para inserir os valores destas nações. Com isso, alguns países do continente americano também impuseram o idioma da Espanha, tornando-o sua língua oficial. Ao direcionarmos o nosso olhar a este continente, se constata que está incluído, além dos países "hispanohablantes"[3], o Brasil, que foi o único país colonizado pelos portugueses e, por isso, não ser o espanhol a língua oficial, porém contou com a presença os espanhóis na tentativa de colonizá-lo.

Durante boa parte dos primeiros séculos de colonização espanhola – nos referimos mais precisamente aos séculos XVII e XVIII –, a poesia se mostrou o recurso literário de maior utilização

---

1 Mestra em Letras, pesquisa na linha de Estudos Críticos e Teóricos em Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão – Campus Bacanga.

2 Professora Doutora do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão – Campus Bacanga.

3 Falantes de espanhol.

no meio artístico. Ao longo do tempo, se observa uma adequação literária baseada nas preferências europeias, acompanhando o desenvolvimento das escolas literárias que surgiam à época. A tentativa da maioria dessas escolas se pautava na sobreposição das características e intenções da escola anterior; citemos, a exemplo, o movimento estético literário árcade, que surgiu na segunda metade do século XVIII e objetivava se opor ao movimento Barroco, seu antecessor. Com características resgatadas do Classicismo, o Arcadismo enaltecia a cultura clássica – greco-romana – recebendo forte influência do Iluminismo, pregando a razão como maior valor humano. Essa defesa é contrária ao que a escola barroca intencionava, já que priorizava o posicionamento da Igreja Católica.

Assim, se verifica que os movimentos literários seguiam um percurso semelhante até o final do século XIX, quando os primeiros anúncios do Modernismo são observados. Este é um momento em que a literatura busca renovação, rechaçando os estilos padronizados e defendidos pelos movimentos literários antecessores. De acordo com Umberto Eco (apud JOZEF, 2005), a vanguarda se refere a uma obra aberta, quer dizer, a obra de arte é uma mensagem repleta de ambiguidade, de pluralidade de significados. A intenção plural e livre, segundo Eco, é o que caracteriza as tendências vanguardistas, uma vez que elas não impunham limites à criação artística, independentemente de seu segmento. Pretendia, com as suas mobilizações, "a liberação do discurso lógico e das travas formais em proveito da expressão mecânica da realidade". (JOZEF, 2005, p. 180).

O Modernismo intenciona ampliar a percepção global humana, dando coordenadas diferenciadas, livres das amarras estéticas predecessoras. Os países da América Latina exibiam sua resistência às estéticas durante a primeira metade do século XX, na qual abraçavam a ideia de inovação artística. No Brasil, nos deparamos com um início de século apinhado de pretensões modificadoras, que alcança seu estopim com a Semana de Arte Moderna, em 1922. No

México, a vanguarda "surge com a geração de 'contemporâneos', nome dado pela revista mais importante que criou" (JOZEF, 2005, p. 181). O discurso apresentado continha profundas intenções de renovação poética.

Ao nos direcionarmos à Argentina, a vanguarda – também desenvolvida no início do século XX – contou com importantes nomes que se posicionavam contra o rubendarismo[4], que se mostrava vinculado à poesia "como em toda renovação, negava-se a escola anterior" (JOZEF, 2005, p. 183). É neste momento que nos encontramos com uma das figuras de maior representatividade neste movimento: Jorge Luís Borges. Graças ao seu espírito patriota, a Argentina se tornou paisagem primordial em suas obras. Durante uma parte de sua juventude, sua estadia foi em Madri, na Espanha, onde se conectou a poetas que se posicionavam favoravelmente ao movimento ultraísta.

Inicialmente, Borges defendia abertamente o Ultraísmo, movimento iniciado em 1918, que contava com importantes colaboradores hispano-americanos na intenção de renovar as técnicas do fazer poético, lutando contra a estagnação da Arte.

O Ultraísmo pode ser equiparado ao Modernismo, que também tinha como objetivo a renovação poética e a alteração estética. Assim sendo, Jorge Luís Borges exibia um posicionamento bastante favorável sobre a inovação artística, o que, para alguns estudiosos, se apresenta como uma contradição, já que o autor defendia um conservadorismo político ao mesmo tempo em que se posicionava a favor de mudanças estéticas literárias.

Na busca pela defesa ultraísta, Borges, bem como outros autores que abraçavam a causa – como Noah Borges e Guillermo de Torre –, publicava seus poemas configurados de acordo com a defesa do movimento em revistas como Grécia, Los Quijotes, Ultra e Cervantes, além de participar ativamente da produção e da publi-

[4] Movimento literário de antecedeu o período vanguardista na Argentina.

cação de edições da revista Proa. O Ultraísmo reagia positivamente às propostas futuristas, surrealistas e cubistas. Intencionava priorizar a metáfora e a supressão de artifícios considerados dispensáveis, como os adjetivos e os nexos. Essas são algumas características significativas deste movimento. Borges publica, em apoio a este movimento, o ensaio intitulado Ultraísmo, na revista Nosotros, n.º 151, no ano de 1921. Nele, o autor se posiciona sobre a necessidade de uma renovação literária, uma vez que "o prestígio literário" se encontrava em baixa. É, deste modo, que compreende os poemas ultráicos como uma vontade de evolução, um propósito para a juventude literária (ALCALA; SCHAMARTZ, 1992).

Em sua conceituação sobre a estética desta bandeira vanguardista, Borges pontua que, nesses poemas, consta "uma série de metáforas, cada uma delas com sugestividade própria, vindo a compendiar uma visão inédita de algum fragmento da vida" (Idem, p. 30, 1992).

Através dessa busca inovadora, Borges se apresentou ao universo literário e introduziu sua perspectiva a respeito da Argentina. Com o seu amadurecimento, a sua perspectiva estética também se modificou, de maneira que o autor se distanciou das propostas ultraístas e se moldou a uma nova tendência, a qual continha uma construção própria, singular, que o consagrou na literatura universal, transformando a sua literatura em um profundo paradoxo.

## Recursos estilísticos e predileções borgeanas

A modernidade literária se pautou, tanto nos territórios brasileiros quanto nos argentinos, em inúmeras defesas de recursos estilísticos livres, desassociados dos padrões determinados pelos períodos literários antecessores. A intenção, pois, do sujeito moderno, era possibilitar uma criatividade sem amarras estéticas, sendo estas um anúncio determinante do cerceamento das ideias e das constru-

ções literárias. De acordo com Facó (2000), o texto moderno é uma porta de acesso a diversas interpretações, com desdobramentos e significações múltiplas.

Dito isso, a importância do período moderno justifica-se exatamente pela busca por mudanças. De todos os países que presenciaram modificações sociais, econômicas, culturais e literárias, neste estudo, nos interessa enfocar naqueles que se situam no continente latino-americano, mais precisamente, a Argentina, cuja capital, Buenos Aires, foi palco de grandes interpretações artísticas revolucionárias durante o final do século XIX e início do XX, o que nos leva a considerar um nome em especial, um poeta, ensaísta, crítico e prosador que se destacou no contexto latino-americano: Jorge Luis Borges.

Abramos um parêntese para compreender a origem de sua disposição ao mundo das Letras. Conhecer a introdução de Borges a este universo é fundamental para que possamos estabelecer um panorama de toda sua obra, considerando que boa parte de seus escritos foi baseada nas histórias de seus ancestrais, mais precisamente, em sua linhagem militar. Essas narrativas familiares são percebidas ao longo de sua produção, como é o caso da obra Ensaio autobiográfico (1970). As histórias de sua linhagem o inspiraram, compreendendo-as como uma "mitologia ancestral".

Na intenção de assegurar esta assertiva, podemos indicar, a título de exemplo, o poema Alusão à morte do coronel Francisco Borges (1833 – 1874), contido em uma de suas obras – considerada pelo próprio Borges como a mais íntima de suas produções – nomeada El Hacedor (1960). Nestes versos encontramos indicativos de sua inspiração poética baseada na sua ancestralidade:

> Lo dejo en el caballo, en esa hora;
> crepuscular en que buscó la muerte;
> que de todas las horas de su suerte
> ésta perdure, amarga y vencedora.
> Avanza por el campo la blancura

del caballo y del poncho. La paciente
muerte acecha en los rifles. Tristemente
Francisco Borges va por la llanura.
Esto que lo cercaba, la metralla,
esto que ve, la pampa desmedida,
es lo que vio y oyó toda la vida.
Está en lo cotidiano, en la batalla.
Alto lo dejo en su épico universo
y casi no tocado por el verso.

(BORGES, 1960, p. 58).[5]

Há, nesses versos, uma menção direta a Francisco Borges, avô de Jorge Luís Borges, e razão pela qual recebeu "Francisco" em seu nome de batismo. Como afirmado no poema, Francisco Borges busca a morte por dedicar sua existência a viver em guerra. Uruguaio, inicia sua trajetória de lutas em guerra aos quinze anos de idade, se doando inteiramente ao ofício. Essa dedicação é indicada por Borges quando o autor assevera que "Esto que lo cercaba, la metralla [...] es lo que vio y oyó toda la vida"[6]. Nesse verso, se constata que Francisco Borges tinha em seu convívio a presença dos recursos de guerra, das ordens de seus superiores escalando-o para missões pelas quais deveria doar a própria vida, esta era a sua realidade. A batalha "está no cotidiano" do avô de Borges. A serviço dos militares, a morte iminente pairava sobre Francisco, que teve sua vida ceifada ao cruzar linhas inimigas, sendo assassinado com tiros de rifle. Assim, Borges se apropria do desfecho do avô transformando-o em inspiração poética, dando um lugar a ele, que, para o modernista, é sagrado: a literatura.

[5] Deixo-o no cavalo, nessa hora / Crepuscular em que buscou a morte; / Que de todas as horas de sua sorte / Esta perdure, amarga e vencedora. / Avança pelo campo a brancura / Do cavalo e do poncho. / A paciente Morte espreita nos rifles. / Tristemente, Francisco Borges vai pela planura. / Isto que o cercava, a metralha, / Isto que vê, o pampa sem medida, / É o que viu e ouviu por toda a vida. Está no cotidiano, na batalha. / Alto o deixo em seu épico universo / E quase intocado pelo verso. (Tradução de Josely Vianna Baptista).

[6] "Isto que o cercava, a metralha [...] É o que viu e ouviu por toda a vida" (Tradução de Josely Vianna Baptista).

De acordo com Woodall (1999), em Jorge Luís Borges: o homem no espelho do livro, a formação e a inclinação de Borges ao universo literário têm ligação direta com a influência paterna, de quem herdou a aptidão pela leitura – além de uma patologia que acompanhou boa parte da linhagem dos Borges, a cegueira. Em sua casa, no bairro Palermo, situado na cidade de Buenos Aires, o menino Borges pôde desfrutar de uma vasta coleção de exemplares contidos na biblioteca. Este era o espaço da casa de maior significância para o jovem, era o seu universo. "A biblioteca da casa de Palermo era uma educação" (BORGES, ANO, p. 53).

É perceptível, portanto, que o acesso facilitado a uma educação de qualidade foi primordial para o autor. Não obstante, havia em Borges uma predisposição ao universo literário, que antecedia sua educação: existia um amor pela palavra anterior à base de ensino. A sua inclinação ao mundo das Letras foi percebida pelos pais e pelo próprio escritor logo na infância. Passou a imitar a escrita de grandes nomes da Literatura Mundial, como Cervantes e Oscar Wilde.

Outro ponto de destaque é que Borges, mesmo sendo um leitor assíduo e comprometido com os estudos, só ingressou na escola argentina aos nove anos de idade. Isso se justifica pela resistência de seu pai quanto aos padrões educacionais latino-americanos: para Borges pai, o ensino europeu era o ideal para os seus filhos. A família, de uma forma geral, nutria uma predileção pelos padrões estabelecidos no continente europeu, inclusive a língua. Borges pai evitava as vinculações religiosas, doutrinárias e políticas que presidiam a Argentina. Esse comportamento foi transmitido a Jorge Luís Borges, que, ao ingressar no ensino básico, sofreu fortes represálias por conta de suas vestimentas e comportamento europeizados.

É, portanto, através do seio familiar que Borges recebe moldes importantes para sua concretização enquanto leitor comprometido e escritor canônico. Ele foi induzido a crer que a sua vida se

pautava na literatura. Woodall (1999, p. 55) aponta que "os livros eram a pedra de toque de Borges para a realidade, eram como ele interpretava o mundo; a leitura foi a primeira habilidade, sua herança principal, e a fundação de uma educação dispersa".

A próxima descoberta borgeana, ainda na infância, foi a de sua fisionomia. Ao olhar para os espelhos de sua casa, o autor constatava a existência do sujeito. Essa constatação gerou, a princípio, uma espécie de fobia, que posteriormente o inspirou na criação de poemas e contos: "quando espelhos deixavam de despertar terrores infantis, tornavam-se emblemas de outros, em seu universo, do duplo, do que poderia acontecer do outro lado da realidade" (WOODALL, 1999, p. 56). O duplo é um tema que permeia a prosa borgeana e também assola os pensamentos do modernista, que teme ser duplicado. Essa hesitação o acompanhou por toda a vida, desde a infância, fazendo parte da sua versão adulta através da literatura.

Esse temor pelos espelhos não é absurdo. Por muitos anos as superfícies que refletiam o real foram encaradas com receio. Em outras culturas, o espelho carrega uma condição maléfica, o que promove uma série de restrições pautadas em crenças primitivas, promovendo também um sentimento de medo.

Além disso, o espelho, que tem um papel de destaque nas produções borgeanas, proporciona um estado de introspecção e epifania àquele que se visualiza nele. Mirar o reflexo pode proporcionar uma imersão em si próprio a ponto de trazer à superfície uma parte de si que nem o próprio sujeito tem conhecimento. Essa condição imposta ao espelho o acompanha em sua gênese, como observado na tradição nipônica, em que o espelho está relacionado diretamente com "a revelação da verdade" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 394).

Em sua singularidade estilista, Borges mesclava realidade e fantasia. O ponto determinante para sua consagração na literatura se trata da sua ida à Europa. A família Borges, insatisfeita com os padrões argentinos, viaja para Genebra em busca de recursos médicos para a cegueira de Borges pai e de melhor educação para Norah e Borges filho. Esse momento se apresenta como crucial para a produção borgeana, uma vez que foi naquele continente que o autor se vinculou ao movimento vanguardista e iniciou seu crescimento como um dos maiores críticos, ensaístas, poetas e prosadores de todos os tempos.

Apesar dessa posição de valor no âmbito literário, Borges sofreu duras críticas, sendo taxado de elitista e individualista por não apoiar qualquer movimento coletivo. Além disso, se expressou abertamente como opositor do regime ditatorial de Juan Domingo Perón, que governou a Argentina entre os anos de 1946 a 1974. Sua repulsa pelo governante se pautava nas exigências de Perón e na maneira eloquente e desenfreada com que impunha suas decisões e ações. Perón implementa no território argentino aquilo que se conheceu como peronismo:

> O peronismo como credo havia se tornado a política do Estado em 1947, como o estabelecimento do partido "peronista" oficial. Em 1949, quando Perón forjou uma nova constituição assegurando a reelegibilidade presidencial por um número ilimitado de mandatos de seis anos, uma grande crise econômica pôde ser disfarçada pela pura força do culto à personalidade que cercava Perón e sua mulher. (WOODALL, 1999, p. 247).

Em virtude de seu governo instável, Perón é atacado por Borges, mesmo residindo em outro país durante seu mandato, em 1956. Esses ataques se estendiam a todos os defensores do peronismo ou ainda àqueles que o classificavam como simplista em suas colocações. Este foi o caso de Martínes Estrada e, em seguida, de Ernesto Sábato, autor de El Túnel (1948). Após se criticarem con-

tinuamente, Sábato e Borges, embora fundamentais para o período modernista, viveram este momento em lados opostos. A título de exemplo, selecionamos uma das críticas direcionadas a Borges feita por Clarín (1978) em um ensaio sobre a importância do campeonato mundial de futebol, na intenção de defender Ernesto Sábato:

> Borges es, indudablemente un grande valor cultural argentino, pero no por eso es certo todo lo que disse: se equivoca como cualquier persona humana y se equivocó en la valoracíon de la emocíon de las multitudes. En este caso se le escapo el valor etnogenético de las emociones colectivas del ser nacional argentino[...]. Si Borges pudiera ter visto con sus ojos lo que vieron los ojos e todos los argentinos el 1 de junio al inaugurarse el Mundial, estoy seguro que habria escrito un poema que al testimonar la identificacíon con las multitudes que eran un solo ser en ese momento, hubiera para la posteridad ese acontecimento. No hay duda de que la Nacíon argentina entera, como ser viviente y palpitante, estaba presente en el Estádio Monumental (apud CABO, 2017).[7]

Além das suas colocações e discussões acaloradas com alguns colegas literários, Borges se tornava ainda mais isolado por desprezar os movimentos em massa, como afirmado anteriormente. Tendia fortemente ao individualismo e ao conservadorismo. Quanto ao seu reconhecimento global, que ocorreu somente nos anos de 1960, se justificava, primeiramente, pelas vinculações de seu nome

[7] Borges é, sem dúvida, um grande valor cultural argentino, mas não é por este motivo que tudo o que diz é de todo correto: se engana como qualquer pessoa humana e se equivocou sobre a valorização da emoção das multidões. Neste caso, faltou o valor etnogenético das emoções coletivas do ser nacional argentino [...]. Se Borges pudesse ter visto com seus olhos o que viram os olhos de todos os argentinos em 01 de junho, quando foi inaugurado o Mundial, estou certo que haveria de escrever um poema que ao testemunhar a identificação com as multidões que se mostravam como um único ser naquele momento, teria para a posteridade esse evento. Não há dúvidas de que a Nação argentina compreendeu, como um ser vivo e pulsante, que estava presente no Estádio Monumental (Tradução nossa).

a publicações europeias, mais precisamente às francesas; também passou a receber diversas honrarias devido a sua influência como escritor.

Ao longo dos anos, sua preferência pela prosa se tornou evidente, bem como foi percebido o caráter mais profundo e autobiográfico de seus escritos, como é o caso de sua produção Borges y yo, presente na obra El Hacedor (1960). O próprio autor afirma que este livro se trata de um trabalho mais íntimo, no qual se encontram mesclados poemas e contos.

Em sua extensa composição literária, Jorge Luís Borges se consagrou dentre os membros da vanguarda argentina que ganharam maior notoriedade. Tendo defendido – inicialmente – com veemência o Ultraísmo, mostrou-se adepto da escrita poética, além de desenvolver ensaios que são marcos para a compreensão desta etapa literária do século XX. Posteriormente, percebemos a escrita borgeana enveredar para a prosa, mais precisamente para o gênero conto, já em sua fase mais madura, na segunda metade do referido século.

A singularidade de sua escrita é marcada de maneira enfática por uma profunda imersão no "eu". Isso é percebido exatamente por Borges se pôr, em diversas ocasiões, como protagonista dos próprios enredos, além de presidir em seus poemas uma abordagem identitária, em que a temática do "eu" se sobressai; não obstante, este traço só se tornou parte da composição borgeana com o amadurecimento de sua obra; isso é percebido quando realizamos a análise do conto "La forma de la espada" (1998). O conto exemplifica a fase que antecede o processo de autoficcionalização, além disso, sua escrita inovadora abriu margem a interpretações valiosas de seus sucessores – citemos Júlio Cortázar e Alejo Canpentier –, viabilizando um campo mais vasto diante de uma nova percepção estética.

Embora alguns autores comunguem de uma mesma opinião quanto à classificação de Borges dentro do contexto literário, outros estudiosos acreditam que os escritos borgeanos vão além do período modernista; defendem a tese de que o argentino se encaixa na pós-modernidade. Isso porque suas produções em prosa apresentam traços pós-modernos, porém sua poesia não acompanha essa tendência, o que gera contradições acerca da posição de Borges no universo literário. Dessa forma, nos deparamos com duas fases do autor argentino: a primeira se refere ao momento em que sua escrita se fixava num ideal ultraísta; a segunda detém um Borges com uma linguagem mais acessível e distanciada deste movimento, enfocando na sua versão contista.

De todo modo, é incontestável que a contribuição borgeana para a literatura latino-americana é grandiosa. Considerado um autor canônico por sua incessante versatilidade no que diz respeito a interpretações e releituras, Borges se consagra entre os autores literários de maior renome. A sua influência pode ser constatada a partir de inúmeros estudos realizados ao longo do século XX e XXI, nos quais se analisa a escrita estilística, preferências temáticas etc., em constante expansão para além do território latino-americano. Borges, que se insere no mundo literário através de poemas e ensaios defendendo o movimento ultraísta, sofre uma reformulação, se distanciando das pretensões desta tendência, buscando sua forma própria de literatura. É neste processo de amadurecimento que há uma predominância da versão prosadora do autor; é perceptível que Jorge Luis Borges demonstra uma predominância na construção de contos durante a segunda metade do século XX. Ao tratar da influência borgeana, Bella Jozet (1999, p. 819) assevera que:

> Jorge Luis Borges (1899 – 1986), escritor argentino de maior aceitação universal, anuncia nova sensibilidade expressiva para a literatura hispano-americana. Sua prosa rompe com a tradição retórica do século XIX, libertando a narrativa dos emplastros que a ligavam ao regionalismo tradicional, e seus poemas exercem grande influência na caracterização inicial do movimento de vanguarda.

É perceptível, de acordo com a contribuição de Jozef, que Borges alcançou a sua pretensão de reformular a literatura tal como se apresentava no século anterior, não se restringindo a apenas um único estilo. Sua trajetória literária é marcada por diferentes percepções e posicionamentos acerca da literatura: no início de sua jornada, percebemos um Borges defensor da metáfora e exclusão dos ditos "artifícios inúteis". Mais tarde, em sua fase madura, o autor não demonstra mais afinidade com essa vertente estética, assim, se ocupa da produção em prosa. Nessa perspectiva, Borges assina a sua obra com a duplicidade, são dois Borges que coexistem, divergindo através da passagem do tempo, contudo, a versão jovem pode ser revisitada graças à memória.

A reputação do autor só se estabeleceu quando começou a ser traduzido para o francês, em meados da década de 1940. Assim, o continente europeu tomou conhecimento da grandiosa façanha de seus escritos, sendo visto não apenas como um crítico literário. Isso porque Borges se apresenta como ensaísta, contista, poeta e crítico da literatura argentina e, em suas produções, há temas de recorrência, renovando o acervo e o ideal de literatura. Segundo Josef (1999, p. 820), algumas temáticas são de opção constante do autor:

> [...] o fenômeno da criação, a anulação do tempo, séculos que equivalem a minutos e segundos que são anos, o tema nietzschiano do eterno retorno, o caráter alucinatório do mundo, o labirinto (lugar em que, idealmente, todas as possiblidades de escolha são dadas), os espelhos (a multiplicidade de caminhos que se propõem aos homens), o aleph (símbolo da literatura: um lugar onde a simultaneidade liberta a totalidade), o tigre (velho fantasma da infância), [...] a brusca solução de continuidade.

A multiplicidade e a qualidade de seus escritos, além das variações temáticas, justificam a sua classificação como um autor canônico. Os textos borgeanos se apresentam sob um caráter míti-

co, reflexivo, circundando muitas vezes a questão existencial e metafísica, principalmente nos seus anos finais, em que o desfecho de sua vida se aproxima. É através de suas produções que observamos a posição de Borges sobre a finitude.

Jozef (2005) classifica a escrita deste autor como uma "estética da inteligência", em que o modelo estilístico preferido é o "ascetismo antirretórico dos ingleses". A hesitação e a dúvida são perceptíveis em seus textos, o que confirma a inclusão de Borges como um contribuinte da literatura fantástica. A ele coube compreender a Arte como um meio de reconhecer a si próprio; tão profunda e sincera é esta assertiva que Borges construiu enredos onde ele próprio se coloca como protagonista. O estado labiríntico proporcionado pelo escritor torna seus contos, poemas e ensaios permeados de complexidade, além de profundamente instigantes. Além disso, de acordo com Jozef (2005), considerava a crítica tão fictícia quanto sua prosa e poética.

Quando se detém em um determinado tema, esmiúça-o em interpretações, incitando o pensamento. O seu comprometimento com a escrita se pautava na ideia feita de sua própria experiência como leitor; esgotava as possibilidades de interpretações de um determinado tema, sendo incessante na busca por conhecer profundamente outras tradições, envergando, muitas vezes, pelo viés metafísico. A estudiosa afirma que Borges tem a alusão como elemento fundamental de suas narrativas: "unicamente pela alusão se pode oferecer, segundo Borges, a ideia de alguma coisa" (JOZEF, 2005, p. 188). É através da alusão que se extrai a lembrança do sujeito que lê na finalidade de obter novas informações que comporão sua memória.

Dentre suas afinidades, Borges se mostra um simpatizante da filosofia, não declarando defesa a nenhuma corrente, mas sim comungando dos ideais defendidos por Nietzsche, Schopenhauer, Spinoza e outros. A sua singularidade é marcada ainda pela maneira com que interpreta o texto, considerando o leitor um participan-

te da criação textual e que a produção literária depende da forma como é lida, percebida. O processo de leitura de um texto assegura percepções variadas quando visto de ângulos diferentes. É neste processo que o imaginário impera e transita entre passado e futuro através da memória.

Com o amadurecimento do escritor, há a recorrência da temática "tempo" e, por vinculação, a memória. Através dela, Borges expõe sua problemática existencial consigo mesmo e com o mundo. Em Borges há um conflito que perdura em sua obra, "[...] o problema sobre o qual descansa e justifica sua realização [...]. Prisioneiro do tempo, o 'eu' que é Borges só pode experimentar no fluir deste, que devora toda realidade" (JOZEF, 2005, p. 191).

Através de sua linguagem universal, Jorge Luis Borges disponibilizou um acervo diversificado, tendo como marco inicial o livro de poemas intitulado Fervor de Buenos Aires, em 1923. Essa publicação marca seu retorno à Argentina, após ter passado um período na Europa, momento em que se filiou ao Ultraísmo, redigindo ensaios em sua defesa. Nesses manifestos, o autor defende o movimento, afirmando não se tratar de uma "seita carcerária", quer dizer, não está livre das influências europeias. A posteriori, se reconecta com a cidade de Buenos Aires e, graças a ela, encontra a inspiração que configura suas composições literárias.

O vínculo entre Borges e Buenos Aires nos induz a considerar a cidade uma fonte fundamental na escrita do modernista. Sua conexão com a capital argentina é quase visceral, sendo constantemente mencionada em sua prosa.

A obra borgeana é repleta de evocações sobre Buenos Aires, das experiências substanciais ocorridas na Argentina e de apontamentos mais existenciais, metafísicos, trazendo as inquietações acerca da existência. A literatura para Borges tem uma função própria, uma finalidade própria, em que procura a realidade mais intensa que a realista. Jozef (2005) enfatiza as preferências temáticas do escritor para analisar a condição humana, quando afirma que a procura pela realidade é o que o impulsiona na

> [...] criação de mundos imaginários, simbólicos, fora do espaço e tempo. A realidade é sempre menos rica que a imaginação e nunca coincide com as previsões. Sua concepção de labirintos, espelhos, representa a multiplicidade de caminhos que se propõem ao homem. A realidade é confusa e desordenada, o universo é incompreensível para a mente humana, não a literatura, que deve ser regida pela organização. (JOZEF, 2005, p. 189)

Observa-se, dessa forma, que o autor argentino dispõe de uma paisagem ideal e de um tema que persiste em suas composições literárias: Buenos Aires e o destino – este tema está vinculado ao tempo, à vida, à eternidade e à finitude. Há uma constância no que diz respeito à autoinvestigação, aos questionamentos que o sujeito faz a si próprio ao longo de sua vida.

Assim, o autor opta por algumas formas de abordagem deste tema, utilizando recursos que propaguem essa autoanálise. A literatura, para Borges, tem a extensão de todo o universo, inclusive o universo que persiste dentro de cada sujeito; é um modo de averiguar e imergir nas próprias inquietações. Sua poética e prosa são, como ele próprio afirma, uma visão autobiográfica, se amparando recorrentemente em mitos e tradições o tempo e a memória, vida e finitude, realizando releituras, adaptações que são percebidas por leitores atentos aos seus textos.

Em uma perspectiva semelhante, Paulo Palma, na obra intitulada Borges e a filosofia (2018), nos oportuniza avaliar a escrita borgeana sob uma perspectiva filosófica a respeito do individualismo moderno deste autor modernista. Entre as defesas e pensamentos pontuados por Palma, encontramos o enlace feito entre Borges e o tempo, evidenciando que essa relação sempre existiu, se tornando mais latente e profunda com o amadurecimento do autor.

Através do tempo a história persiste, se desenrola, é contada. Palma (2018) afirma que, para o escritor argentino, o tempo é um problema metafísico fundamental, é dele que a eternidade se constrói e se subdivide. É preciso crer que o passado existe para que se confirme a passagem do tempo e é através do tempo percorrido que se pauta a nossa memória e, por conseguinte, a nossa identidade. Sabemos quem somos a partir do que recordamos de nosso passado, "e o nosso passado, traduzido em memória, é toda a nossa identidade pessoal." (PALMA, 2018, p. 76).

A eternidade também está vinculada à ideia de perpetuação, quer dizer, à fuga da finitude. É nela que o sujeito encontra consolo, já que a partir dela a esperança de continuidade é despertada, de que algo está à frente. Sobre este tema, Borges pontua que

> Sem uma eternidade, sem um espelho delicado e secreto do que passou pelas almas, a história universal é tempo perdido, e nela nossa história pessoal – o que incomodamente nos torna fantasmas [...]. Digamos com outras palavras: o estilo do desejo é a eternidade. (apud PALMA, 2018, p. 77-78).

Tão inclinado o autor se mostra à temática, que em suas produções encontramos ele próprio como protagonista, mesclando ficção e realidade. Ao lermos seus escritos, hesitamos sobre em qual terreno estamos pisando, uma vez que permanecemos em estado de dúvida, suspensão até seu encerramento ou, recorrentemente, até após este momento. A sensação de estarmos sendo ludibriados por suas narrativas é contínua.

Ao se inserir em suas narrativas, inclui, muitas vezes, pessoas de sua convivência. As narrativas se desenvolvem em primeira pessoa, com ele próprio sendo o narrador protagonista a contar eventos fantásticos. Acrescenta às histórias detalhes da sua própria vida, do seu cotidiano, sugerindo que o conto não se resume a mera

ficção. Além disso, em seus enredos, encontramos a predileção pela duplicação de si mesmo como um meio de regressar ao passado e se reencontrar; para narrar este evento, recorre à memória.

A intenção de Borges ao se colocar como protagonista de suas ficções – inclusive utilizando seu próprio nome para batizar o protagonista – é a de se sobrepor à figura puramente ficcional, imprimindo uma perspectiva próxima ao real, como se o evento insólito pudesse ter existido no plano da realidade; mescla, desse modo, os dois universos: ficcional e real. É assim que o autor se desvincula dos sentimentos de angústia existencial.

A passagem do tempo para Borges teve um efeito de autorreflexão, o autor se mostrava um "prisioneiro do tempo". Em suas obras, se instaura a problemática permanência do homem no tempo. Nelas, há um forte desejo pelo encontro consigo mesmo. Em suas criações, percebemos a prevalência de temas que tratam de questões existenciais e individualistas. Com enfoque na prosa, o modernista demonstra, com perspicácia, sua evolução no que diz respeito à análise identitária. Dentre os temas que se sobressaem, citemos o duplo. Conforme Josef (2005, p. 190):

> [...] o problema sobre o qual descansa e justifica sua realização: a realidade da percepção do "eu", no âmbito de um mundo que em todo momento se afigura real, se nega a si mesmo. Prisioneiro do tempo, o "eu", que é Borges, só se pode experimentar no fluir deste, que devora toda a realidade. Entretanto, a característica desse "eu" é a aspiração à permanência em seu próprio ser.

A sua habilidade inventiva se vinculou aos temores e questionamentos existenciais, possibilitando transmiti-las em suas produções. Dessa forma, Borges pôde se comunicar com o leitor, ilustrando suas inquietações acerca do tempo e do destino. É por meio da escrita que o autor promove uma reorganização da sua ótica do mundo e da própria vida.

Woodall (1999) afirma que o autor experimenta a troca de identidades, impondo questionamentos quanto à fixidez ontológica, até que surge alguém com quem Borges poderia dialogar e assumir os atributos dele próprio: o duplo. A sua constância por essa temática é pertinente, uma vez que, apenas ele mesmo poderia compreender as suas lacunas e reflexões: sua cegueira precoce, herdada do pai, sua individualidade e sua velhice inadiável. Os labirintos existentes em si foram primordiais em sua escrita. Apenas através da literatura Borges conseguiria compreender seus paradoxos, pelo campo literário poderia encontrar-se com seu outro.

## Considerações finais

A literatura borgeana expressa com singularidade uma releitura do real. Este exercício é uma prática recorrente para o autor: intercalar ficção e realidade. Associa a si mesmo à fantasia de um evento considerado como sonho, tendo, dessa forma, dois símbolos, cada um sendo representante do sonho/devaneio e do real. Sobre isso, Palma (2018, p. 37), afirma que: "lendo Borges, nunca sabemos em que terreno estamos pisando, mas sempre corremos o risco de estar sendo ludibriados". Frisa, ainda, que, para o modernista, é fundamental que as suas produções não sejam meramente ficcionais, o que justifica a frequência com que utiliza a si mesmo como personagem, representando uma perspectiva do real. Assim, entendemos que fantasia e realidade se mesclam no processo de rememorar os episódios transcorridos.

A qualidade intimista das narrativas se equivale e se complementa. A escolha estilística, a abordagem da duplicação e a alegoria da memória para acessar a si mesmo são particularidades próprias de Borges, que elege a si como protagonista para se analisar e ser analisado pelos leitores de sua ficção. É partindo dessas construções

e escolhas singulares que Borges se insere na qualidade de canônico da literatura mundial; as prosas e poesias borgeanas o elevam e o transcendem, fazendo-o sobreviver através de sua Arte.

## Referências

BORGES, J. L. **El Hacedor**. Buenos Aires: Emecé Editores,1960.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. RJ: José Olympio, 2018.

JOZEF, B. **História da literatura hispano-americana**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 2005.

PALMA, Gustavo. **Borges e a filosofia**: questionando o individualismo moderno e outras coisas. 1ª ed. Jundiaí, São Paulo: Paco, 2018.

WOODALL, James. **Jorge Luis Borges**: o homem no espelho do livro. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

# "NÃO DEVEMOS FALAR SOBRE ESSES ASSUNTOS NA FRENTE DAS CRIANÇAS": INOCÊNCIA E TEMAS FRATURANTES NA LIJ[1]

Jucélia de Oliveira Martins[2]
Alexander Meireles da Silva[3]

O presente estudo tem como objetivo desconstruir a ideia de que, por ser voltada para jovens leitores e leitoras, a literatura infantil e juvenil deve ser necessariamente inocente, tanto em relação aos temas abordados quanto na forma que as crianças e adolescentes são representados. Nesse sentido, o autor canadense Colin Heywood (2004) explica que a infância deve ser considerada como uma construção social cujas diretrizes são estabelecidas com base na cultura e na ideologia dominante em determinada época e localidade.

Ao abordar a forma como a infância era vista no período medieval, Heywood descreve que as crianças e os jovens recebiam tratamento diferenciado em relação aos adultos, porém, como estas não se dedicam a deixar registros (e os existentes são muitas vezes maculados pelos adultos, que reconstroem seu entendimento de infância de forma subjetiva), é fornecida a falsa impressão de que os pequenos não desfrutavam de nenhum tipo de infância, por mais distante que fosse da atual concepção.

---

1 Literatura infantil e juvenil

2 Doutoranda em Estudos da Linguagem pelo PPGEL da Universidade Federal do Goiás - Regional Catalão (UFG/UFCAT). Mestra em Letras pelo PGLetras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pesquisa financiada pela FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão. E-mail: jucelia.o.martins@gmail.com.

3 Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão. Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. E-mail: prof.alexms@gmail.com

É interessante apontar que a visão de Heywood (2004) acerca da existência de algo que poderia ser chamado de infância na medievalidade contrasta com a de outros estudiosos. O historiador brasileiro Leandro Karnal (2016), por exemplo, diante da afirmativa de que não existiam crianças na idade média e no início da idade moderna, e da pergunta se estas nasciam adultas, é enfático ao responder:

> - Sim. Nos considerávamos que as pessoas eram adultos estúpidos na chamada infância. Não havia censura, uma criança assistia à execução de alguém; não haviam barreiras morais, as crianças eram vestidas como pequenos adultos, trabalhavam desde muito cedo, podiam ser executadas ou torturadas. E se houvesse um naufrágio, salvava-se primeiro um homem, secundariamente uma mulher e, se sobrasse tempo, salvavam as crianças (KARNAL, 2016, informação verbal).

Tal entendimento encontra consonância com o do medievalista francês Philippe Ariès (1981), que pregava um desconhecimento da infância por parte da sociedade medieval, não sendo conferido nenhum tratamento diferenciado aos indivíduos que estavam passando pelo período de transição de recém-nascido para tornar-se um adulto: "[...] a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos" (ARIÈS, 1981, p. 3).

O escritor Ricardo Azevedo defende o posicionamento de que na chamada Idade Média, apesar das crianças serem subordinadas aos adultos, estas participavam de forma ativa das atividades desenvolvidas em suas comunidades: "[...] crianças e adultos sentavam-se lado a lado nas praças públicas, durante as festas, ou à noite, após o trabalho, para escutar os contadores de histórias" (AZEVEDO, 1999, p. 3). A permissividade do envolvimento das crianças em eventos coletivos pode ser encarada tanto como uma

justa recompensa ao trabalho realizado por estas ao longo do dia (sendo que este era tão penoso quanto o de qualquer adulto) ou ainda como uma forma sutil de educá-las para a vida por meio de narrativas, que, por muitas vezes, transmitiam mensagens admoestatórias.

Heywood (2004) esclarece que durante muito tempo perdurou a visão da criança como um ser incompleto e imaturo, além de diversos outros adjetivos que reforçavam sua posição de inferioridade e deficiência em face de um humano adulto: "O importante era encontrar formas de transformar a criança imatura, irracional, incompetente, associal e acultural em um adulto maduro, racional, competente, social e autônomo" (HEYWOOD, 2004, p. 11).

A transfiguração do modo como as crianças são visualizadas pela sociedade, segundo Karnal (2016), surge a partir do século XVIII e resulta dos esforços de filósofos (como Rousseau), artistas (a exemplo da pintora Élisabeth Louise Vigée Le Brun) e da Igreja Católica, que passa a salientar a importância da família e a pregar em prol da proteção das crianças. A estas são atribuídos traços e caraterísticas quase angelicais, tornando-se um epítome de pureza e nobreza de caráter.

Em sentido semelhante, Heywood (2004) esclarece que a representação da criança como um ser abnóxio e imaculado se deve aos escritores e artistas românticos, no final do século XVIII e começo do século XIX, que começam a retratar nas artes as crianças como elas são fisicamente (mas com ares de inocência e lhaneza) e não mais como adultos de estatura pequena. Desenvolve-se a visão de que a infância deveria ser enaltecida e preservada, no entanto, essa compreensão não era majoritária e muito menos expansível às infantes de todas as classes sociais, sendo direcionada aos filhos daqueles pertencentes aos círculos das classes médias.

No final do século XIX e início do século XX, surgem políticas governamentais que, justificadas por esse processo de sacralização da infância e pela atribuição de um valor inestimável às crianças, visavam a retirada destas dos locais de trabalho e investimentos que tornassem possível o acesso à educação básica pelas mesmas.

Por meio da observação do percurso histórico que deu origem à invenção da infância, pode-se afirmar que tais ações (sejam elas fomentadas por entidades públicas, assim como privadas) tiveram inegáveis impactos positivos, promovendo melhora significativa na qualidade de vida de incontáveis crianças e jovens.

Todavia, é igualmente importante mencionar um fator negativo derivado desse novo status atribuído a crianças e jovens: o termo infantil passa a representar não apenas as crianças e tudo aquilo que compõe seu universo, mas ganha novo contorno. Passa a ser utilizado (por vezes, até mesmo de forma depreciativa) para designar imaturidade, simplicidade ou até mesmo certa deficiência cognitiva, como características inerentes aos infantes e àquilo que eles são autorizados a consumir.

A partir do momento em que foi traçada uma linha divisória entre o que pertencia ao mundo infantil ou dos adultos, a literatura foi diretamente impactada, afinal, as narrativas que outrora eram compartilhadas entre todos tornaram-se segmentadas, e as histórias que tratavam de temas fraturantes (polêmicos ou tabus) passaram a ser censuradas para determinados públicos, que, em tese, não conseguiriam entendê-los ou lidar com eles.

A pesquisadora Marta Yumi Ando (2006) destaca que, em decorrência de uma condição de inferioridade ter sido atribuída ao universo infantil, a LIJ até hoje é erroneamente taxada como subliteratura em detrimento daquela abalizada clássica e destinada ao consumo por adultos, justamente pelo fato do público-alvo, a criança, ocupar um lugar de subalternidade na sociedade.

Em perspectiva semelhante, o professor inglês Peter Hunt (2010) alega que não se sustenta continuar traçando essa divisão entre livro de adultos e de crianças, desmerecendo o segundo em detrimento do primeiro pelo simples fato de que os adultos possuem mais poder em relação às crianças e sobre elas. Ele assevera que nas últimas décadas ficou comprovado que o livro infantil é um objeto de estudo complexo. Apesar dele não ser tão solene como a literatura classificada como erudita, este fato não altera em nada sua qualidade. É um equívoco pensar que por uma obra ter sido concebida de forma a agregar crianças entre seus possíveis leitores resultará em um texto cuja qualidade, enquanto literatura, está comprometido.

Crianças e jovens são tão perspicazes quanto os adultos, mas por serem menos experientes, são tidos como ignorantes ou ingênuos. Eles são capazes de compreender e gerenciar tanto sentimentos positivos quanto negativos. Além disso, podem realizar ações ou omissões, conforme a oportunidade ou sua conveniência. Azevedo (2011) esclarece que:

> [...] todos somos sexuados, sonhamos, somos capazes de nos apaixonar, apreciamos o conforto, detestamos ser rejeitados, preferimos a solidariedade, costumamos ter dificuldade em distinguir realidade e fantasia e assim por diante. Note-se que tais características independem de etnias e culturas, assim como de "níveis de consciência". Independem também de faixas etárias. Somente crianças excepcionalmente pequenas deixam de ficar revoltadas (porque não percebem) quando doces e brinquedos, ou afeto, são distribuídos de forma desigual. Mesmo as minúsculas recém-nascidas apreciam o conforto, detestam ser rejeitadas e são capazes de empatia e antipatia (AZEVEDO, 2011, p. 7).

Portanto, é necessário que a literatura infantojuvenil busque expandir o repertório intelectual das crianças e jovens, conferindo sentido às emoções e sensações que elas podem ainda não entender completamente, mas que já estão presentes em seu cotidiano ou integram o imaginário coletivo. Divertir, educando quando possível, por meio de histórias concebidas sem a intenção de subestimá-las, mas, ao mesmo tempo, considerando a capacidade de desenvolvimento cognitivo inerente a cada etapa da vida.

A seguir, analisaremos dois contos que desconstroem a ideia de que a literatura voltada para os jovens é ingênua/inocente, tanto em relação aos temas abordados quanto na forma que crianças e adolescentes são representados.

## Violência, vingança e morte na literatura infantil e juvenil

A professora e escritora Marcia Kupstas, em colaboração com a Editora Moderna, desenvolveu um projeto literário denominado Sete faces. A proposta era organizar uma coleção composta por 18 volumes, cada um pertencente a uma temática, mas sob sete diferentes prismas. Para isso, foram convidados diversos autores nacionais que contribuíram com contos inéditos.

Tratando de assuntos que variavam desde o medo do desconhecido até o desejo por vivenciar novas experiências, as histórias são direcionadas ao público juvenil, contudo, parece-nos que tal classificação foi atribuída com finalidade meramente informativa, tendo em vista que é possível visualizar uma preocupação por parte dos autores com a questão da qualidade e acessibilidade dos textos para leitores de outras faixas etárias e níveis de instrução.

Conforme discorre o escritor Renato Almeida (2004), a LIJ tem como principal finalidade instigar seu leitor, conferindo-lhe senso crítico cada vez mais apurado e avivando sua sensibilidade artística:

> A literatura infantil é por essência desinteressada, no sentido do ensino sistemático, embora deva ser educativa e possa ser instrutiva. Seu fim é emocionar artisticamente a criança, pelo sublime, pelo cômico, pelo patético, pelo trágico, pelo pitoresco ou pela aventura e, ao mesmo tempo, despertar-lhe a imaginação, aperfeiçoar-lhe a inteligência e aprimorar-lhe a sensibilidade (ALMEIDA, 2004, p. 200).

Os contos que serão objetos de análise possuem linguagem acessível a todos os públicos, mas não simplória, e abordam assuntos que despertam sentimentos (positivos ou não) em qualquer pessoa, apesar da idade. Essas narrativas demonstram que não somente de jovenzinhos ingênuos e temáticas instrutivas/moralizantes são feitas boas literaturas direcionada a crianças e jovens.

## Tybi, o guardião dos gatos

O conto "Tybi, o guardião dos gatos", escrito pela paulistana Marcia Kupstas, e que integra a coletânea Sete faces do terror (2012), ocorre na cidade litorânea de Itapacá, em Santa Catarina. Em sua casa, neste local, Júnior e sua família observam um sarcófago que contém um gato mumificado: "– Quer dizer que é uma múmia mesmo? Daquelas do Egito? – Perguntou Júnior, filho de Armando e de Dora, um curioso garoto de onze anos" (KUPSTAS, 2012a, p. 63). A misteriosa múmia foi encontrada pelo patriarca da família, Armando, em um armário que recebeu como pagamento de uma dívida.

Todos da residência acham estranho existir uma múmia no Brasil, mas Armando acredita na originalidade da peça e decide chamar o professor Janus, do seu tempo de faculdade, para avaliar o objeto. Dora, esposa de Armando, disfarçava na frente do marido, mas na realidade não gostava da múmia; para ela, aquela coisa era monstruosa. A achava feia, poluída, e, portanto, maléfica: "Esperava que o marido não quisesse aquilo muito tempo em casa. A ideia de ter um bicho morto na sala era repugnante. Fosse um pássaro empalhado ou uma múmia milenar. Não gostava dela. Era suja. Feia. Maldosa..." (KUPSTAS, 2012a, p. 66).

Conforme explica o professor Luciano Cabral (2017), os monstros são criaturas consideradas anormais, é o Outro cuja presença e condição de alteridade patente atrai o mal: "[...] o monstro transforma-se em um mensageiro do mau agouro. Sua presença não sinalizaria outra coisa senão a iminência de desgraças" (2017, p. 204). O autor também destaca que é comum associar o monstro à ideia de imundície, deterioração e letalidade: "Além de ameaçadores, os monstros presentes na literatura do medo também são repulsivos" (CABRAL, 2017, p. 216).

A respeito da repulsa injustificável que Dora nutria contra a múmia, a antropóloga britânica Mary Douglas (1991) relata que o confronto com o ambíguo tende a gerar inquietação e o desejo de distanciar-se ou fazer cessar a fonte de ameaça: "Existem diferentes espécies de impossibilidades, de anomalias, de más misturas e de abominações. Quase todas são, em graus diversos, evitadas ou condenadas" (DOUGLAS, 1991, p. 120).

Para a autora, se algo está fora do lugar ao qual supostamente pertence, pode ser classificado como impuro. O objeto ou ser impuro torna-se desagradável por ser considerado uma anomalia que profana um espaço que não é seu por direito, em que teoricamente não se encaixa. Como é o caso daquela múmia ancestral em um ambiente familiar contemporâneo, um de cujus entre os vivos.

Enquanto a família aguardava o perito para analisar a criatura, Fritz (o gato de Debora, filha de 6 anos do casal) começa a apresentar estranhos comportamentos, uma mistura de agressividade e agitação. A partir deste momento, a narrativa vai construindo uma atmosfera de terror e horror crescente. A professora Rosa Gens (2012) esclarece que o Horror se associa ao aspecto físico, é aquilo que causa repulsa e é visualmente arrepiante. Enquanto o Terror se situaria no plano da psique ao desencadear o sentimento de medo: "[...] o horror é uma reação física, enquanto o terror seria uma reação provocada pelo sobrenatural, pelo desconhecido, pela ameaça desconhecida" (GENS, 2012, p. 63).

No trecho abaixo, o terror se manifesta no profundo medo que o gato Fritz direcionava àquela entidade desconhecida, por ela ser algo que se situa fora da sua esfera de normalidade e cotidianidade. O que só faz a sensação de perigo ser intensificada:

> Seu pêlo amarelo arrepiava-se, sem que ele pudesse controlar. Olhava fixamente a porta da cozinha. Tinha medo. Um medo que Fritz desconhecia em sua curta vida de gato. Medo de cachorro, de ser pisado, agredido, esses ele conhecia. E não aquele pavor cortante, que o fazia urinar sem ter vontade [...] Fritz estava sendo chamado. Mas por nenhum dos Meyer, os humanos da casa. A voz que o atraía vinha da sala: vinha do Outro (KUPSTAS, 2012a, p. 67).

O Horror também está presente, revelando-se por intermédio das reações físicas do felino derivadas do pavor intenso, como arrepios incontroláveis e micção involuntária. Outrossim, o conto assume de vez seu caráter fantástico quando Fritz é possuído pela criatura:

> Ligeiro, foi à sala e o viu... Não a múmia, o cadáver enrolado em panos. Claro que esse estava lá, imóvel, na sua morte de três mil anos. Fritz enxergava através dos panos...e via o Outro. [...] uma luz aguda que ia penetrando devagar pelo corpo, sangue e ossos daquele

> gatinho batizado Fritz. Aquele que ia deixando de ser um gatinho para ser muito mais... Para ser um gato-guardião, dono de missão importante e única (KUPSTAS, 2012a, p. 67-68).

A contista, que até então tinha destacado os personagens do núcleo familiar e a múmia amaldiçoada que é responsável pela introdução do insólito na narrativa, passa a focar sua atenção na apresentação do grande antagonista da história: o garoto Tadeu. Trata-se de um menino de 12 anos, e que, portanto, se encontra na transição entre a adolescência e a infância: "Tadeu tinha um ano e meio a mais que o menino, mas parecia mais velho. Não só por causa de um bigode-penugem sobre os lábios, mas porque fumava e se achava bem mais adulto, por ter coragem de fazer coisas que Júnior não fazia..." (KUPSTAS, 2012a, p. 68).

O jovem é amigo de Júnior (filho de Armando e de Dora). Ele é demonstrado como um garoto que, apesar da pouca idade, apresenta comportamentos destrutivos e violentos. Ao se encontrar com Fritz e se sentir ameaçado pela nova versão do bichano, retalia com violência: "Tadeu arremessou a pedra com força, atingindo Fritz bem no meio do peito. O gato voou uns metros, soltando um miado "normal" e sumiu no mato. A mancha vermelha crescia no meio dos pêlos amarelos do bichano" (KUPSTAS, 2012a, p. 69).

Tadeu também incentiva o amigo a mostrar-lhe a múmia, mesmo sabendo que ao fazê-lo, Júnior estaria desobedecendo as ordens do pai. Em seguida, achando-a um bicho feio, ameaça apagar seu cigarro no olho da múmia, sendo impedido por Júnior. Tadeu, sabendo da natureza influenciável do outro, intencionalmente o estimula e o provoca a realizar determinadas condutas: "Tinha falado aquilo só para provocar o boboca do Júnior" (KUPSTAS, 2012a, p. 69).

Kupstas (2012a) demonstra que as crianças podem possuir outras facetas, além da eterna inocência e candura que algumas obras infantojuvenis insistem em retratar como as únicas representações possíveis. Júnior claramente não é nenhum exemplo de perfeição, sendo muitas vezes desobediente e mentiroso. Todavia, o foco de atenção do leitor acaba concentrando-se nas condutas de Tadeu, pois ele apresenta comportamentos alarmantes, como psicopatia.

Quando é repentinamente atacado por um gato preto, que tenta arranhá-lo após ele urinar e chutar a porta da lanchonete onde o felino estava (próximo a um penhasco), o menino sente intenso nojo e ódio direcionado ao animal, e começa a chutá-lo com força e evidente desejo de aniquilá-lo: "Outro chute derrubou o gato na areia, e Tadeu não teve dúvidas: enterrou com força o sapato na sua cabeça, esfregando-a e esmagando-a com força, ódio... como se matasse uma aranha, um animal peçonhento, mau..." (KUPSTAS, 2012a, p. 70).

Tadeu em nenhum momento demonstra sentir pena do animal, nutre, inclusive, nojo e se ressente da insistência do gato em não morrer com rapidez, fazendo-o perder tempo:

> O som abafado de ossos quebrando foi mais alto que o barulho do vento. O gato ainda soltou um "puuurr" dolorido, saliva e sangue espalhando-se entre os dentes quebrados. Tadeu apertou o pé com mais força, olhando para o outro lado, enojado. Deu outro e outro pisão, pondo toda a força dos seus cinquenta e cinco quilos sobre a cabeça do animal. Quando percebeu que nada se movia sob seu pé, respirou fundo e olhou para o gato. Boca aberta, olho opaco e aberto, focinho enterrado na areia. Morto (KUPSTAS, 2012a, p. 70- 71).

Seja o leitor criança ou adulto, é uma tarefa complicada não se sentir impactado e horrorizado com a falta de empatia demonstrada por essa criança de 12 anos. A despeito de faixa etária ou do

indivíduo gostar ou não de animais, a atitude de Tadeu provoca incômodo e é vista como a quebra de um direito que não precisa ser expresso em nenhum ordenamento jurídico para ter validade, pois pode ser considerado intemporal: a sacralidade do direito à vida.

O horror gerado pela conduta do personagem Tomas gera inquietação, não apenas por ser intenção da autora chocar o leitor, afinal o eixo temático trabalhado busca essa reação, mas também em face da reflexão que é despertada: as crianças não deveriam ser todas puras e abnegadas?

Após matar o gato com requintes de crueldades, Tadeu decide seguir seus planos normalmente. Caminha para o minarete que fica no penhasco e, ao se distrair olhando para o mar, sofre um novo ataque. Porém, desta vez, por diversos gatos: "Tadeu dava tapas no ar, sem alcançar seus inimigos, que mordiam e recuava, unhando suas mãos, tentando atacar mais seu rosto, seus olhos..." (KUPSTAS, 2012a, p. 72).

Desesperado, o garoto improvisa uma tocha e coloca fogo em um dos gatos:

> O papel pegara fogo. Tadeu meteu a tocha improvisada nas costas do gato branco, que miou alto, um "miooooour" agoniado. Seguiu para o abismo e despencou, bola de fogo viva, arrebentando-se nas pedras... Uma pequena vitória. Tadeu sorriu... essa distração foi seu erro. Ao olhar para o abismo. Tadeu deixou o rosto descoberto: outro gato pôde meter fundo as garras no seu olho. A dor veio aguda, líquido viscoso escorrendo por seu rosto – sangue...? O olho vazado...? Cego e louco de dor, Tadeu deu um passo para a frente. Desequilibrou-se. As ondas espumantes esperavam por sua queda (KUPSTAS, 2012a, p. 72).

Enquanto sente um prazer quase sádico ao observar um de seus inimigos sofrer ao ser incinerado vivo, o jovem se distrai sendo pego por um dos atacantes, desequilibrando-se e caindo para a morte. Durante a queda, a última imagem do garoto é Fritz pacificamente o observando.

Vale ressaltar que embora Kupstas (2012a) não coloque nenhuma mensagem moralizante de forma explícita, o leitor acaba apreendendo que a punição do garoto é consequência de suas próprias ações, que ele está colhendo os frutos de suas ações mesquinhas e cruéis, em especial aquelas direcionadas contra Fritz no começo do conto. Em contrapartida, Júnior, mesmo confessando não gostar do gato da irmã, não o maltrata. E por não realizar nada que seja considerado extremamente reprovável pela sociedade, tem como recompensa o fato de escapar ileso.

O conto se encerra com a chegada de Janus, que avalia a múmia e a considera verdadeira. Mas, por ser ambicioso, engana a família de Armando e a leva consigo, querendo tê-la para si. Este acaba atraindo a maldição e se torna o novo alvo de Fritz e sua legião de felinos:

> Mas Fritz não estava muito longe. Não tinha raiva dos Meyer. Na verdade, não tinha ódio preciso, humano. Tinha uma missão. A sua missão era conduzir um grupo de dezenas de gatos até o quarto quarenta e quatro do hotel Colônia. O mesmo em que o professor Janus repousava, ao lado da múmia de Tybi, o guardião dos gatos (KUPSTAS, 2012a, p. 7).

A autora não se preocupa que a narrativa tenha um final feliz. O que fica é a suposição de que o mesquinho professor Janus irá sofrer um destino tão trágico quanto o do garoto Tadeu.

## Quando só resta o demônio

No conto "Quando só resta o demônio", escrito por Orlando de Miranda, e parte integrante da coletânea Sete faces do sobrenatural (2012), é construída uma narrativa que se passa em uma comunidade periférica, na qual um adulto demoníaco apresenta-se mais aterrorizante para as crianças do que um ser sobrenatural.

Este texto, conforme irá se observar daqui em diante, apresenta aspectos inerentes à estética do gótico literário. Segundo o professor Júlio França: "A ficção gótica dá, assim, continuidade a uma prática primordial do homem: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudem a lidar com nosso assombro diante do mundo que nos cerca" (2017, p. 26).

Entre os elementos desta tradição destacados por França (2017), na presente história, pode-se observar, a priori, o locus horribilis (caracterizado pela atmosfera opressiva e violenta da favela em que as personagens residem, apresentada como um local de constante conflito) e a existência de um personagem monstruoso: "[...] na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades" (FRANÇA, 2017, p. 25). Nesta narrativa, o monstro será um homem que direciona suas ações nefastas contra jovens mulheres (em especial, contra a protagonista Luzinete).

A história começa com a mãe de três crianças – Doglas, Cátia e Luzinete (Nete) - se preparando para ir trabalhar, em plena noite de tempestade. As crianças estão apavoradas e não querem que a mãe saia de casa naquela noite, por acreditarem de forma muito convicta que um homem mal-intencionado está rodeando a casa em busca do momento oportuno para apanhá-las sozinhas:

> – Cátia tá com medo... – confirmou assim que o irmão se afastara, falou baixo protegida pelo som da televisão – é do homem.
> – Que homem? – Aproximou-se sem querer da porta aberta, da noite escura. – Que homem que é esse, agora?
> – Aquele, mãe, cê sabe. – chegou perto, agarrou com força a cintura da mãe. – O homem que estuprou e matou a Tininha, mãe.
> – Aquilo num é homem. [...] Aquilo é o demônio – virou o rosto, fugiu das palavras e dos olhos da filha – É o demônio (MIRANDA, 2012, p. 15-16).

Nete, por ser a mais velha, com 13 anos, é encarregada pela progenitora a cuidar dos irmãos menores. A mãe trabalha em um hospital e é a única capaz de alimentar a família, cujo pai é ausente. Impossibilitada de permanecer com os filhos, a matriarca faz uma oração implorando que seus filhos sejam guardados pela providencia divina: "– Que Oxalá proteja minhas crianças – olhou o relógio de novo, calculou que estava ficando muito atrasada, fechou os olhos, deixou as palavras do pai-nosso rolarem rápidas" (MIRANDA, 2012, p. 18). Ela também determina que as crianças não abram a porta para ninguém, sob nenhuma hipótese. A mãe se despede e as crianças vão dormir.

Algumas horas mais tarde, um forte barulho acorda as duas meninas. Elas saem para investigar e descobrem que estão desocupando alguns barracos da favela, pois o morro está desmoronando com a chuva. Sendo fiéis ao juramento que fizeram à mãe e com medo do demônio que anda a solta, elas decidem se arriscar e permanecer no local, voltando a dormir. Após determinado tempo, Nete acorda para descobrir que o barraco está bem danificado, inundado de lama e sem luz. Ela decide ir até a cozinha beber água e é quando descobre que aquele que ela tanto temia está à espreita na janela, aguardando-a:

> A fresta da janela mostrou um rosto desconhecido, um homem loiro, até bonito, não fosse pela cicatriz que lhe cortava o lábio. [...] O homem bateu de leve na porta. Luzinete continuou quieta. Bateu de novo mais forte.
> – Abra a porta, menina. [...] Quero falar você, garotinha. Nóis vai fazê umas coisa (MIRANDA, 2012, p. 25).

Ao discorrer sobre o vilão gótico, a pesquisadora Ana Paula Araujo dos Santos (2017) enfatiza que por meio da análise de sua fisiognomonia resta compreensível que este alimenta pretensões vis: "Eles agem de forma quase sobrenatural, embora suas transgressões se revelem sempre como faltas humanas. Já suas feições trazem marcas reveladoras das ameaças iminentes que estão dispostos a cometer" (SANTOS, 2017, P. 63). A cicatriz que Nete visualiza no rosto do homem é como se fosse um reflexo da falha em seu caráter. Algo que, quando notado, torna imperfeito o rosto que podia ser considerado belo.

Santos (2017) também observa que os vilões góticos são retratados como cruéis e manipuladores, conforme pode ser visto na ameaça que o homem direciona à protagonista: "– Vô dizer uma coisa, minina. Se tu vinhé por bem, nóis vai pro mato lá para cima. Mais se tu não vinhé, vô entrar aí" (MIRANDA, 2012, p. 26).

Ademais, é importante destacar que o conto deixa evidente que aquela menina não é ingênua ou uma criança totalmente inocente. Ela vira o corpo maculado e destruído da amiga após o ataque daquele homem: "– Ocê precisava de ver como ela ficou, mãe. – Os olhos se abriram muito para não ver de novo a cena" (MIRANDA, 2012, p. 18). E agora, apesar da pouca idade e em detrimento da dura vida que levava, em meio a rotina de miséria e violência que presenciava diariamente no morro, a personagem sabia exatamente qual seria seu destino ao cair nas mãos daquele homem. Que ela se converteria em apenas mais um número a integrar os dados estatísticos do obituário.

Nete, por ser a filha mais velha e ter que fazer por vezes o papel de mãe dos irmãos mais novos, comporta-se como adulta. Na sua comunidade, os jovens não são superprotegidos das adversidades da vida, por isso que a garota tem conhecimento sobre coisas que outras jovens da sua idade, em outro local e com outro estilo de vida, são inscientes.

De volta ao conto, o homem continua a ameaçá-la para fazê-la ceder. Sabendo que não tem escolha, pois o indivíduo está armado com uma faca, que o barraco está em frangalhos e ele está ameaçando também seus irmãos, Nete resolve que não tem outra opção a não ser acompanhá-lo, mesmo ciente do que isso irá representar: "Passou as mãos pelo corpo. Nunca ia poder trabalhar na fábrica. Nem terminar o ginásio. Nunca mais namorar o Toninho. Igual à Tininha" (MIRANDA, 2012, p. 27).

A menina concorda em abrir a porta, porém, antes disso, resolve que se vai se entregar ao diabo deve fazê-lo completamente. Ela acende uma vela e começa uma oração: "– Senhor Exu, senhor dos infernos – o sussurro era firme, determinado – vou desobedecer a minha mãe e lhe entrego para todo o sempre o meu corpo e a minha alma" (MIRANDA, 2012, p. 27). Vemos aqui que a protagonista, diante da desesperança de salvação imposta pela dura realidade que a aguarda, deposita sua crença em uma nova entidade sobrenatural. Por se sentir abandonada por uma divindade que considerava benéfica, Nete apela para outra que, no entendimento da garota, era maléfica o suficiente para ajudá-la a combater o monstro que a aguardava, independente do preço a ser pago.

O sobrenatural, conforme explica Marcia Kupstas (2012b) na apresentação da coletânea, refere-se ao inexplicável e trabalha com o dualismo crença x desconfiança. Sendo que somente a crença na sua existência, por nós enquanto leitores e pelos personagens, possibilita sua configuração na trama: "Se 'acreditamos' no Além,

estamos vendo qualquer dos temas aqui colocados como expressão do divino, ritualizado pela religião; se desconfiamos dos casos, é possível achar explicações lógicas, científicas" (KUSPTAS, 2012b, p. 9).

Após realizar o pacto, Nete se sente diferente, poderosa. Tomada de coragem, retira sua roupa e vai encontrar o inimigo. Todavia, ao vê-la, o homem reage de forma inesperada:

> Abriu a taramela. A respiração fervia e os olhos queimavam, como se fossem feitos de fogo. Saiu para fora. Ouviu um grito medonho, e por um momento pensou que fosse o seu próprio. Não. Era o homem quem gritara, quem se assustara ao vê-la ali afinal.
> – Estou aqui – ela disse.
> O homem deu dois passos para trás.
> – Sai pra lá – ele falou (MIRANDA, 2012, p. 28).

O pavor do homem é tão intenso que alerta os vizinhos (homens, mulheres e outras crianças) que não abandonaram seus barracos, mesmo com o desmoronamento. Estes o reconhecem como o pedófilo que estava circundando a região e decidem apedrejá-lo, para intensa satisfação da menina: "A primeira pedra o atingiu nas costas, a segunda na cabeça; bambeou e caiu de bruços. A pequena multidão logo o alcançaria. Luzinete, sem querer, sentiu que seu rosto se contraía em um sorriso. Um sorriso mau" (MIRANDA, 2012, p. 27).

Entende-se que, após firmar o pacto com o demônio, a jovem apareceu diante do seu perseguidor de uma forma totalmente diferente da qual ele esperava. Segundo assevera Kupstas (2012b):

> Se a alma é imortal e interessa a Deus, por que não interessaria também ao seu rival – o Diabo? A noção de Diabo como o conhecemos veio da Igreja católica medieval, que associou a força do mal às bruxas. Estas podiam ser possuídas pelo demônio (à sua revelia; portanto, sem uma "culpa" mais definida), ou ser seguidoras fiéis de Satã. Na modernidade, bruxarias e feitiçarias poderiam surgir mediante práticas mais corriqueiras (KUPSTAS, 2012b, p. 9).

Portanto, não é absurdo dizer que Nete voluntariamente realizou um ritual (menos solene, mas ao custo do sacrifício generoso de sua própria alma) que a transformou em uma bruxa. O grande susto do pedófilo, possivelmente, tenha sido por esperar uma garota frágil, inocente e amedrontada, e não uma jovem corajosa, despida de pudores (já que vem ao encontro dele com os seios desnudos) e resoluta. Normalmente, quando uma mulher apresenta comportamentos considerados insurgentes ou divergentes do que se espera socialmente dela, esta pode ser taxada como louca ou bruxa.

De certa forma, a história desconstrói a falácia que toda bruxa é maléfica, já o ato da menina foi de abnegação e motivado pelo amor que sentia por seus irmãos. Mesmo possuída por um demônio, ela continua sendo a vítima de um sujeito mau. Só passa a não ser mais indefesa.

A preferência pelo sobrenatural explicado fez com que o Gótico feminino tivesse nos monstros humanos uma ameaça mais proeminente do que a ameaça sobrenatural. À medida que descobrimos os segredos por trás das manifestações das supostas assombrações, fica evidente que o perigo se concentra nas perseguições vilanescas, nas tentativas de sequestro e nos atentados iminentes ao bem-estar e à virtude das protagonistas (SANTOS, 2017, p.61).

Há crueldade nela, mas é plenamente justificável. Afinal, a faceta má de Luzinete é sempre direcionada para o homem, esse sim o grande vilão da narrativa, que a ameaça gratuitamente, colocando em risco sua vida e de sua família.

A história se encerra com Luzinete retornando para casa e voltando a dormir tranquilamente, embalada pelo sofrimento daquele mero homem que se dizia um diabo, mas que, agora sim, conheceria o inferno: "Ouviam-se lá fora vozes zangadas, gritos de raiva, gemidos de dor, muitos ruídos. Mas não eram com ela. [...] ajeitou a cabeça no travesseiro e, no mesmo instante, adormeceu" (MIRANDA, 2012, p. 29).

Santos (2017), ao discorrer sobre a tradição feminina do gótico, observa que:

> Os leitores são encorajados a simpatizar com a vítima e, assim, atentar aos perigos relacionados à condição da mulher em sociedade. Na vertente feminina do Gótico, as situações transgressoras são descritas como crimes cometidos contra as personagens da narrativa. O horror e a violência explícitos perdem espaço para enredos de suspense que privilegiam o terror psicológico produzido por ameaças que são mais sugeridas que concretizadas. Por conta disso, no Gótico feminino os eventos aparentemente sobrenaturais são, em sua maioria, explicados de forma racional. Eles funcionam como um meio para que a heroína conquiste o controle sobre os próprios sentimentos, vença os medos imaginários e atente para os perigos reais aos quais está sujeita (SANTOS, 2017, p. 59-60).

O conto tem a capacidade de nos tornar aliados da vítima e, embora algum leitor não concorde com a decisão de Nete de vender sua alma, é improvável que este não compreenda as razões por trás de sua decisão. Para uma leitora, a empatia pela personagem é até mais forte, pois a personagem, apesar de ser mulher e favelada, conseguiu superar as adversidades e sair vitoriosa de uma situação na qual tudo estava contra ela. A narrativa não deixa uma lição, mas a forte mensagem de que toda mulher (seja ela criança, jovem ou adulta) não precisa se conformar com o papel de vítima ou daquela a ser protegida, visto que tem a capacidade de se tornar a protagonista/heroína de sua própria história.

**Por fim...**

Com base na análise dos contos acima, observa-se que a literatura infantil e juvenil de qualidade não se prende a estereótipos, clichês ou evita abordar temas indigestos. Esta apenas os aborda com uma sensibilidade diferenciada e levando em consideração seu público, para fins de utilizar uma linguagem adequada.

Ando (2006) relata (e concorda-se aqui com ela) que a literatura infantil e juvenil contribui para a formação do seu leitor, ao aguçar sua capacidade crítica e ampliar sua forma de ver e entender o mundo que o rodeia. Não é uma modalidade literária que almeja meramente doutrinar o seu receptor. Muito menos um texto autoritário que usa uma linguagem infantilizada por subestimar a capacidade da criança de apreender temáticas mais complexas e interpretá-las a seu modo. O essencial é que os jovens leitores tenham acesso a obras literárias emancipadoras, que possibilitem a interação com o texto e fomentem a reflexão.

Não há problema que a LIJ aborde temáticas consideradas socialmente polêmicas ou que retratem crianças de caráter e atitudes duvidosas, contanto que ela seja inteligível para seu público-alvo, como também instigante para qualquer leitor crítico.

**Referências**

ALMEIDA, Renato. Literatura Infantil. In: **A literatura no Brasil**. Direção: Afrânio Coutinho. Volume 6 - Terceira parte. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

ANDO, Marta Yumi. **Do texto o leitor, do leitor ao texto**: um estudo sobre Angélica e O Abraço de Lygia Bojunga Nunes. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, 2006.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família.** 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AZEVEDO, Ricardo. **Literatura infantil**: origens, visões da infância e certos traços populares. Site Ricardo Azevedo. 1999. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-infantil.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2021.

AZEVEDO, Ricardo. **Literatura juvenil**: aspectos, dúvidas e contradições. Site Ricardo Azevedo. 2011. Disponível em: < http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-juvenil-aspectos-du%CC%81vidas-e-contradic%CC%A7o%CC%83es.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Júlio. **Poéticas do mal**: a Literatura do medo no Brasil (1840 – 1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**: ensaio sobre as noções de poluição e tabu. Tradução de Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Ed. 70, 1991.

FRANÇA, Júlio. **Poéticas do mal**: a Literatura do medo no Brasil (1840 – 1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

GENS, Rosa. Mistério e terror. In: **Literatura infantil em gêneros**. Organizado por José Nicolau Gregorin Filho. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente**. Tradução Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010. [Online].

KARNAL, Leandro. **Karnal**: não existiam crianças antes do século XX. Band jornalismo. Youtube, 24/09/2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=7muGDWAkY90>. Acesso em: 24 jul. 2021.

KUPSTAS, Marcia. Tybi, o guardião dos gatos. In: TELLES, C. Q. *et al*. **Sete faces do terror.** São Paulo: Moderna, 1992a.

KUPSTAS, Marcia. Sete faces do sobrenatural. In: LAURITO, I. K. *et al*. **Sete faces do sobrenatural**. São Paulo: Moderna, 1992b.

MIRANDA, Orlando de. Quando só resta o demônio. In: LAURITO, I. K. *et al*. **Sete faces do sobrenatural**. São Paulo: Moderna, 1992.

SANTOS, Ana Paula Araújo dos. Gótico e escrita feminina. In: FRANÇA, Júlio. **Poéticas do mal**: a Literatura do medo no Brasil (1840 – 1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

# BRAZILIAN CONTEMPORARY SCIENCE FICTION: 0 AN ANALYSIS OF CARLOS ORSI'S *TEMPOS DE FÚRIA* (2005)

Naiara Sales Araújo[1]

The academic study of Brazilian Science Fiction is relatively new, although its first works can be traced back to the mid -nineteenth century. In the last two decades, the number of academic studies of Brazilian Science Fiction has considerably increased. Critics such as Elizabeth Ginway, Léo Godoy Otero, Roberto de Sousa Causo and Braulio Tavares, among others, have focused on the national genre as a literary vehicle for examining the perception and cultural impact of the modernization process in Brazil.

The history of Brazilian Science Fiction is strongly linked with identity issues, and consequently with political and socio-cultural aspects. The 1960s are regarded as one of the most significant periods for the genre, considering the number of works published in the time period and their importance in the national literature. Many factors made this an era of unprecedented achievement within the genre. Among them, Molina-Gavilan (2003) stresses the increased availability of translated U.S. and European works, leading to the broadening of the genre to embrace more of the thematic concerns of the social sciences and humanities. Writers such as Rubens Teixeira Scavone, Fausto Cunha, Dinah Silveira de Queiroz, Geronimo Monteiro, André Carneiro, and Antonio Olinto, among others were eager to change the direction of Brazilian science fiction, giving their works a regional style that was informed by specifically Brazilian cultural concerns.

[1] Doutora em Literatura Comparada; Professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Professora Visitante da Universidade de Pittsburgh pelo Programa Leitorado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.
E-mail: naiara.sas@ufma.br

During the seventies, the genre was marked by a series of dystopian narratives in which writers used a futuristic and imaginary world to denounce and criticize the actions of the government. By using an allegoric representation of the regime, writers tended to focus on the effects of the arbitrary and cruel technocracy which, in one way or another, instigated changes in society as a whole. The dystopian novels of this period are characterized by nostalgia for the past, especially in the idealized portrayal of Nature or women as repositories for authentic Brazilian identity as seen in the works Fazenda Modelo [Model Farm] (1974] by Chico Buarque, O Funcionário Ruan [Ruan the State Worker] (1975), by Mauro Chaves, O Fruto do Vosso Ventre [The Fruit of thy womb] (1976), by Herberto Sales, Um Dia Vamos Rir Disso Tudo [Someday We'll Laugh About All This] (1976), by Maria Alice Barroso, Umbra [Shadow] (1977), by Plínio Cabral and Asilo nas Torres [Azylum in the Towers] (1979), by Ruth Bueno.

During the eighties, important historical events contributed to significant changes in Brazilian science fiction: in the scientific and technological field, this included the birth of the first Brazilian test-tube baby (1984) and the inauguration of the Itaipu Hydroelectric company (1982); in the political field, the end of the dictatorship (1985) and direct presidential elections (1985); in the artistic field, an increasing number of Portuguese translations of Anglo-American science fiction classics, the transmission of series such as Land of Giants, Lost in Space, and Star Trek on Brazilian TV, and the popularization of films such as Blade Runner, Alien, Close Encounter of the Third Kind, and Star Wars, among others. The development of Brazilian science fiction during the eighties isin part linked to all these events because they either inspired or directly provided elements to improve the genre in the national scene. With the popularization of these international series and films, it is not surprising that Brazilian production continued to be

strongly influenced by the Anglo-American tradition. Thus, there was still a strong desire for a genuinely Brazilian science fiction production.

Among the most significant works written during the eighties are: Jorge Luiz Calife's Padrão de Contato [Partterns of Contact (1985)] and Horizonte de Eventos [Event Horizon (1986)], Alfredo Sirkis's Silicone XXI [Silicon 21 (1985)], Henrique Flory's Sozinho [Alone (1989)] and A Aristocracia Eletrônica [The Eletronic Aristocracy (1989)], Ivan Carlos Regina's Pela Valorização da Vida [For the Valorization of Life (1987)] and Bráulio Tavares's collection A Espinha dorsal da memória [The Memory's Backbone (1989)]. All of these works are somehow marked by the recent experience of the Brazilian dictatorship.

During the nineties, writers seemed to be less focused on themes directly related to the military regime and more concerned about the impact of modern policies of globalization on Brazilian society. As a result of this, Brazilian writers were strongly influenced by the American Cyberpunk style which, unlike hard science fiction, is usually pessimistic and shows the dark side of technology. As the most representative works of this trend, the author would highlight Fausto Fawcett's Santa Clara Poltergeist (1991) and Guilherme Kujawski's Piritas Siderais: romance cyberbarroco [Outer Space Pyrites: A Cyberbaroque Novel (1994)]. Both novels critically explore issues of race, class, and gender, and at the same time provide a discussion on the cultural exchange between the center and the periphery of the world system.

In general terms, most writers from today's generation focus on modern life and the lack of traditional values in contemporary Brazilian culture. According to the critic and historian Rachel Haywood Ferreira in The Emergence of Latin American Science Fiction (2011), Brazilian science fiction allows readers to see the identity crises generated by the process of modernization. The

national body of science fiction works exemplifies the erosion of national identity because it is permanently influenced by cultural changes inherent to the process of globalization initiated during the 1990s. In other words, contemporary writers are concerned about the process of cultural hybridization discussed by Homi Bhabha (1994) and Nestor Cancline (1997).

In the first decades of the 21st century, many significant works were written. Among them, we highlight Tempos de Fúria [Times of Wrath] (2005), by Carlos Orsi, Os dias da Peste [ The Plague Days] (2009) by Fábio Fernandes, Mnemomáquina (2014) by Ronaldo Bressane, and A lição de Anatomia do temível doutor Louison [The Anatomy Lesson of the Terrible Doctor Louison] (2014) by Enéias Tavares, among others. In order to show how Brazilian fiction has become a genre that deals with contemporary national issues, the following section aims to analyze Carlos Orsi's Tempos de Fúria [Wrath TimesTimes of Wrath] (2005) as a representation of the most recent tendencies in Brazilian science fiction.

## Carlos Orsi's Tempos de Fúria [Times of Wrath (2005)]: a Contrastive Image of Brazil in Modern Times

Given that most critical studies on Brazilian Science Fiction have focused on works produced during the 60s and 70s and how they represent important tendencies that emerged in the genre during and after the end of the military regime, it is now time to outline and comment on more recent literary works. Although the genre has not received the same academic attention as other national genres, it is noticeable that science fiction is beginning to come into its own in Brazil. After analyzing the most recent manifestations of the genre in Latin America, the critic Rachel Haywood Ferreira calls attention to recent developments in the field:

> Not only has there been a wave of publication in science fiction in the past two decades, but there has been an exponential increase in critical studies of the genre, particularly in the areas of bibliography and genre history. These recent trends have meant that writing, reading, teaching or researching in the field of Latin American science fiction is now a vastly different experience from even a few years ago (FERREIRA, 2008, p. 352).

In Brazil, the increase in critical studies of the genre may be, in part, attributed to Ginway's work which, in many respects, gave guidance to other researchers. In terms of literary production, new perspectives can be seen in the field, and this 'different experience' mentioned by Ferreira (2008) is easily observed in works such as Carlos Orsi's Tempos de Fúria [Times of Wrath](2005). The novel is characterized by the author's engagement in social and political issues, and it is probably the work which best represents Brazilian science fiction during the first decade of 21st century. It offers a trenchant critique of the new cultural and socio-economic realities caused by the process of globalization in Third World countries.

Carlos Orsi is a journalist and writer born in Jundiaí, São Paulo in 1971. His science fiction works have been widely popularized in prominent national magazines such as Isaac Asimov, Play, RPG Dragão Brasil and the American Crypt of Cthulhu. My reason for choosing Orsi is justified by the fact that Orsi has been broadly recognized as a science fiction writer, inside and outside of Brazil. As he is a contemporary and well-known writer, his works can be found in any Brazilian bookshop.

Orsi's first notable work was Aprendizado [Learning] published in the Isaac Asimov Magazine in 1992. Since then, he has made important contributions to the genre of Brazilian science fiction, including Medo, Mistério e Morte [Fear, Death and Mystery] (1996), O Mal de Um Homem [Man's Evil ] (2000), Guerra Justa [Just War ] (2010) and Nômade [Nomad] (2010). Some of

Orsi's early writings were influenced by Howard Phillips Lovecraft's The Call of Cthulhu (1928), which is based on the Cthulhu Mythos. Lovecraft was an American horror, fantasy and science fiction writer whose works were based on what he termed 'cosmicism' , the idea that life is not comprehensible to human minds. Within the history of science fiction, Lovecraft is usually associated with themes of degeneration, atavism and the occult that characterized fin-de-siecle Anglo-American Gothic Fiction and preceded the Golden Age of science fiction when it was identified as a new genre.

However, Orsi tries to show that his writings go beyond Lovecraft's influence. According to Orsi (2007)[2], two elements are central to Lovecraft's work: the sense that humanity is utterly helpless and a deep sense of irony about humanity's place in the universe; such elements constitute an important point of divergence between these two writers:

> O que me distancia um pouco da obra dele, hoje, é um certo provincianismo que passei a sentir em seus trabalhos, nesse negócio de os personagens ficarem loucos ao notar como a raça humana é insignificante. Dá vontade de gritar… [What distances my work a bit from his work, today, is a sense of provincialism that I began to feel in his works, in this business of his characters going crazy when they realize how insignificant the human race is. It makes me want to scream…] (Sombrias Escrituras, 2007).

Indeed, the idea that the human race is insignificant permeates most of Orsi's works, particularly Times of Wrath (2005). This work is a collection of six short stories entitled: "Estes 15 minutos" [These 15 Minutes], "Questão de Sobrevivência" [Matter of Survival], "Pressão fatal" [Fatal Strain], "Planeta dos Mortos"

[2] Interviewed by Sr. Arcano from Sombrias Escrituras in August 2007: http://www.sombriasescrituras.net/products/carlos-o-martinho-agosto-de-2007/Accessed on June 12, 2012.

[Planet of the Dead], "Desígnios da noite" [Designs of the Night] and "A Aventura da Criança Perdida" [The Adventure of the Lost Child]. In this work, Orsi offers a fusion of life and death in such a way that it is possible to see the existential crises in which contemporary society is immersed. By using textual strategies, he produces his dystopian critique of modern Brazilian imperialist policies. This attitude seems to be a trend not only in Brazil but in most Latin American countries. Commenting on the way the Latin American writer Gerardo Horacio Porcayo deals with themes of imperialism in his postcolonial science fiction novel La Primera Calle de la Soledad (1993), Juan Zapata states:

> It is in this way that dystopia becomes critical in an epoch of the global and local trend of fusion. PCS elaborates strategies of negotiating the passage from late – capitalist and apparently post-ideological Anti-utopia, in which it is easier to imagine the end of the world than to change it to a Utopia of justice [sic] (2010: 199).

Both Porcayo and Orsi demonstrate the double vision that societies have acquired through globalization. Orsi's first story, "These 15 Minutes", tells the story of the two central characters, o Gordo (the fat guy) and o Magro (the thin guy) who have just returned from a trip to Colombia, Merdistão, Porriquistão, Cuziquistão[3]. The narrative begins in a dirt floor bar where the two characters and a bandit gang named "Men of the Command" meet to plan a bank robbery. The Men of the Command are the ones who control the drug trade and other kind of crime rings. Command here refers to the headquarters of a paramilitary, criminal organization. (In real life they are often corrupt police officers and poli-

[3] These imaginary places seem to be a reference to third world countries that seem to be independent but are still economically dependent on First World countries. The fictitious names that three of them are given …, Shitistan, Hellkistan and Assholekistan are clearly intended to refer to living conditions in them, and, by listing them with Colombia, would appear to include it, too.

ticians). Gordo and Magro, nicknames which the Brazilian reader associates with those given in Portuguese to the American comedy duo Laurel and Hardy, are the ones who execute the crime but are not part of the Command, that is, they do not gain any kind of prestige or advantages other than a very small part of the profit. Suddenly, Magro starts to talk about esoteric topics such as the formation of the universe, transcendentalism, image projection and cinematography, among others. All these come across in the story as forms of scientific and technological knowledge. Gordo does not show any interest in this conversation, first because he does not understand Magro's words, and secondly because all of that discussion seems to him a waste of time. In his opinion, Magro had travelled to Acre (one of the poorest states of Brazil located in the North region) and returned with those idiotic ideas.

Despite Gordo's lack of interest in the conversation, the Men of the Command demonstrate great interest in Magro's ideas and listen attentively. Thus, Gordo must be quiet and listen, too. After Magro's long speech, they finally start to plan the bank robbery. Drugs, pornography, and obscene words are frequent in the dialogue, particularly when they see Magro's wife dancing and provoking men. Magro's wife (Loira) is a sexy and provocative blonde woman whose body is the object of sexual desire. Apparently, because of her lack of inside knowledge, she does not pose any threat to the gang. The robbery is successful and the Command receives 50% of the money.. However, Loira discovers where Magro hides his money and drugs, and she kills him. The reader discovers that she is part of the Command and acts on their behalf. After Magro's death, the leaders of the Command plan to kill the other participants in the robbery (including Gordo) as a way of destroying all traces of evidence. The story ends with the assassination of all the participants in the robbery, except the Men of the Command.

In this first story, "These 15 Minutes", Orsi depicts a society in which technological advances and progress are still far from forming part of ordinary and poor people's lives, and thus technological and scientific knowledge are important elements of subversion. From the very beginning of the story, Orsi presents the reader with a society that excludes, marginalizes and exploits the 'Other' in the name of an endless search for power and personal advantage. In this society that sustains itself internally by maintaining social exclusion and inequality, lack of knowledge and education is imperative for the perpetuation of poverty:

> Fim de tarde num boteco de chão de terra batida... As mesinhas de armar (e cadeiras idem) foram, um dia, vermelhas por causa da tinta mas agora deviam a cor à ferrugem...
>
> – E se eu disser pra você que tudo, o mundo inteiro, foi criado há menos de 15 minutos?
>
> – Eu diria, ou melhor, repetiria, que estamos aqui discutindo essa merda de assunto, já faz mais de meia hora...(p. 9)
>
> [Evening in a bar with a tramped down earthen floor… The old tables and chairs were once red because of the paint but now their color is due to the rust…
>
> – And what if I told you that everything, the whole world was created 15 minutes ago?
>
> – I would tell you, I mean, I would repeat, that we are talking about this shitty subject for more than half an hour…].

Orsi's decision to start his work by describing a scene typical of Brazilian suburbs is arguably a strategy to produce science fiction without losing his focus on Brazil's experiences arising from the economic and cultural conditions caused by global capitalism. It is worth observing that contradiction is an important element in the society Orsi wants to describe; in the story, although characters

are in a dirt floor bar, there is someone who insists on talking about technological and scientific progress, something that is not part of those people's worlds.

Analyzing Brazil's political and economic portrait during the first decade of 21st century, the time when the story was written, one could easily observe two different realities: one of them claims Brazil is an emerging nation alongside Russia, India, and China, and the other reality shows that, in spite of its advancement in terms of technology, Brazil has one of worst income distributions in the world. Discussing this contrasting image of Brazil in contemporary times, the journalist Gaudêncio Torquato (2012) points out that "After decades of high inflation, [Brazil] managed to forge a stable currency; it shows a good surplus in the balance of trade; displays cutting edge technology in some sectors; it is competitive in niches such as agribusiness; it lowered the country risk and settled the debt with the IMF. On another scale, among 177 nations, it shows the fourth worst coefficient that measures the distribution of income among individuals, with 47% of national income in the hands of the richest 10%; it buries 50,000 victims of gun violence annually; It has an investment rate of about 20% of GDP (in China, this rate reaches 45%), and it is the leader in the ranking of interest rates and taxes, reaching 37% of GDP."

This contrastive image of Brazil is clearly emphasized by Orsi in "These 15 Minutes" and it is illustrated by the huge difference, in terms of techno-scientific knowledge, between the two central characters. It is worth mentioning that the whole scientific conversation takes place in a bar with a tramped-down earthen floor, a place where people would never meet up to talk about scientific development. This contrast permeates the whole narrative starting with the description of the nameless protagonists: a fat and a thin guy.

> O Magro. O Magro é um sujeito engraçado, pensou o Gordo. Traficantezinho de merda. Sumiu por uns tempos, e agora voltou com essas idéias cretinas. Disse que tinha passado uns tempos na Colômbia, com as Farc, e depois no Merdistão, Porriquistão, Cuziquistão, vá lá saber, um daqueles lugares onde fazem ópio, heroína (p. 10) [The thin guy is a funny chap, thought the fat one. A 2-bit trafficker of shit who disappeared for a while and returned with these cretinous ideas. He said he had spent time in Colombia, with the Farc, and then in Shitistan, Hellkistan and Assholekistan, who the fuck knows, one of those places where they make opium and heroin].

If on the one hand the thin guy is the one who holds knowledge and progressive ideas, on the other hand, he represents the idea that techno-scientific knowledge is not enough to acquire economic and political independence. Although Magro has demonstrated his intellectual superiority, it is not enough to be part of the Command; instead, he is just a 'traficantezinho' (a 2-bit, very small-time trafficker) whose only function is to carry out the Command's orders. This may suggest the paradoxical situation in which Brazil has immersed since the turn of the century and which has been subject of countless reflections and discussions. For Torquato (2012), the paradox of Brazil is that it carries geographical weight yet its people are still far from achieving nationhood, defined in this sense as a synchronism of spirits and hearts, a sentimental solidarity of races, of a communion of hopes, common dreams, and a collective decision to march together.

While Torquato makes a case for a strong sense of nationality, he denounces the lack of identity as part of the Brazilian colonial inheritance. This attitude is well illustrated by the figure of the nameless characters named according to their physical characteristics: 'o Gordo' (the fat guy), 'o Magro' (the thin guy), 'a Loira' (the blond woman). There is no character whose name could express any sense of personal identity or individual representation.

The author's reference to foreign influence on Brazilians is significant ; the thin guy changed his behavior and ideas after living abroad. Although he has not been to the First World, he demonstrates that his knowledge came from the countries he visited, suggesting that he was, somehow, influenced by foreign ideas. According to Molina-Gavilan (2003), international relations are a frequent theme in science fiction from Latin America and Spain; some stories reflect current events as they imagine a new political and economic alliance among nations or explore issues of sovereignty. This tendency is clearly present in "These 15 Minutes". However, Orsi opts to explore this alliance in its negative side showing that international relations are usually harmful to Brazilian society as a whole.

From this perspective, Orsi depicts a world without any consistent values, as if it were not possible to fix the damage or foster hope for the future: O mundo é cheio de remendos…Emendas malfeitas entre os pedaços de 15 minutos… Costuras ruins [The world is full of patches... Badly made amendments between the pieces of fifteen minutes… Lousy seams] (p. 15). This negative way of seeing the world is closely related to that presented by Lovecraft. Also, Orsi's text bears witness to his own disbelief in better times for the economy and politics of Brazil. If at the turn of the century most people really believed that Luis Inácio Lula da Silva (the President elected in October 2004) would be the best choice in an attempt to change the course of Brazilian politics, in 2005, there was a strong feeling of deception and disillusion toward Lula's government.

Lula had become president in 2002. However, changes did not come as they were supposed to; scandals of political corruption, among other crimes, were frequent during the first years of Lula's administration. In December 2004, after analyzing the two first years of Lula's government, the journalist and writer Ipojuca Pontes demonstrates his deep discouragement toward the future of Brazilian politics:

> O grande enigma para as consciências livres não é mais saber o que de promessas, escândalos e arrochos aguarda a população brasileira no próximo ano, mas sim, em que escala, amplitude e proporção elas ocorrerão. [The great enigma for free consciences is no longer to know what promises, scandals and crunches await the Brazilian population next year, but rather in what scale, amplitude and proportion they will come] (PONTES, 2006, p.95)

Both Orsi and Pontes seem to share the same negative feeling toward Brazil. Scandals involving congressmen and government ministers were the topics of innumerable debates and discussions in all sectors of society, particularly in academic circles and the public sector. Although there was evidence that members of Lula's party (the Worker's party) used illegal money to fund Lula's election campaigns, he insisted on saying that he did not know about the scheme. Thus, the expression "I didn't know" was used ironically to refer to the President's lack of competence to govern Brazil. As a journalist, Orsi was aware of all scandals involving members of the government, and because of that, he utilizes the genre of science fiction to critique the way in which the actions of corrupt politicians have affected the Brazilian population. In "These 15 Minutes", his critical reflection emphasizes the involvement of the government in illegal activities, the consequences of which affect particularly the lower class. The omissions and participation of the government in these illegal activities are clearly expressed in the end of the story:

> Os homens do Comando estão lá, mas não se comunicam. A centímetros uns dos outros, mas não se tocam. Gritam, mas nenhum deles é sequer capaz de ouvir a própria voz. O vazio penetra por suas bocas escancaradas e os preenche. Em breve, nenhum deles será mais capaz de ouvir os próprios pensamentos [The men of the Command are there but do not communicate with each other. A few centimeters from each other but they

> do not bump into each other. They shout out loud but none of them is even able to hear his own voice. The void penetrates their gaping mouths and fills them. Soon, none of them will be able to hear their own thoughts] (ORSI, 2005, p.21)

Through this passage, one can see a connection or reference to the gang formed by the President's ministers and personal friends exposed within the first years of Lula's administration. The expression "the Men of the Command' seems to refer to Lula's team – José Dirceu (Lula's chief of staff and a minister), Waldomiro Diniz (Dirceu's aide) and José Genoíno (the president of Lula's party) – whose negative images were getting worse each day (within the real political scenario in Brazil). Although there has not been any consistent proof of Lula's personal participation in the crimes committed by his team, public opinion considers Lula as the most important mentor of the crimes. For Pontes:

> Lula bateu todos os recordes…conseguiu corromper todo o tecido político, institucional e administrativo do país, em especial comprando votos, permitindo negociatas, omissão diante de fraudes impetradas contra os recursos públicos, gerindo, ele próprio, o aparelhamento do Estado, para fins de perpetuação do poder. [Lula beat all records... He managed to corrupt the entire political, institutional and administrative fabric, especially by buying votes, allowing under-the-table negotiations, omitting fraudulent use of public resources, and by him himself managing the apparatus of the State in order to perpetuate his power] (PONTES, 2006, p. 51).

Any attentive reader would note the similarity between Pontes's and Orsi's discourse. As journalists who both live in São Paulo, it is possible that they have participated in the same group of intellectuals who tried to initiate the impeachment process against Lula. Once again, Brazilian science fiction offers an alternative way of

discussing Brazilian socio-political problems. Since ancient times, literature has been used as a way of registering or denouncing practices that effect, oppress or destroy a society or group.

In contemporary times, this function has been expanded due to the increasing involvement of writers in the social events they want to critique. Brazilian contemporary science fiction writers, for example, are mostly professional journalists, which facilitates their access to information that ordinary people do not have. Thus, Brazilian science fiction has reaffirmed the genre's relation to history as well as its emphasis on social and ethical issues. As suggested by the critic Ericka Hoagland, the genre has been used as: "an ethical enterprise packaged as entertainment; and a forward-looking project that is frequently rooted in anxieties about the present" (HOAGLAND, 2010, p.9). Contemporary Brazilian science fiction then draws critical attention to how colonialism/neocolonialism and all its practices have been constructed and maintained throughout Brazilian history.

Orsi's Times of Wrath seems to initiate a new moment for the national genre. As a 21st century science fiction writer, Orsi uses his literature to express his critique of the modern kind of political, economic and cultural domination faced by Brazilian people today. He offers a combination of the real and the imaginary in which man exists in the middle of an existential conflict caused by the complexities of a world of new technology and globalization. Among other stylistic resources, the kinetic narrative stands out as the one which best differentiates his style from other contemporary writers. The constant movement of time allows characters to have a subjective experience of life which goes from present to future without any commitment to the laws of reality:

> No vácuo entre os Universos, não há luz. Nem som, ou cheiro. Nem toque… Não há como medir o tempo. Não há nada para lembrar um homem da própria existência (p.21) [In the void between Universes, there is no light. No sound, nor smell. Nor touch ... There is no way to measure time. There is nothing to remind a man of his own existence].

Orsi creates characters marked by the inversion of values promoted by rampant capitalism and all its derivatives. In this sense, the characters' existential conflicts are deeply linked to the inconsistency of Brazil's political and economic development. The huge economic insecurity that Brazil faced in the first years of the 21st century created a social tension that affected people's lives at all levels: social, emotional, familial, spiritual, and so forth.

While this visible existential conflict may reflect the lack of grounding which victims of an inhumane and corrupt system experience, it may suggest the possibility of a new beginning without any connection to the past: Eles rezam para que tudo acabe logo, e cada oração dura um segundo ou um milênio, quem poderá dizer? [They pray for it all to go away, and every prayer lasts a second or a millennium, who can say?] (p. 21). Throughout the text, Orsi invites the reader to reflect on events that seem to be unimportant for society as a whole. This attitude is fundamental to his strategy of resistance, which is to confront the real with the imaginary, truth with untruth, corruption with non-corruption. Although some of Orsi's early works were influenced by Lovecraft's style, his recent works have demonstrated his individual growth in the science fiction genre, showing a personal style and a unique ability to deal with contemporary themes, particularly in the political and cultural fields.

In general terms, Orsi's works deal with socio-political and cultural aspects of Brazilian society, emphasizing a variety of post-modern ethical issues, such as neo-colonialism and all its forms of oppression and domination, organ transplantation, ecological disaster, human corruption, terrorist activities and human evolution. His style differs from others on account of his extraordinary ability to present the reader with a world in which reality and fiction go hand in hand. He makes use of current political and economic events to detail his criticism toward the Brazilian government and to project his own anxiety about the modern world. Within the literary context, Orsi's regional flavor or style may well represent a growing independence of Brazilian science fiction genre from the Anglo-American tradition.

## Conclusion

The diversity of styles in the science fiction genre has shown a boundless range of possibilities for dealing with social issues. Brazilian writers have made use of these possibilities in various exciting and productive ways. The misconception that science fiction is a genre of First World countries is contradicted by works of a large number of writers in Brazil and other Latin America countries. The genre's multidisciplinary features have allowed Brazilian writers to explore a wide range of social issuesthrough a Brazilian lens.

In general terms, post-colonial literature, particularly postcolonial science fiction, is a means of exploring neocolonial and postcolonial situations in Brazil. Therefore, in order to understand Brazilian Science Fiction, it is useful to apply postcolonial theories. As expressed by Ericka Hoagland and Reema Sarwal in their introduction to Science Fiction, Imperialism and the Third World (2010), in both postcolonial literature and science fiction, the representation of the encounter with difference, Otherness and alte-

rity is an important characteristic. For them, the function of the 'Other' is intriguingly similar in both genres. The 'Other' consolidates difference as well as solidifies the norm; as both a theoretical concept and a tangible object, the 'Other' is used to justify the exploitation and annihilation of peoples, whether red, black or green.

In order to show how Brazilian people are 'othered' by an imperial system perpetuated since colonial times, writers took advantage of the combination of science fiction and postcolonial literature. The use of allegory, cognitive estrangement, and techniques such as irony and metaphors allowed these writers to inaugurate a new circle of writing in Brazilian science fiction which differs from the Anglo-American tradition. Using postcolonial theory to read Brazilian science fiction, it is possible to see some of the key differences between Brazilian and Anglo-American science fiction. Although Brazilian science fiction may use the same icons and images as those of Anglo-American tradition, these icons are used according to Brazilian political and cultural perspectives.

Therefore, Carlos Orsi's Tempos de Fúria (2005) is a good illustration of how contemporary writers have developed a writing style imaginatively exploring Brazilian technological society. Orsi presents the conception of man and machine from the perspective of a third world country which is apparently a technologically developed nation, but is still essentially dependent and submissive. Orsi presentstechnology as extremely harmful and destructive to human relationships, affecting people's behavior and conceptions of friendship and fraternity.

In this climate of innovation, the first decade of the 21st century is marked by a great number of writers who continued to develop their own styles by exploringthe relationships between reactionary nationalism, postcolonialism, the complexity of cultural politics, as well as Brazil's socio-economic situation. Unlike twentieth century writers, 21st century writers are more anxious to gain space in the literary milieu to share their critiques. As a

consequence, the number of science fiction readers and writers has increased considerably, and this has caught the attention of critics not only inside but also outside of Brazil.

## References

ASIMOV, Isaac. **I, Robot** (1950). New York: Bantam Books, 1991.

BARROSO, Maria Alice. **Um Dia Vamos Rir de Tudo Isso** (1976). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

BELL, Andrea and YOLANDA, Molina-Gavilan, eds. **Cosmos Latinos**. Middlestown, Conn: Wesleyan University Press, 2003.

BELL, Andrea. Science Fiction in Latin America: Reawakenings. **Science Fiction Studies** 26.3 (1999): 441-46.

BHABHA, Homi, K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BUARQUE, Chico. **Fazenda Modelo** (1974). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BUENO, Ruth. **Asilo nas Torres.** São Paulo: Atica, 1979.

CABRAL, Plinio. **Umbra**. São Paulo: Summus, 1977.

CALIFE, Jorge Luis. Além de 2001. Review of 2010. **Veja**, 27 (1985): 125.

CALIFE, Jorge Luis. **Padrões de Contato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARNEIRO, André. **Introdução ao Estudo da Science Fiction**. Brasópolis, MG: Edgard Guimarães Editor, 1997.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Os Melhores Contos de Ficção Científica Brasileira**. Belo Horizionte: UFMG, 2004.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Cientifica, Fantasia e Horror no Brasil**: 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHAVES, Mauro. **A Adaptação do Funcionário Ruan**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CUNHA, Fausto. Ficção Científica no Brasil: Um Planeta Quase Desabilitado. In: ALLEN, David. **No Mundo da Ficção Científica**. Trans. by Antônio Alexandre Faccioli and Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1973.

FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist.** Rio de Janeiro: Eco, 1991.

GINWAY, M. Elizabeth. The Body Politic in Brazilian Science Fiction: Implants and Cyborgs. In: **New Boundaries in Political Science Fiction**, edited by Donald Hassler and Clyde Wilcox. University of South Carolina Press, 2008.

GINWAY, M. Elizabeth. **Brazilian Science Fiction**: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.

HAYWOOD, Rachel. **The Emergence of Latin American Science Fiction**. Middletown: Wesleyan University Press: 2011.

HOAGLAND, Ericka and SARWAL. **Science Fiction, Imperialism and the Third World**. London: McFarland & Company Publishers, 2010.

KUJAWSKI, Guilherme. **Piratas Siderais**: Romance Cyberbarroco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LANGER, Jessica. The Shapes of Dystopia: Boundaries, Hybridity and the Politics of Power. In: HOAGLAND, Ericka and SARWAL, Reema. **Science Fiction, Imperialism and the Third World**. London: McFarland & Company, 2010.

LOVECRAFT. H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura** (1927). Trans. by Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LOVECRAFT. H. P. The Call of Cthulho. In: **Weird Tales 3** (1928): 12-17.

MOLINA-GAVILAN, Yolanda and BELL, Andrea. **Cosmos Latinos**: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain. Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

MOLINA-GAVILAN, Yolanda; BELL, Andrea; GINWAY, Elizabeth and REDONDO, Ruan C. A Chronology of Latin-American Science Fiction. In: **Science Fiction Studies 34** (2007): 3-14.

MONTEIRO, Jerônimo. **Fuga para Parte Alguma.** São Paulo: GRD, 1961.

MONTEIRO, Jerônimo. **Os Visitantes do Espaço**. São Paulo: Edart, 1963.

OLINTO, Antônio. O Desafio. In: **Histórias do Acontecerá**. Rio de Janeiro: Edições GRD, Ficção Científica GDR , 1961.

ORSI, Carlos. **Tempos de Fúria**. São Paulo: Novo Século, 2005.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma História da Ficção Científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

OTERO, Léo Godoy. **Autores Brasileiros de ficção científica**. D.O. Leitura 12:138 (1993): 11-14.

PILAGALLO, Oscar. **A História do Brazil no Século 20**. São Paulo: Publifolha, 2009.

PONTES, Ipojuca. **A Era Lula:** Crônica de um Desastre Anunciado. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

PORCAYO, Gerardo Horacio. **La Primera Calle de la Soledad** (1993). Mexico: Group Editorial Vid, 1997.

QUEIROZ, Dinah Silveira. **Eles Herdarão a Terra**. Rio de Janeiro: GRD, 1960.

REGINA, Ivan Carlos. **O Fruto Maduro da Civilização**. São Paulo: GRD, 1993.

REGINA, Ivan Carlos. **Manifesto Antropofágico de ficção científica brasileira**. D. O. Leitura 12:138 (1993): 8.

SALES, Herberto. **O Fruto do Vosso Ventre** (1976). Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

SAWYER, Andy. **Foreword in Science Fiction, Imperialism and the Third World**. Ed. Ericka Hoagland and Reema Sarwal. London: McFarland & Campony, 2010.

SCAVONE, Rubens T. O Menino e o Robô. In: **O Diálogo dos Mundos**. Rio de Janeiro: GRD, 1961.

SCAVONE, Rubens T. **Passagem para Júpiter.** Rio de Janeiro, Edições MM, 1971.

SILVA, Luiz Inácio; AMORIM, Celso. **A Política Externa do Brasil. Brasília**: IPRI/FUNAG, 2003.

SIRKIS, Alfredo. **Silicone XXI**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

TAVARES, Braulio. **Entrevista com Luis Alberto Machado** (2011). In: http://www.sobresites.com/poesia/brauliotavares.htm. Accessed on December 23, 2012.

TAVARES, Braulio. **Espinha Dorsal da Memória**. Lisboa: Caminho, 1989.

TORQUATO, Gaudêncio. **Era Uma Vez… Mil Vezes**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

ZAPATA, Juan I. M. Narrative and Dystopian forms of life in Mexican Cyberpunk Novel: La Primera Calle de la Soledad. In: HOAGLAND, Ericka and SARWAL, Reema. **Science Fiction, Imperialism and the Third World**. London: McFarland & Company Publishers, 2010.

# TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA: A INTERDISCURSIVIDADE NA NOVELA "INVASÃO", DE ANDRÉ CARNEIRO

Gladson Fabiano de Andrade Sousa[1]
François Weigel[2]

A Análise do Discurso, fundada por Michel Pêcheux (AD) como campo de entremeio (ORLANDI, 2008), em busca de um esclarecimento da construção de sentido, pergunta aos mais diversos campos do conhecimento como estes se articulam na língua, ou seja, como, através da discursivização, elementos exteriores à língua inscrevem-se em determinada materialidade textual. Neste mesmo caminho, tomamos como objeto de análise o texto literário e, ao confrontá-lo com instrumentos analíticos da AD, objetivamos refletir como um determinado autor articula a materialidade linguística, criando efeitos de sentido.

O jogo discursivo é particularmente interessante no caso do gênero da ficção científica, em que o discurso científico é interrogado, enaltecido ou contestado. A episteme de uma época é discursivisada e com esta literatura de previsões possíveis, somos levados a pensar sobre as ações de hoje e suas consequências. Entendemos, com a ajuda da AD, que os discursos não são estanques às condições de produção. Eles se apresentam em sistemas de regularidades e dispersão na história (FOUCAULT, 1997). Isso é particularmen-

[1] Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: fabianodeandrade@outlook.com.br

[2] Doutor em Literatura Comparada e Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Université Clermont Auvergne (UCA). Professor na Área de Língua Francesa e Literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail: francois.weigel@laposte.net

te nítido no caso da FC brasileira produzida durante os anos de ditadura militar: os textos publicados nessa época apresentam uma visão eminentemente crítica da modernização e dos avanços da tecnologia. É o que se vê distintamente a partir de um estudo sobre a heterogeneidade discursiva de uma novela emblemática da FC brasileira, "Invasão", do livro *O homem que Adivinhava* (1966), de André Carneiro.

## Diálogos entre Análise do Discurso e Literatura

A tradição da crítica literária historicamente caminhou em diversas direções: desde a maior adesão a elementos alheios ao texto, até ao estudo autônomo do texto, ignorando contexto e autor. O crítico literário René Wellek pondera sobre as flutuações da crítica na introdução da sua História da Crítica Moderna (1967), quando observa que "a crítica é uma parte da história da cultura em geral e assim se coloca num contexto histórico social. Evidentemente, ela é influenciada pelas mudanças gerais do clima intelectual, pela história das ideias e mesmo pelas filosofias determinadas" (1967, p. 7).

O texto literário, quando campo da AD, pelo próprio entendimento que este campo tem de texto, enquanto uma materialidade que não se desprende de suas condições de produção, distancia-se da acepção autônoma do texto. Dominique Maingueneau, em consideração à resistência de uma crítica tradicional, aponta:

> Considerar o fato literário em termos de "discurso" é contestar esse ponto fixo, essa origem "sem comunicação com o exterior", que seria a instância criadora, para retornar uma célebre fórmula de Proust em Contra Sainte-Beuve. É renunciar ao fantasma da obra em si, em sua dupla acepção: a) a de obra autônoma, b) a de obra enquanto consciência criadora (2005, p. 17).

Vale ressaltar que a AD inicia sua construção teórica na década de 1960, com o projeto de Michel Pêcheux, do entrecruzamento de campos como a Psicanálise, o Materialismo Histórico e a Linguística. Segundo Ferreira (2010), nas décadas de 1950 a 1960, o estruturalismo enveredou no projeto de exclusão do sujeito, caminhando na direção de maior legitimidade do caráter científico dos estudos da língua. É interessante notar que Maingueneau, em seu *O discurso literário contra a literatura* (2005), aponta a "dessacralização" de um legado romântico do estudo do texto literário ao afirmar que

> devemos ter acesso a modalidades da enunciação que não advém da concepção romântica do estilo. Na França, por exemplo, a literatura de salão do século XVII, a poesia petrarquisante, e até mesmo a tragédia clássica não são legíveis senão quando nos libertamos dos moldes de pensamentos herdados do romantismo. Ao dizer que tal ou tais obras não tem grande interesse literário porque nelas se encontram "clichês demais", porque trata-se de poesia "oficial" ou de "literatura de salão", porque elas "pecam por falta de originalidade" ou de "sinceridade", só estamos mostrando que não as apreendemos como instrumental adequado". (2005, p. 18).

A estética romântica impôs a noção de Literatura, oposta aos demais enunciados da sociedade, considerados profanos (MAINGUENEAU, 2005); porém, olhar o fenômeno literário pela ótica da AD daria maior legitimidade ao próprio texto literário, uma vez que "a literatura se nutre de toda energia criadora, daquela que leva o escritor a viver através de seu próprio refúgio do mundo, assim como daquele que o coloca no cento dos movimentos da sociedade" (MAINGUENEAU, 2005, p. 20). Ao levar em consideração as condições de produção de uma obra, vemos como emerge o diálogo das inúmeras vozes historicamente constituídas que se conflitam na construção do texto, tal é a natureza intertextual da

escritura do texto literário. O termo intertextualidade foi cunhado pela semioticista Julia Kristeva, para a qual "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (1974, p. 64). Nos estudos literários, esse termo é comumente usado para referir-se ao diálogo que um texto literário tem com outros textos literários, sendo explícito, como a citação, ou implícito, como a paródia e a paráfrase (KOCH & TRAVAGLIA, 2011, p. 88-89). Como exemplos, lembremos dos inúmeros textos que dialogam com a "Canção do Exílio"[3], do poeta maranhense Gonçalves Dias, um dos poemas basilares da identidade literária nacional. Porém, se um texto literário dialoga com outros textos literários que o precedem, a sua constituição também se nutre de outros textos não literários: "não se pode mais contentar em opor um intertexto literário 'sagrado' a um intertexto não literário 'profano'" (MAINGUENEAU, 2005, p. 21). No texto literário, são integrados diversos discursos com os quais a literatura negocia incessantemente seus modos de enunciação:

> O discurso literário não tem território próprio: toda obra é a priori dividida entre o fechamento sobre o corpus, reconhecido como plenamente literário, e a abertura à multiplicidade das práticas linguageiras que excedem esse corpus. A delimitação do que seria ou não literatura depende de cada posicionamento e de cada gênero no interior de um certo regime da produção discursiva. (MAINGUENEAU, 2005, p. 21).

É este regime de produção que pretendemos alargar no presente estudo, o controle do discurso para além da crítica literária tradicional. Buscar entender por que razões, em determinado momento, tal texto literário emergiu como materialização de determinados discursos historicamente e ideologicamente constituídos.

[3] Gonçalves Dias escreveu esse poema em julho de 1843, quando estava estudando Direito na Universidade de Coimbra, em Portugal. Como exemplos de intertextualidade com o emblemático poema, temos o "Canto de regresso à pátria", de Oswald de Andrade; a "Canção do exílio", de Murilo Mentes; "Europa, França e Bahia", de Carlos Drummond de Andrade, e até mesmo trechos do Hino Nacional Brasileiro: "Nossos bosques têm mais vida, Nossa vida, (no teu seio) mais amores".

Para a AD, não existe um sujeito individual, uma vez que este enquadra-se em uma formação ideológica discursiva, é clivado, inconsciente e heterogêneo. Então, a produção literária é entendida como a materialização de um discurso produzido a partir de um determinado lugar de enunciação, o qual expressa um lugar social. Este "é dominado por uma determinada Formação Ideológica (FI) que preestabelece as possibilidades de sentido de seu discurso" (MUSSALIM, 2001, p. 133). O sujeito, para a AD, sempre é um sujeito discursivo, que ocupa um lugar social, ideológico e histórico, ainda que este sujeito tenha a ilusão de ser a origem do sentido de sua enunciação. Logo, o sujeito discursivo fala de um lugar discursivo que lhe compete em sua construção social, o que define uma Posição-Sujeito.

Segundo Pêcheux (2012), a Posição-Sujeito é determinada pela relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber. O sujeito que enuncia é aquele que enuncia o discurso, o sujeito do saber é aquele que reúne uma gama de conhecimentos sobre determinada área, como sujeito do saber médico, psicólogo, físico etc. Este sujeito do saber constitui a forma-sujeito, um sujeito universal, institucionalizado em uma formação discursiva. O sujeito enunciador coleta através da forma-sujeito os saberes de uma determinada formação discursiva; ou seja, consulta o interdiscurso e configura em sua enunciação os saberes que lhe são pertinentes. Afirma Grigoletto (2008) que o sujeito sempre fala de um determinado lugar social, e este é afetado por diferentes relações de poder, característico de seu discurso.

Não existe discurso único, pois "todo discurso se estabelece na relação com discurso anterior e aponta para outro" (ORLANDI, 2012, p. 62). Assim, os narradores e os personagens literários, neste entendimento, não são fontes do seu dizer, nem mesmo o autor que dá a voz ao narrador e aos personagens que enunciam. Este autor é assujeitado à língua e à ideologia que permeiam suas condições de produção.

Pêcheux, na formação da AD, mobiliza as teses althusserianas sobre aparelhos ideológicos e assujeitamento. Althusser, na sua leitura de Marx, propõe um sujeito atravessado pela ideologia e pelo inconsciente (GREGOLIN, 2006). Esta é a teoria da ideologia que Pêcheux advoga para AD, na qual as formações sociais são determinantes nas ideologias discursivas dos sujeitos. Nesse ponto, o sujeito não é fonte de seu dizer, mas reproduz o dito que o antecede. A ideologia é, assim, materializada no discurso, e as formações discursivas e ideologias estão imbricadas:

> A "ideologia" é um conjunto de representações dominantes em uma determinada classe dentro da sociedade. Como existem várias classes, várias ideologias estão permanentemente em confronto na sociedade. A ideologia é, pois, a visão de mundo de determinada classe, a maneira como ela representa a ordem social. Assim, a linguagem é determinada em última instância pela ideologia, pois não há uma relação direta entre as representações e a língua. (GREGOLIN,1995, p. 17).

O conceito de formação discursiva (FD) foi elaborado por Foucault, e logo Pêcheux o reformulou de maneira que passou a fazer parte do campo da AD. A formação discursiva é o que regula o que o sujeito pode e deve dizer, materializando no discurso as formações ideológicas (ORLANDI, 2012). Os efeitos de sentido de um determinado discurso são influenciados pelos outros discursos, os quais mantêm uma relação de heterogeneidade. Como apontam Maingueneau e Charaudeau: "todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, e tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso" (2008, p. 286).

As vozes que enunciam no texto literário, nesta perspectiva, carregam a exterioridade linguística consigo. Se enveredaremos na pesquisa da heterogeneidade discursiva presente no texto literário, é necessário esclarecer a natureza dialógica que os discursos man-

têm entre si. A relação interdiscursiva é uma relação dialógica entre as vozes sociais que enunciam e guardam relações de sentido entre elas, seja o discurso negado ou afirmado em outros enunciados (FIORIN, 2006). De acordo com Fiorin (2006, p. 19), "todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados". Então, quando o narrador em uma obra de ficção pondera sobre algum aspecto, há outros discursos em diálogo, conflitantes ou não, com este.

## O discurso da Ficção Científica Brasileira

A ficção científica (FC) é um gênero que coaduna duas áreas que buscam aparentemente realidades distintas. Ao se falar em "ficção", acredita-se alargar a realidade; ou melhor, não se trabalha necessariamente com a realidade, mas sim com o verossímil, com o que é crível dentro de parâmetros de aceitação, em um pacto com o leitor sobre o que é possível dentro de uma elaboração fabular. Ficção e realidade se amalgamam para formar o texto literário. Em se tratando do futuro, a literatura, por mais imaginativa que seja, também advoga para si a realidade; em suma, a literatura consubstancia todo o conhecimento de uma época:

> Todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real (BARTHES, 2004, p. 17).

Neste entendimento, a ficção que fala do futuro não é tão diversa da que fala do passado. Ambas se valem de um conjunto de conhecimentos para narrar sua verossimilhança.

No cientificismo do século XIX, imperou a concepção de matriz do positivismo: a ideia que falar em "ciência" é advogar a Verdade, a realidade observável e imutável. Porém, é da natureza da literatura questionar ou até subverter a realidade. Especificamente, a literatura de FC, com seu diálogo com a ciência, mobiliza os inventos e tecnologias de sua época para fazer suas especulações. Suas projeções são pautadas em determinada racionalidade que o próprio gênero exige. O gênero é "eminentemente especulativo, cuja constante deve ser a ciência para a qual são estabelecidos fatos os quais, uma vez elaborados no tempo, venham a produzir uma nova situação, uma nova estrutura para a ação humana. (OTERO, 1987, p. 15). A FC "é literatura que infere da ciência antecipações possíveis com todos seus efeitos práticos" (OTERO, 1987, p. 15); logo, não se constitui em divagações ou abstrações quaisquer, mas sim funda-se no "futurível".

O discurso da literatura de FC tem, portanto, suas próprias características. O sujeito discursivo é interpelado em um discurso de autoridade científica. O efeito de realidade advém justamente desta Forma-Sujeito que carrega consigo os conhecimentos de uma determinada Formação Discursiva (FD). Assim, ocorre o embate de vozes da FD do entendimento de ciência de uma época com outros discursos que vão a favor ou contra a esta formação. É interessante notar que assim flutua a literatura de FC: entre uma FC que é entusiasta do progresso técnico-científico, como ocorre com Jules Verne ou na chamada Golden Age norte-americana dos anos 1934 a 1963; e outra, de caráter pessimista em relação aos inventos e descobertas da ciência, como ocorre nos enredos distópicos.

Ainda entram neste jogo discursivo as condições de produção de novos acontecimentos que vão de encontro com as FD estabelecidas. Podemos considerar o positivismo do século XIX como o ápice de uma forma de encarar a realidade: o discurso da ciência positiva totalitário, que tem fé em si e em seu progresso técnico, acreditando ter alcançado o auge da evolução. Os inúmeros inven-

tos e descobertas realizadas nas revoluções industriais ampararam a formação desta memória discursiva. Quando a FC joga, por exemplo, com elementos como máquinas do tempo, tal literatura está mobilizando memórias que aludem a inventos como carros, aviões, ou foguetes – novidades que adentraram o imaginário entusiasta do progresso da tecnologia. Faz parte desta FD enunciar a ciência como panaceia dos problemas humanos. Com a corrida espacial, na metade do século XX, levava-se a crer que não havia limites para o progresso científico. Porém, ao lado desta mesma corrida espacial estava a sombra de uma guerra silenciosa e ideológica, que desautorizava o discurso desse entusiasmo para com a ciência: a Guerra Fria.

O Brasil foi marcado por um processo de modernização durante a segunda metade do século XX – um processo considerado tardio se comparado a países que participaram ativamente das revoluções industriais, como Inglaterra, França ou Alemanha. Como já apontamos, o gênero de FC tem relações intrínsecas com a ciência e a tecnologia. Dessa forma, por muito tempo, a crítica literária acreditou que um país como o Brasil, inexpressivo produtor de tecnologia, principalmente se considerarmos a realidade da virada do século XX, não seria um país que tivesse feito contribuições significativas na FC (GINWAY, 2005). Ou seja, este gênero literário seria resguardado somente à tradição norte-americana e europeia.

A literatura brasileira, desde suas primeiras expressões, foi significativamente voltada para a busca de uma identidade nacional, com a necessidade de um reconhecimento, enquanto ex-colônia liberta do julgo do colonizador. Neste empenho, encontramos, por exemplo, o movimento modernista brasileiro com o desejo de rechaçar quaisquer supremacias de uma literatura externa em relação à autóctone, fazendo muitas vezes uma revisão destas fontes de maneira irônica e escarnecedora. A estudiosa de FC brasileira, Elizabeth Ginway, em seu livro Ficção Científica Brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro (2005), estuda este gênero

produzido durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, e aponta que a influência da FC anglo-americana se encontra, principalmente, no uso dos ícones deste gênero, como espaçonaves, robôs e alienígenas. Porém, os escritores brasileiros "os transformam, para oferecer uma visão que é distintamente brasileira" (GINWAY, 2005, p. 40). É necessário observar que a relação da sociedade brasileira com a modernização ocorreu durante a repressão da Ditadura Militar, sob um governo tecnocrata, que contribuiu para a mudança da sociedade brasileira em sua expansão industrial, mas aumentou a lacuna entre ricos e pobres e "isso, explica, em parte, a ambivalência da ficção científica brasileira quanto à tecnologia, tanto quanto as preocupações sociais e políticas subjacentes que ela aborda" (GINWAY, 2005, p. 25).

Por ser um país de tradição rural que se modernizava com tecnologia estrangeira alheia a nossa realidade, os avanços tecnológicos podiam ser vistos "como tendo efeito negativo nas relações sociais, destruindo o contato pessoal" (GINWAY, 2005, p. 39). Ginway aponta, também, para explicar a tendência anticientífica e tecnológica da FC brasileira, o fato de que "os escritores brasileiros começaram a publicar no ápice da Guerra Fria, em uma época de considerável suspeita da tecnologia e de suas implicações para a sociedade e paz mundial" (GINWAY, 2005, p. 39). É, precisamente, nesta condição de produção que se encontra nosso objeto de estudo: a novela "Invasão".

## Interdiscursividade na novela "Invasão", de André Carneiro

O escritor paulista André Granja Carneiro nasceu em Atibaia, interior de São Paulo, em 9 de maio de 1922, e faleceu em Curitiba, no dia 4 de novembro de 2014. Artista multifacetado, foi poeta, escritor, cineasta, artista plástico e fotógrafo, além de inventor e estudioso da hipnose. Publicou contos, romances e poemas,

a maior parte explorando as relações do homem com a ciência e a tecnologia. O autor afirmava não ser escritor de gênero, apenas escrevia, e, levando a sério a literatura, não escrevia por diversão ou para matar o tempo; dizia fazer literatura séria[4]. Criticava, ainda, os rótulos de FC que, por falta de entendimento da crítica, banalizavam as obras, e publicou, em 1966, pela Edart, seu livro O homem que adivinhava. Nele, está a novela "Invasão", na qual aparece um general ditador de um pequeno país da América do Sul.

Neste livro, vemos a ousadia de Carneiro ao publicar tal conteúdo em plena Ditadura Militar brasileira. Lembrando que este foi seu segundo livro de histórias curtas; o primeiro foi lançado em 1963, Diário da Nave Perdida, também pela Edart, um ano antes do golpe que levou os militares ao governo. Este apresenta o conto "O homem que hipnotizava", que traz a figura subversiva de um pesquisador de hipnose que ficou preso por reconfigurar a descontente realidade a sua volta. Notamos que os enredos de Carneiro vão ao encontro do que Ginway (2005) afirmara sobre os escritores brasileiros, que se apossam dos parâmetros do gênero de FC, mas apresentam uma visão distintamente brasileira. Adentremos no enredo de "Invasão" para, logo a seguir, tecermos considerações a respeito dos discursos que o autor mobiliza na construção de sua obra.

"Invasão" apresenta um tema que na década de 1960 já havia sido explorado enfaticamente pelo gênero de FC: a chegada de naves espaciais na terra. Encontramos em A guerra dos mundos (1898), de H. G. Wells, um dos mais célebres relatos de invasores alienígenas, e, posterior à história de Carneiro, viria o filme Contatos imediatos de terceiro grau (1977), de roteiro e direção de Steven Spielberg. Contrariando o lugar comum dessas histórias, a novela de Carneiro coloca como ponto de pouso, em vez de uma super-

[4] Entrevista concedida ao jornalista Claudiney Ferreira, para o programa Jogo de Ideias, gravado em maio de 2004, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP.

potência do norte, uma densa floresta de um país sul-americano que está vivendo um regime ditatorial. Em Contatos imediatos de terceiro grau, por exemplo, a nave pousa no Deserto de Sonora, um deserto da América do Norte; e, em A guerra dos mundos, a ação se passa em Londres. No conto de Carneiro, depois de identificadas as naves, forma-se uma força patrulha integrada por jornalistas e autoridades. Pelo rádio, pronuncia-se um jornalista membro do grupo da expedição: "Estamos submetidos ao regime militar do país e obedecemos ao comandando do coronel La Veleta". (CARNEIRO, 1966, p. 177). As naves alienígenas pousaram "a trezentos quilômetros de Calamar" (CARNEIRO, 1966, p. 177). Há um município da Colômbia com este nome, porém, na história, Calamar é um pequeno país. Esse enredo é notavelmente crítico da realidade que se vivia no Brasil sob o regime do governo militar.

Iniciemos a análise pelo título da narrativa: "Invasão". Esta escolha lexical remete a um lugar discursivo de confronto, uma apropriação indevida de um lugar; logo, entende-se o Outro como um inimigo. Ainda que não se tenha notícia alguma a respeito do porquê da aparição das naves, os norte-americanos organizam um "Corpo de Voluntários contra Invasões Espaciais" com o objetivo de "aniquilar a invasão dos discos" (CARNEIRO, 1966, p 126). O título da novela carrega consigo o teor do discurso que se desenvolverá na narrativa: as conflituosas relações de alteridade e a incomunicabilidade.

André Carneiro não constrói um narrador para relatar os acontecimentos, mas a novela se desenvolve a partir do encadeamento de pronunciamentos de diversos meios: jornais impressos, jornais televisivos, rádio, programas de TV, entrevistas com autoridades científicas (físicos, psicólogos, astrônomos etc.) e autoridades políticas, pronunciamentos oficiais dos governos, até mesmo pregação de religiosos, conversas de namorados, de familiares e de amigos em bares.

Atentemos para este recurso que promove a multivisão dos acontecimentos, além do latente efeito de realidade que o leitor experimenta, pois dá-se a impressão de imparcialidade, ainda que ilusória. De fato, ao apresentar inúmeras posições-sujeitos, tal recurso confere a possibilidade de julgamento ao leitor. Ilusória, pois esta astúcia enunciativa é bem arquitetada nas posições ideológicas escolhidas pelo autor em função dos personagens. Cada um ocupa determinada posição enunciativa em seus pronunciamentos. Até mesmo a ordem dos recortes sugere um direcionamento ideológico da narrativa. Esta heterogeneidade enunciativa aparece quando Carneiro, por exemplo, coloca em sequência a fala do governo americano e logo após a do governo da União Soviética; ou ainda quando assenta a fala de um astrônomo e logo depois a fala de um padre.

O mundo volta-se para Calamar. A população do mundo inteiro especula sobre o conteúdo das naves, sobre as intenções dos extraterrestres, se são pacíficas ou não. O ditador La Valeta permite a permanência da imprensa na equipe de expedição em direção às naves espaciais, mas suas inúmeras repreensões, exigindo certa distância da impressa, estabelecem a interdiscursividade com o controle da mídia durante a Ditadura Militar brasileira:

> Embora tenhamos formado uma comissão de representantes dos meios de divulgação, que procurou o coronel La Valeta para solicitar-lhe o direito de fixar estes momentos históricos de local mais próximo, responsabilizando-nos por nossas vidas, esse direito evidente e razoável nos foi negado (CARNEIRO, 1966, p. 133).

Não só o controle da mídia é discursivisado, mas também os ruídos e deturpações que a própria mídia provoca nos cidadãos. Este ponto é ironizado por Carneiro, quando, em uma notícia de rádio, fala-se que em vários países os cidadãos estão correndo aos mercados para comprar e estocar comida por conta dos eventos de Calamar, espalhando o "receio de que os possíveis tripulantes dos

discos, até agora invisíveis, saiam para dominar a Terra" (CARNEIRO, 1966, p. 130, grifos nossos). As palavras "invisíveis" e "dominar" são as responsáveis pelo desentendimento, recortam-se apenas estas. Assim, um empregado de uma fazenda espalha o pânico: "Em Calamar o negócio estourou. Os habitantes dos discos estão atacando, e são invisíveis, ninguém enxerga, o rádio deu agora mesmo" (CARNEIRO, 1966, p. 130, grifos nossos). Notemos o ruído na comunicação que gera o desentendimento: o sentido de "invisíveis" como "não apareceram ao público" é deslocado para o entendimento denotativo, e "dominar" a Terra como suposição é posto em prática como "estão atacando".

A heterogeneidade discursiva na novela é pontuada nos inúmeros conflitos que são enunciados em cada notícia. Analisemos o seguinte fragmento:

> Presidente, na Casa Branca:
>
> "Mantenham-me informado sobre aquela história de Calamar. Não seriam soviéticos os aparelhos?"
>
> Secretário do Partido no Kremlin:
>
> "Onde eu estiver, quero notícias. Devem ser aparelhos secretos norte-americanos" (CARNEIRO,1966, 116).

Está em evidência a interdiscursividade com o bipartidarismo que caracterizou a Guerra Fria. Surgem as condições de produção da narrativa: a disputa tecnológica e armamentista entre a União Soviética e os Estados Unidos. A corrida entre dois blocos que aterrorizou o mundo com a possibilidade de uma guerra nuclear que extinguiria a raça humana. Esse discurso esteve marcadamente presente nas obras de FC da segunda metade do século XX, o que colaborou também para a temática da terra devastada (GINWAY, 2005).

O discurso da ciência como autoridade capaz de explicar e solucionar os problemas da humanidade surge no caráter especulativo da pouca importância que se dá às manifestações dos civis e da grande atenção dada aos inúmeros enunciados de autoridades em determinada área das ciências. Vemos um exemplo:

> Reunião em Universidade
>
> ...A prudência indispensável com que recebemos as primeiras notícias, impediu também de tomarmos uma atitude de esclarecimento e orientação, principalmente em relação ao grande público, há anos intoxicado com cinema e literatura barata, descrevendo monstros impiedosos a atacar a Terra e outras tolices semelhantes. Está dentro de nosso papel de professores de um curso superior, abrir um debate definidor de qual posição humana e científica que devemos adotar frente a seres vivos não terrenos... Numa ocasião tão marcante da história da humanidade, que os mais indicados para cumprir esta tarefa não sejam acusados de omissão (CARNEIRO, 1966, p. 120-121).

Notemos o uso de "grande público" em contraposição ao uso de "professores de um curso superior". O conhecimento leigo das massas fazendo oposição ao conhecimento científico, que toma o papel de enunciar a verdade. Curiosamente, pode anunciar fatos que se contradizem, ora afirmando a aparição alienígena, outrora negando. O psiquiatra acalma a população afirmando que os discos voadores são uma "ilusão implantada no subconsciente e tornada realidade sob a pressão escapista de um desejo de fuga, uma necessidade do irreal" (CARNEIRO, 1966, p. 114). No conceito de Formação Discursiva, Foucault analisa a produção dos discursos de verdade. Ele não está interessado na história das ideias ou da ciência, mas sim na "análise da possibilidade da ordem, da positividade histórica, a partir da qual um saber pode se constituir, a partir do qual teorias e conhecimentos, reflexões e ideias são possíveis" (ARAÚJO, 2007, p 4-5). André Carneiro enuncia através de

suas personagens a voz heterogênea desses discursos, evidenciando como a verdade da ciência é um discurso com intenções políticas e ideológicas.

Na ficção científica, o ícone do alienígena tem sido usado como metáfora das relações de alteridade e permite levantar as questões das segregações raciais ou dos comportamentos xenofóbicos; em suma, das relações nas quais o Outro é temido e hostilizado. Segundo Gregory Benford, "o alienígena é ainda primariamente usado como um molde no qual podemos projetar nossas esperanças e medos" (1988, p. 11). Ginway (2005) observa que, na FC clássica, o alienígena funciona como alvo de hostilidade e raiva, porém a estudiosa observa ainda que uma visão distinta aparece na FC brasileira. Não é através dos avanços científicos que os conflitos são solucionados, mas através do contato com os alienígenas, pois estes "são usados para refletir aspectos positivos da história e cultura brasileira, ensinar tolerância racial e o que significa ser verdadeiramente humano" (GINWAY, 2005, p. 54). Esse teor humanitário aparece no discurso da novela "Invasão". Quando a expedição chega até as naves, um alienígena sai e entrega o que o exército de Calamar entende ser primeiramente uma caixa, depois uma bomba. Porém, sem compreender ainda exatamente o que é aquele artefato que emite sons estranhos, abre-se fogo contra o alienígena. A "caixa" é aberta de maneira indevida por um sargento que morre acidentalmente após inalar um gás que sai do aparelho. Esse sargento, posteriormente, é transformado em herói. O que pensava-se ser uma bomba, na verdade, não é mais que um instrumento para traduzir linguagens, a fim de estabelecer comunicação entre os seres humanos e os alienígenas. A esta tentativa de comunicação, o ser humano responde com rajadas de metralhadoras, por não conseguir compreender o Outro.

Mesmo depois do desastre desse primeiro contato, que enuncia o problema da incomunicabilidade com aqueles que são diferentes, talvez não satisfeito apenas com a alusão, André Car-

neiro coloca em cena uma figura emblemática desta questão: um membro da Ku Klux Klan, que fala do Estado do Mississipi, criticando as recentes leis antissegregacionistas, afirmando que "os negros criminosos deveriam ser tratados a metralhadora, como foi o monstro de Calamar. Agora nossa luta cresce de amplitude, pois a superioridade da raça branca não é só ameaçada aqui na Terra, mas por invasão de outros planetas" (CARNEIRO, 1966, p. 146). Nessa fala, está presente a memória discursiva dos conflitos raciais, os espancamentos, assassinatos e incêndios de Igrejas frequentadas por negros na Filadélfia, cidade do Mississipi, promovidos por membros da Ku Klux Klan[5]. Em seu interdiscurso está a memória das lutas do movimento antirracista nos Estados Unidos, que tem como símbolo a negra Rosa Parks (1913-2005), a qual se negou, em 1º de dezembro de 1955, a ceder a um branco o seu assento em um ônibus.

A interdiscursividade da novela de Carneiro com o mundo pós-Segunda Guerra é de caráter central para a crítica à falta de coerência no progresso técnico-científico, que nos trouxe melhorias técnicas, mas não humanas. O diálogo com as memórias históricas é evidenciado se observarmos o contexto de produção que se cristaliza na corrida para apoderar-se o máximo possível das novas tecnologias alienígenas e do controle de toda a situação. As personagens, líderes das nações soviética e americana, ocupando suas posições de chefes de nações em disputa, falam de lugares discursivos em um contexto de Guerra Fria. Na Casa Branca: "Quero ouvir o Pentágono. Consulte o Departamento de Estado, até onde podem chegar

[5] No dia 21 de junho de 1964, após uma perseguição feita por membros da seita racista Ku Klux Klan, foram assassinados três jovens ativistas no pequeno condado de Neshoba, no estado do Mississippi. Michael Schwerner, de 24 anos, e Andy Goodman, de 20 anos, eram ativistas judeus de Nova Iorque, enquanto James Chaney, de 21 anos, era um militante sulista negro. O crime no condado de Neshoba inspirou o filme Mississipi em chamas, de 1988. Disponível em: http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/pena-de-60-anos-para-crime-da-ku-klux-klan-que-inspirou-mississipi-em-chamas-16497349#ixzz4o3zM49zn. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

as reivindicações de Calamar" (CARNEIRO, 1966. p.124). Tragame tudo sobre Calamar... Ah... Se eles tivessem descido aqui..." (CARNEIRO, 1966, p. 124).

Segundo Pêcheux (2012), o ato de enunciar, numa conjuntura dada, é determinado pelo estado de lutas de classe, que, por sua vez, determina o que pode e deve ser dito. Assim, de Washington, surge a Posição-Sujeito de presidente que profere: "Comunique urgente ao nosso embaixador. Dívidas de Calamar serão reescalonadas a longo prazo. Estamos dispostos a estudar novos empréstimos" (CARNEIRO, 1966, p. 119). A formação discursiva se insere no interdiscurso do país desenvolvido que resolve apagar as dívidas e oferecer auxílio aos países subdesenvolvidos. Dadas as condições de produção, este efeito de sentido de "nação soberana" estabelece interdiscursividade com propostas de uma nação que perdoa dívidas, porém em interesses próprios, com o intuito tanto de constituir um futuro mercado consumidor quanto de alargar as dívidas da nação a quem presta auxílio. Alude-se à memória dos planos de recuperação econômica pós-Segunda Guerra, ao Plano Marshall dos EUA para reconstrução dos países aliados, e, em resposta a este, ao Comecon da União Soviética, cuja finalidade era fortalecer os laços econômicos dos países do Leste Europeu[6]. Graças a esses acordos, os países integrantes tiveram uma acelerada recuperação, porém essas nações ficaram também economicamente endividadas. Esse discurso dialoga, igualmente, com a situação do Brasil durante a Ditadura Militar, quando o país conheceu o chamado "milagre econômico"[7], modernizou-se com auxílio dos investimentos de bancos estrangeiros e uma política de arrocho salarial, porém alar-

[6] Disponível em: https://www.portalbrasil.net/historiageral_guerrafria.htm. Acesso em: 12 de janeiro de 2022.

[7] O crescimento do produto industrial chegou à taxa anual de cerca de 11%. Disponível em: http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro. Acesso em: 13 de janeiro 2022.

gou tanto a dívida externa quando as desigualdades entres classes. Em suma, este "milagre" privilegiou uma minoria da população brasileira.

Um personagem que é voz fundamental para o esclarecimento do ocorrido em Calamar é o representante da Organização das Nações Unidas, Le Abidjan. A ONU foi estabelecida em 24 de outubro de 1945, após o término da Segunda Guerra Mundial, com a intenção de impedir outro conflito. O discurso do papel da Organização das Nações Unidas como aparelho que promove a cooperação internacional surge nas intervenções do personagem Le Abidjan, sempre cauteloso no tratamento com o ditador, e sempre mantendo a mídia informada, apesar da repressão. É ele também, com seu relatório confidencial, que inicia as explicações do incidente que levou o soldado à morte e, possivelmente, também o alienígena.

Para finalizarmos nossa análise, ressaltamos mais um discurso colocado na heterogeneidade discursiva da narrativa de André Carneiro: a propaganda. O mundo está prestes a entrar em colapso (a guerra nuclear, no contexto da Guerra Fria; e um ataque alienígena, no contexto da novela) e o cidadão é bombardeado por propagandas de mercadorias. "Atenção! Atenção! Enfrentando maiores dificuldades e graças ao alto patrocínio do sabonete Gemolive, a marca internacional, transmitiremos, diretamente das florestas do norte de Calamar, o encontro com os habitantes de outro planeta..." (CARNEIRO, 1966, p. 120). Mais uma vez, esse discurso dialoga com o contexto da Guerra Fria, quando tanto o bloco capitalista dos EUA quanto o bloco comunista da União Soviética usaram abusivamente de propagandas, livros, filmes e programas de TV, a fim de afirmar e convencer o mundo de suas ideologias econômicas e sociais. A corrida pelo progresso técnico levou o homem a um estado de desumanização. André Carneiro, em "Invasão", através de um artigo de jornal, critica ferrenhamente este estado de "progresso" que o homem acredita ter alcançado:

> Jornal – Artigo de fundo:
>
> Este século tem sido chamado da conquista do átomo e do domínio espacial. A bomba de Hiroshima e o primeiro satélite lançado em torno da terra, constituem etapas extraordinárias do aperfeiçoamento científico da humanidade. Tem-se que lamentar, entretanto, que as relações entre os homens não acompanham a curva ascensional desse progresso em função das comodidades e dos aperfeiçoamentos. As guerras, as disputas, os preconceitos entre as nações, permanecem uma constante da história universal, em nossos dias como no passado [...]. Tão habituados ao mercantilismo e aos interesses menos elevados com os quais o homem calça as suas realizações, poucos estranham que a chegada à Terra de seres vivos de outro planeta, também seja anunciada pelo patrocínio e com propaganda de marcas de sabonete. (CARNEIRO, 1966, p. 127-128)

Assim, André Carneiro, ao utilizar, em sua narrativa, o artifício de encadear diversas posições enunciativas, constituídas de variadas formações discursivas, como o religioso, o jornalístico, o político, o científico, o militar etc., cada um ocupando determinada posição de sujeitos ideológicos institucionalizados, construiu, em multifacetada percepção, determinado efeito de realidade. Essa heterogeneidade de vozes alude a contundentes críticas, que atingem vários alvos, tais como: a crise mundial do contexto da corrida armamentista e ideológica da Guerra Fria; o abuso da desumanizada exploração comercial de todo e qualquer evento que possa gerar lucro; a ofuscação dos fatos por uma mídia que, quando não é oprimida, é manipuladora; e a supremacia dos interesses governamentais sobre os valores humanos. Sobretudo, a moral da história recai sobre o ápice da novela, que é a morte do sargento, ironicamente transformado em herói por morrer acidentalmente, quando, equivocadamente, trata como uma bomba o artefato construído pelos extraterrestres para estabelecer comunicação com o ser humano. É uma dura crítica não apenas à Guerra Fria, mas a todo histórico de

conflitos e desentendimentos que perpassam a incomunicabilidade entre seres humanos. Não aprendemos nem o princípio básico de comunicação nem poderemos aprender com a avançada tecnologia do visitante, pois este, "sem ter tomado nenhuma iniciativa agressiva, recebeu uma rajada de metralhadora" (CARNEIRO, 1966, p. 151), e os alienígenas foram embora concluindo "ser muito perigoso permanecer aqui" (CARNEIRO, 1966, p. 151).

O final de Spielberg, no filme Contatos imediatos em terceiro Grau (1977), é otimista, pois os humanos estabelecem relação harmônica com os visitantes do espaço, através de sons. H. G. Wells, em A guerra dos Mundos (1898), segue a tradição dos invasores que vêm para aniquilar a raça humana, porém os alienígenas são mortos por uma bactéria. André Carneiro é pessimista com a raça humana: não conseguimos nos comunicar e ainda metralhamos os nossos visitantes, que nos deixam com nossos eternos conflitos e desentendimentos. Após a partida das espaçonaves, tudo volta ao normal, e Carneiro encerra seu discurso com ironia... Um missionário americano na Índia afirma que as notícias mal chegaram lá e não foram levadas a sério, então os nativos ainda acreditam que a Terra "é o centro do universo e o único lugar com seres vivos, inteligentes e perfeitos" (CARNEIRO, 1966, p. 152).

## Referências

ARAÚJO, Inês Lacerda. Formação discursiva como conceito chave para a arqueogenealogia de Foucault. **Revista Aulas**, N. 3, 2015.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BENFORD, Gregory. Aliens. In: **The new encyclopedia of Science fiction**. Nova York: Ed. Viking Penguin, 1988.

BENTES, Anna Christina; MUSSALIM, Fernanda (Org.). **Introdução à linguística 2**: domínios e fronteiras. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001

CARNEIRO, André. **O homem que adivinhava**. São Paulo: Edart, 1966.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Análise do Discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. In: **Organon - Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, v. 24, n. 48, p. 17-34. 2010.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso**: diálogos & duelos. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

GRIGOLETTO, Evandra. **Do lugar discursivo à posição-sujeito**: os movimentos do sujeito-jornalista no discurso de divulgação científica. In: Práticas discursivas e identitárias – sujeito e língua. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

KOCH, I. G. V.; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e coerência**. 1a. ed. São Paulo: Cortez, 1989. v. 1. 13ª. Edição: 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário contra a literatura. In: **Análise do discurso e literatura**. Renato de Melo (Org.), Belo Horizonte, Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, faculdade de Letras da UFMG, p. 17-28, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 9. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto:** formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso fundador**. Campinas: Pontes, 1988.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PÊCHEUX, M. **Análise de Discurso.** Textos escolhidos por Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2012

WELLEK, René. 1967. **História da crítica moderna**. 2 vols. São Paulo: EDUSP, 1967.

# UM OPERÁRIO EM DESCONSTRUÇÃO: ESTUDO COMPARADO ENTRE CHICO BUARQUE, EUGÊNIO SIGAUD E WELLINGTON VIRGOLINO

Fábio José Santos de Oliveira[1]

*"Era ele que erguia casas*
*Onde antes só havia chão.*
*Como um pássaro sem asas*
*Ele subia com as casas*
*Que lhe brotavam da mão."*
*Vinicius de Moraes, "O operário em construção"*

*"Não, ele não é isso, seu Creonte.*
*O que tem aí de pedra e cimento,*
*estrada de asfalto, automóvel, ponte,*
*viaduto, prédio de apartamento,*
*foi ele quem fez, ficando co'a sobra."*
*Chico Buarque e Paulo Pontes, Gota d'água*

*"E os homens no ouvido da gente: mete a pua, pessoal, que só tem mais uma semana! Um peão passou por cima de um cabo de alta tensão no chão, empurrando uma carrinhola de massa; passou uma, passou duas, na terceira vez passou a roda bem na emenda do cabo, ouvi aquele estouro e só deu tempo de ver o homem subindo no ar como quem leva uma pernada, caiu com a roupa torrada, a botina foi parar dez metros longe. Aí era aquele zunzunzum, quem é que tinha deixado um cabo ativado daquele jeito no chão, como é que pode, coisa e tal, enrolaram o defunto num cobertor e mete a pua, tem só mais uma semana, pessoal!"*
*Domingos Pellegrini, "A maior ponte do mundo", O homem vermelho*

Não podemos negar que a igualdade temática, o que Aguinaldo Gonçalves (1997) classifica como "relações analógicas imediatas", revela-se como um primeiro dado útil na comparação entre uma obra literária e outra de natureza distinta da Literatura. Mas

[1] Professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe (UFS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB/UFMA) e coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura e Visualidade – LiteVis (CNPq/UFS). E-mail: oliveira.fabio@ufma.br.

se, por um lado, a igualdade de assunto facilita uma entrada na pesquisa pela obviedade do que se encontra de imediato; por outro, pode revelar, numa análise mais profunda, um grande distanciamento hermenêutico entre as obras confrontadas. Há casos, por exemplo, em que obras pictóricas de mesma temática e até com títulos iguais apresentam resultados bem diferentes se confrontadas heuristicamente com uma determinada obra literária ou com um determinado conjunto de obras literárias. E é justamente considerando esse aspecto que gostaríamos de construir este texto. E o faremos em duas etapas: primeiramente, partiremos nossa análise do confronto entre "Construção" (1971), música de Chico Buarque (1944-), e a tela Acidente de Trabalho (1944), de Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979); por último e como contrapeso à primeira análise, acrescentaremos ao debate uma tela de Wellington Virgolino (1929-1988), também intitulada Acidente de Trabalho, mas realizada em 1953[2].

Naturalmente, ao tratarmos a parte musical de Chico Buarque como literária, não declaramos que suas canções (ou as de outros compositores) estejam isentas de controvérsia; o que seria falso, mesmo porque, independentemente da amplitude classificatória, essas obras foram constituídas, no mínimo, a partir de duas bases semióticas: letra e música[3]. O que afirmamos é que as letras de Chico Buarque apresentam muitos recursos regularmente empregados na poesia, o que nos permite estudar essas obras como literárias. É bem verdade que, em alguns contextos, a perfomance musical precisa ser considerada na avaliação da obra, sob pena de perda hermenêutica. Um exemplo disso seria a canção "Cálice" (de Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973), gravada em 1978 pelo próprio

[2] Como não temos o direito de uso das imagens referidas em nosso texto, citaremos, para facilitar o acesso do leitor às obras, a referência completa de cada tela, bem como alguns suportes (livros e websites) onde seria possível encontrar as imagens em questão.

[3] Usamos o termo "música" como síntese dos componentes a ela relativos, a exemplo de "melodia", "harmonia", "ritmo" e "arranjo".

Chico Buarque, na qual o coro ao fundo, repetindo "cale-se", reforça a ambiguidade (por homonímia homófona) que se estabelece entre esse verbo e o título da obra, "Cálice". O coro, em backing vocal, engendra uma situação opressiva que faz par com a situação social e política que se vivia no Brasil à época da composição. Em se considerando apenas a letra, esse dado social e político se atenuaria. É claro que sua ausência não apagaria as informações sociais e políticas alegoricamente articuladas no intertexto bíblico que essa canção encerra, mas seria um dado a menos, e um dado de grande importância hermenêutica, diga-se de passagem. Ainda que essas nuances da composição e da perfomance musical se façam observar em alguns casos, não é nosso interesse aqui considerá-las na discussão. De todo modo, toda vez que fizermos referência apenas à parte verbal de uma determinada obra, utilizaremos o termo "letra". Por sua vez, a palavra "canção" indicará as situações semioticamente mais complexas, sem exclusão de também servir, em alguns casos, como equivalente simples da parte verbal.

Feitas essas considerações, podemos partir para nossa análise. "Construção" faz parte de um álbum homônimo de Chico Buarque, lançado em 1971 sob o selo Phonogram, da gravadora Philips. Esse LP torna mais presentes na discografia do artista as canções com temática social, até pelo impacto da Ditadura Militar na vida brasileira e, consequentemente, do próprio Chico Buarque (por sinal, autoexilado na Itália em janeiro de 1969)[4]. Mas "Construção" não seria a primeira obra de Chico Buarque sobre o tema do operário. Já no álbum de estreia, Chico Buarque de Hollanda (1966), encontramos "Pedro Pedreiro". Nesse interstício, ainda podemos verificar canções como "Agora falando sério" (1969), "Gente Humilde" (1969) e "Apesar de você" (1970), mais visivelmente sociais. Com o aumento da pressão dos militares, há um progressivo investimento da parte do artista em textos politizados: "A situação

[4] *Cf.* biografia disponível na página oficial do artista: http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm.

está de tal modo configurada que Chico abandona definitivamente o lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista, e intensifica a sua crítica social, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética" (MENESES, 2002, p. 35). Mesmo assim, os temas se distribuem uniformemente em sua obra: "Nostalgia, utopia e crítica delineiam uma trajetória em espiral em que, num progressivo expandir-se, há a retomada, sempre, dos inícios, e a volta dos temas fulcrais" (MENESES, 2002, p. 143 – grifos da autora). Nos termos de Adélia Meneses, o "lirismo nostálgico", a "variante utópica" e a "variante crítica", que sintetizam o conjunto temático de Chico Buarque, não apenas se sucedem, mas também se revisam, se tocam ou se embaralham. Desse modo, o lirismo e a temática político-social se mesclam na composição do artista, de modo que não podemos afirmar um purismo temático em sua obra.

Das dez faixas que compõem o álbum Construção, três se relacionam de algum modo entre si (a temática social fornece o fio condutor). Por sinal, essas três canções formam uma sequência, ocupando todas o lado A do LP: "Deus lhe pague", "Cotidiano" e "Construção"[5]. Entre a sequência irônica de agradecimentos pela miséria cotidiana (em "Deus lhe pague"), o relato cíclico da labuta diária (em "Cotidiano") e a narrativa da morte de um operário de construção (em "Construção"), uma linha temática se estabelece unindo as três canções num projeto artístico parelho. Mais do que nunca, o lirismo marcante da escrita de Chico Buarque se preenche da perspectiva social nunca ausente de todo no seu processo criativo.

[5] Faixas completas do álbum: pelo lado A – "Deus lhe pague", "Cotidiano", "Desalento" e "Construção"; pelo lado B – "Cordão", "Olha Maria", "Samba de Orly", "Valsinha", "Minha história" ("Gesùbambino") e "Acalanto".

Eis a letra por completo de "Construção", tal como está disposta no LP de origem (BUARQUE, 1971), exceto pelo negrito e pela especificação das partes, que são nossos e têm função meramente didática[6]:

**Parte I**

Amou daquela vez como se fosse **a última**
Beijou sua mulher como se fosse **a última**
E cada filho seu como se fosse **o único**
E atravessou a rua com seu passo **tímido**

Subiu a construção como se fosse **máquina**
Ergueu no patamar quatro paredes **sólidas**
Tijolo com tijolo num desenho **mágico**
Seus olhos embotados de cimento e **lágrima**

Sentou pra descansar como se fosse **sábado**
Comeu feijão com arroz como se fosse um **príncipe**
Bebeu e soluçou como se fosse um **náufrago**
Dançou e gargalhou como se ouvisse **música**

E tropeçou no céu como se fosse um **bêbado**
E flutuou no ar como se fosse um **pássaro**
E se acabou no chão feito um pacote **flácido**
Agonizou no meio do passeio **público**

Morreu na contramão atrapalhando o **tráfego**

**Parte II**

Amou daquela vez como se fosse **o último**
Beijou sua mulher como se fosse **a única**
E cada filho seu como se fosse **o pródigo**
E atravessou a rua com seu passo **bêbado**

Subiu a construção como se fosse **sólido**
Ergueu no patamar quatro paredes **mágicas**
Tijolo com tijolo num desenho **lógico**
Seus olhos embotados de cimento e **tráfego**

Sentou pra descansar como se fosse um **príncipe**
Comeu feijão com arroz como se fosse o **máximo**
Bebeu e soluçou como se fosse **máquina**
Dançou e gargalhou como se fosse o **próximo**

E tropeçou no céu como se ouvisse **música**
E flutuou no ar como se fosse **sábado**
E se acabou no chão feito um pacote **tímido**
Agonizou no meio do passeio **náufrago**

Morreu na contramão atrapalhando o **público**

**Parte III**

Amou daquela vez como se fosse **máquina**
Beijou sua mulher como se fosse **lógico**
Ergueu no patamar quatro paredes **flácidas**
Sentou pra descansar como se fosse um **pássaro**
E flutuou no ar como se fosse um **príncipe**
E se acabou no chão feito um pacote **bêbado**

Morreu na contra-mão atrapalhando o **sábado**

Desconsiderada a estrofação, a letra está dividida em três partes: as duas primeiras constam de dezessete versos, e a última, sete. O verso é dodecassilábico e tende a reforçar a própria regularidade

[6] Na página eletrônica oficial do artista (chicobuarque.com.br), o texto aparece dividido apenas em três estrofes, coincidentes com as partes da narrativa.

frasal: oração principal iniciada quase sempre com verbo no pretérito perfeito e logo após completada por uma oração subordinada adverbial comparativa. Cada verso se resolve pelo acúmulo de ações assinaladas pelo "como se fosse" isso, "como se fosse" aquilo. De resto, o elemento mais divulgado sobre a obra: as proparoxítonas em fim de verso (compondo, portanto, versos esdrúxulos quanto à tonicidade). A segunda parte seria exatamente igual à primeira, não fossem essas proparoxítonas, que, apesar da estruturação aparentemente cerrada dos versos em que se encontram, movimentam-se alterando e alternando a "construção" textual. As proparoxítonas se movimentam verso a verso à semelhança do operário ou das peças entre os andaimes da construção. A terceira parte enxuga a narrativa ao seu essencial, reduzindo dezessete versos a sete. Essa parte atua como síntese dos acontecimentos.

Além disso, poderíamos afirmar "que, tal a construção" (MORAES, 1959, p. 47), crescendo "tijolo com tijolo", assim se fez o poema. Mas aqui há um detalhe: visualmente, o poema cresce, mas o faz de cima para baixo, já que movimentado pela ordem da leitura; por sua vez, a construção do prédio citado no conteúdo se faz de baixo para cima: os operários sobem ou deveriam subir com a construção. Dois planos aparentemente semelhantes se afastam. Ideologicamente, a perspectiva de construção textual não se apraz com a perspectiva da construção predial. Ambos se constroem, a letra e o prédio, e neles o operário se movimenta, mas o que a "construção" textual demarca é a "desconstrução" do operário em meio à "construção" do edifício.

Aliás, temos falado repetidas vezes de "operário", mas é preciso assinalar que em nenhum momento da letra esse termo aparece. Tampouco vemos nome, sobrenome ou apelido desse que é o assunto da obra. Na verdade, sequer pronomes pessoais são utilizados, o que impossibilita os recursos catafóricos ou anafóricos, que seriam marcas textuais ainda visíveis do operário. Esse procedimento acentua o anonimato do trabalhador. Sabemos que é

operário, porque o conteúdo assim o permite; afinal, esse de quem trata o texto "subiu a construção" e "ergueu no patamar" "quatro paredes", "tijolo com tijolo". Mesmo na carência de elementos que especificariam o operário (esse, de quem sabemos tão pouco), os versos iniciais vão na contramão do anonimato completo, uma vez que esse mesmo operário "sem rosto" "amou daquela vez", "beijou sua mulher […] e cada filho seu". Ou seja, a canção expõe ações que são íntimas do trabalhador referido e de seu contexto pessoal. Pode-se até ignorar o fato, mas esse operário que "se acabou no chão feito um pacote" deixa um rastro de história para trás. O anonimato o iguala a tantos outros em situação semelhante, mas esse traço afetivo da última despedida, ainda que trágico, ressalta que esse, de quem pouco sabemos, tinha vida efetiva.

Ainda no álbum "Construção", pode-se ler e ouvir (ou vice-versa):

> Todo dia ela faz tudo sempre igual
> Me sacode às seis horas da manhã […]
> Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
> E essas coisas que diz toda mulher […]
> Todo dia eu só penso em poder parar
> Meio dia eu só penso em dizer não […]
> Seis da tarde como era de se esperar
> Ela pega e me espera no portão […]
> Todo dia ela faz tudo sempre igual
> Me sacode às seis horas da manhã […]
> (BUARQUE, 1971, Faixa 2)

Nesse fragmento, materializa-se o cotidiano de um trabalhador, que das seis às seis (manhã e noite) repete a mesma lida. De certo modo, esse texto inverte a polarização tema social/história pessoal de "Construção". Aparentemente, o interesse em "Cotidiano" é apenas tratar sobre o anseio amoroso da esposa no processo de despedida-espera pelo marido, que sai cedo ao trabalho e volta

dele no princípio da noite. Mesmo o tom trágico, como mau augúrio, também transparece em "Cotidiano": "Toda noite ela diz pra eu não me afastar/ […] E me morde com a boca de pavor" (BUARQUE, 1971, Faixa 2), reforçando o "todo dia ela diz que é pra eu me cuidar" da parte da manhã. "Cotidiano" e "Construção" são textos que se tocam. E podemos, inclusive, ampliar esse leque, se não ignoramos o verso "pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair", de "Deus lhe pague". O operário não é citado nessa primeira faixa, mas ele está presente na universalidade da voz que, nessa obra, arregimenta uma série de ações e estados do dia a dia e da vida, e faz delas uma crítica à situação social do Brasil.

É certo que a voz enunciativa de "Cotidiano" está na primeira pessoa. A enunciação parte do próprio trabalhador, que relata seu cotidiano a partir do ponto de vista da esposa. A única exceção a essa perspectiva se dá na terceira estrofe, na qual se observa o trabalhador expressar o que pensa para, por fim, "[se calar] com [uma] boca de feijão" (BUARQUE, 1971, Faixa 2). Sua mulher já sente e pressente o que pode acontecer, e ele percebe e demarca isso. Em "Construção", a enunciação passa a uma voz que tudo vê: o contato físico marido-mulher, o carinho nas crianças, a travessia com passos miúdos pela rua, a subida nos andaimes da construção, as paredes erguidas e o drama restante. Na metade da letra, essa voz relata que o operário tinha os "olhos embotados de cimento e lágrimas/ tráfego". A construção, representada nesse trecho pela metonímia do cimento, invade os olhos do operário. No início, há, ainda, algo de si: as lágrimas; no outro verso (variação do primeiro), o operário já está dominado pela objetividade da vida diária: a argamassa do trabalho e o tráfego no meio do qual em instantes cairá. O restante da sequência se dá em comer, beber, dançar, tropeçar, flutuar, cair e se acabar. Por sinal, em "Desalento", canção composta em parceria com Vinicius de Moraes, eis que curiosamente encontramos versos como esses: "Diz assim/ Que eu rodei/ Que eu bebi/ Que eu caí" (BUARQUE, 1971, Faixa 3). Há aí um cruzamento de perspec-

tivas. Não é que em "Desalento" o operário de novo exerça a voz enunciativa: o que se reforça com isso, reiterando, é o fato de que muitas vezes é difícil separar por completo em Chico Buarque a matéria social da lírica. Os temas do momento parecem cruzar-se ou tocar-se ainda que de leve. Na verdade, a partir de "Construção", isso ganha consistência. Como já tínhamos adiantado, o momento político o favorece:

> Mas em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí, pisaram meus calos. Mas acho precipitado dizer que só me interessei por causa disso. Não, não é verdade. O que é verdade, isso sim, é ter sido obrigado a viver fora do país: é ter sido obrigado a cortar uma sequência profissional. (apud MENESES, 2002, p. 22)[7]

> Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde Construção até Meus caros amigos, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto… mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. (BUARQUE, 1989, s. p.).

Mesmo sem considerar que fazia música de protesto, Chico Buarque reconhece que os álbuns entre Construção e os do final da década de 1970 estão marcados pelos tempos de chumbo da Ditadura, o que, consequentemente, reflete na forma muitas vezes velada da crítica e nos versos alterados por pressão da censura. No caso de "Construção", o protesto se dá também pela forma como se lê a tragédia humana: o operário "se acab[a] no chão feito um pacote", mas a voz vê o acontecimento do ponto de vista de quem, ironicamente, parece queixar-se da tragédia. Afinal, o operário morre na "contramão" e ainda "atrapalha" o "tráfego", "o público",

[7] Originalmente em *O Globo,* 15 de julho de 1979.

o "sábado". O operário trabalha no "sábado", mas o "público" que o vê estatelado, aparentemente, não, visto que ele labutava sobre os andaimes enquanto embaixo havia tráfego de outros.

Em termos históricos, esse trabalhador é resultado do "'milagroso' crescimento da economia brasileira em fins da década de 1960" (SILVA, 2015, p. 163). Nesse período, o Brasil se torna recordista em acidentes de trabalho: "[…] a contratação de mão de obra não especializada sempre que possível, e a relutância, por parte dos empregadores, em investir em treinamento e na compra de equipamentos de segurança, comumente vistos como um gasto desnecessário, não poderia levar a outro resultado." (SILVA, 2015, p. 163). E pouco importa quem vai ser ferido, desde que as engrenagens estejam funcionando como deveriam: "Subiu a construção como se fosse máquina". Em "A maior ponte do mundo", conto de Domingos Pellegrini publicado, em 1977, no livro O homem vermelho, encontramos uma crítica semelhante. Para se construir aquela que seria a maior ponte do planeta, segundo os termos da narrativa de Pellegrini, o discurso de elevação da produtividade ultrapassa a realidade dos que vão morrendo em meio ao trabalho, acelerado a todo custo para cobrir prazos e atrasos. Na narrativa de Pellegrini, pouco se dá às claras, mas tudo está lá. E isso também é visível no texto de Chico Buarque:

> Chico: […] Na hora em que componho não há intenção – só emoção. Em Construção, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas.
>
> Status: Então não se liga com intenção?
>
> Chico: Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não

> tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir a futebol. Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém, resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. (BUARQUE, 1973, s. p.)[8]

Repetindo, com a morte do operário, ocorre uma inversão de perspectivas: o prédio está em construção, mas o operário se "desconstrói" edifício abaixo. Enquanto o prédio é erguido, o operário tomba e se acaba. Por sua vez, a narrativa da canção tende a espelhar esse duplo movimento, em se considerando que o texto é construído num "jogo de palavras (todas proparoxítonas)". Retomando o autor: "[…] um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse… um tijolo". Observamos aí o cruzamento de perspectivas: o "ser humano" está no interior da construção, cuja base é o tijolo; tanto quanto no texto, cujas "palavras" são também "tijolos", na expressão do autor. Isso, no entanto, poderia soar negativo, uma vez que o edifício é um espaço de negatividade. Mas não se pode ignorar que o movimento das proparoxítonas "desconstrói" também a suposta estaticidade da construção textual. Se a segunda parte repete a primeira, e a terceira a ambas como síntese, não se pode afirmar, contudo, que sejam iguais, porque os termos proparoxítonos desfazem os anteriores, reconfigurando os sentidos. Há momentos, inclusive, em que as frases parecem não mais "fazer sentido". Embaralham-se, "desconstroem-se": "[…] embora o rígido esquema estrutural da canção continue o mesmo, em relação ao último termo de cada verso revela-se qualquer coisa de estranho, de desfocado, de incongruente, de inquietante – no limite, de desarticulado." (MENESES, 2002, p. 150). Por um lado, a letra tende a acompanhar em crescimento o ritmo do edifício e suas

[8] Além de na página eletrônica oficial de Chico Buarque, um fragmento desta entrevista pode ser encontrado em Meneses (2002, p. 145).

tragédias; por outro, acompanha, pela reconfiguração do já-feito, a "desconstrução" do operário, que sai da privacidade do seu lar para morrer na "contramão" do "passeio" público. O texto se constrói se desconstruindo. De forma semelhante, o operário se faz (dá-se a ver a outros) quando de sua morte, "desconstrução". Não sabemos exatamente quem o vê nesse derradeiro instante; sabemos apenas que há um "público" e um "tráfego", e que o corpo agonizante do operário "atrapalha" o fluxo.

Se a temática do trabalhador abordada por Buarque surge do cenário político de então e, conforme a entrevista citada anteriormente, da prática cotidiana do artista "de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir a futebol", no caso de Sigaud, ela advém do seu ofício (o artista era formado em Arquitetura): "Sou porém arquiteto também [...]. Na qualidade de arquiteto e construtor, encontro os motivos para os meus quadros. O trabalho de construção civil é o assunto costumeiro" (apud MENEGUELLO, 2014, p. 29)[9]. Curiosamente, Chico Buarque também passa por uma faculdade de arquitetura (a FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), entre os anos de 1963 e 1965. Mas Chico Buarque acaba abandonando o curso[10]. Além desse detalhe, podemos afirmar que ambos os artistas equilibram em muitas de suas obras politização e cuidado formal. Isso se vê em Chico pelos jogos estruturais arquitetados em muitas de suas canções; em Sigaud, pelo leque de suportes e técnicas empregados na aplicação do assunto. O caso, justamente, de *Acidente de Trabalho* (1944)[11], obra trabalhada com encáustica, que tradicional-

[9] Originalmente em *Diário da Noite,* Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1947, p. 7.

[10] Segundo a página oficial de Buarque, a saída da faculdade teria acontecido por conta do "clima de repressão que [tomou] conta das universidades após o golpe militar de 1964". Cf. <http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>.

[11] Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), Acidente de Trabalho, 1944, 132 x 95 cm. Encáustica sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Cf. Amaral (1987, p. 87), detalhe de uma imagem em preto e branco da tela. Ou pelo link: https://artsandculture.google.com/asset/acidente-de-trabalho-eug%C3%AAnio-sigaud/rwF0JTCLIuVgTw?hl=p-

mente não é muito utilizada em tela. Tratando ainda de Sigaud, a politização nele é mais acentuada do que em Buarque, porque suas preocupações artísticas se realizam em termos da militância comunista que empreendeu ao longo da vida. E isso o próprio pintor o reconhece: "Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda arte serve aos interesses políticos." (apud MENEGUELLO, 2014, p. 41)[12]. Ou ainda: "Sempre exaltei o operário anônimo, sempre denunciei a vida massacrada pelo sistema. Sempre tive consciência da função social da arte. A meu ver, toda arte pode concorrer para ativar o debate político, melhorando assim, por via indireta, a vida do homem." (apud MENEGUELLO, 2014, p. 34)[13]. O pintor chegou, inclusive, a ser homenageado no início dos anos 1940 por Lombardo Toledano (1894-1968), líder trabalhista mexicano. No Brasil, montou, em 1945, a exposição "Artistas Plásticos ao Partido Comunista do Brasil" e, em 1946, ministrou aulas de pintura na Escola do Povo, associada ao Partido Comunista.

A militância política de Sigaud esclarece também a temática de sua obra, de modo que os cenários e os contextos retratados por ele estão correntemente associados ao operário. Em sua obra, podemos encontrar o trabalhador sobre andaimes, na cidade ou no campo, em salinas do litoral, armando concreto, operando guindastes, erguendo pontes, fundindo aços etc.[14]. No caso de *Acidente de Trabalho* (1944), o tema deixa de ser apenas circunstancial e passa também a trágico. O campo de visão constituído na tela se situa no

t-BR.

[12] Originalmente em: MORAIS, Frederico. O trabalho como temática e norma de vida. O Globo, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1979.

[13] Originalmente em: MORAIS, Frederico. Os caminhos da arte brasileira. Introdução de Cesar Luis Pires de Mello. São Paulo: Júlio Bogoricin Imóveis, 1986.

[14] *Cf.* Operários no andaime (1972), Os enforcados das ligas camponesas (1966), Salinas de S. Pedro da Aldeia (1972), Preparando concreto (1973), Operários [Guindaste] (1954), Pilares da ponte Rio-Niterói (1973), Operários de fundição (1973), etc.

mesmo nível dos operários sobre os andaimes, como se esse olhar partisse de um andaime próximo do dos operários. Em *A Torre de Concreto* (1936)[15], a mirada parte de baixo para cima, a certa distância dos andaimes e ferragens. Em se considerando a natureza da própria pintura, não se poderia afirmar com exatidão a quem ou a que grupo pertenceria essa mirada interna, de onde parte o ângulo de visão. O que se pode conferir é que, em *A Torre de Concreto*, há um espaço maior entre os trabalhadores e o foco de visão, de modo que poderíamos interpretar esse afastamento como correspondente ao de um transeunte a distância. Já em *Acidente de Trabalho*, a mirada parte de bem perto dos operários do andaime, e é da altura desses que se dá a ver um sujeito no chão, "desconstruído". Dessa forma, destacam-se nessa pintura o operário caído e os colegas de trabalho que o observam do alto. Todo o arranjo figurativo da tela conflui para o local onde jaz o corpo. É aí que se fixa o olhar estupefato ou reflexivo dos dois trabalhadores do primeiro plano, suspensos eles sobre um reles madeiramento em arranjo confuso de cordas (condição favorável à queda). O espectador do quadro, ao dar com a obra, tende a acompanhar esse percurso: o corpo estatelado e os operários que o miram atônitos (ou vice-versa). São essas as partes de maior evidência na composição da obra.

Ainda sobre a tela de Sigaud, os operários dos andaimes são musculosos, o que favorece a denotação do esforço bruto desses trabalhadores[16]. O curioso é que o operário acidentado não cor-

[15] Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), A Torre de Concreto, 1936, 76 x 54 cm. Têmpera sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Cf. (AMARAL, 1987, p. 86), uma imagem em preto e branco da tela. Ou pelo link: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4379/a-torre-de-concreto.

[16] Essa robustez dos corpos não é nova na pintura de então: era procedimento já empregado por Candido Portinari (1903-1962) e, mesmo antes, pelos muralistas mexicanos. Como Sigaud era simpático ao muralismo mexicano, não é demasiado pensarmos em possíveis diálogos entre eles. Vide: "Já mencionamos sua [de Sigaud] admiração pelos muralistas mexicanos, que provavelmente foi despertada, assim como para Portinari, pela palestra do muralista Siqueiros no Clube dos Artistas Modernos, em 1933." (MENEGUELLO, 2014, p. 38).

responde ao físico dos companheiros de labuta, já que possui um corpo mais elástico. De certo modo, se podemos associar o músculo ao trabalho árduo, podemos, seguindo o raciocínio, associar essa magrém elástica à fragilidade do corpo "[acabado] no chão feito um pacote flácido".

É também curioso o fato de haver, à direita da tela, uma coluna que parece sustentar o andaime dos trabalhadores do primeiro plano. Uma coluna desproporcional se comparada às figuras do alto e de baixo. Além disso, há que notar que, em termos referenciais, seria difícil o operário alcançar no chão a distância a que chegou (como se tivesse caído em parábola), salvo se arremessado. Assim como a coluna, que apresenta desproporção entre o que está em cima do andaime e o que está embaixo dele; o corpo espalhado no solo se encontra aparentemente distante do andaime de onde tombou. E mais: assim como a coluna acompanha a monumentalidade dos corpos e fornece um clima de monumentalidade também à obra que se constrói, a distância do corpo caído aparenta ser maior do que a que, pelo viés da coluna, havia de fato. Com isso, não queremos afirmar que a obra se paute (ou devesse se pautar) num cálculo "realista" da construção pictórica. Basta confrontar de novo *A Torre de Concreto*: há, nesta tela, uma mesma perspectiva de construção das figuras e de sua distribuição no espaço. Não é o que ocorre em Acidente de trabalho. É como se, nesta obra, houvesse dois raciocínios plásticos: um empregado na coluna e nos operários do andaime e outro empregado no corpo e no ambiente em torno dele. Essas duas partes, unindo-se, reforçam a expressividade da pintura. E é essa diferença na representação das figuras e na junção dos planos o que nos interessa, já que esse arranjo pictórico fortalece, a nosso ver, a "construção" do aspecto trágico da cena: alguns operários musculosos detêm-se a observar um companheiro de trabalho estatelado no chão, enquanto o corpo deste jaz em meio a um clarão de luz delimitado por pedestres anônimos (vide a face pouco ou nada delineada dessas figuras). Esses pedestres ao redor

são transeuntes aparentemente pouco chocados com a queda. Na tela, o tráfego, que existe, não é de automóveis, mas dos viventes que vão ou vêm. E nem podemos afirmar de todo que o corpo no chão atrapalha o fluxo, já que muitas das figuras ao redor lhe são, até, indiferentes.

Se o operário negro do primeiro plano erguesse o braço esquerdo à altura do queixo, teríamos aí uma figura à semelhança de *Penseur [Pensador]* (1904), de Auguste Rodin (1840-1917). Esse operário do primeiro plano observa tudo meditativamente. Por sinal, ele também nos faz lembrar *O lavrador de café* (1934)[17], de Candido Portinari, no que se refere à composição cromática (os tons são bem parecidos aos da tela de Portinari) e à robustez corpórea (o que nos reconduz a um possível diálogo de Sigaud com Portinari e os muralistas mexicanos). Esses dados, naturalmente, fecham um círculo de reflexão social.

Considerando ainda a imagem do andaime, o operário logo atrás do negro é o mais impressionado com o acidente; porém, os dois últimos trabalhadores do andaime em nada se inquietam (parecem acostumados a cenas como essa). Um deles, por sinal, tem as mãos agarradas a um balde e dá a impressão de já ter voltado ao serviço (ou de nem ter parado). Segundo Ana Beatriz Silva (2015, p. 156), "como o salário perdia mais valor a cada dia [durante a Ditadura Militar], o trabalhador tinha que trabalhar mais do que o dobro de horas para garantir a mesma ração mínima [de anos antes]". Além disso, "[com] a grande disponibilidade de mão de obra barata e disposta a aceitar salários de fome e péssimas condições de trabalho, a substituição do trabalhador incapacitado era feita com grande facilidade." (SILVA, 2015, p. 174). De alguma forma, esses elementos se encontram projetados na tela de Sigaud. Quanto a Chico Buarque, Adélia Meneses apresenta uma nota sumamente

[17] Candido Portinari (1903-1962), *O lavrador de café*, 1934, 100 x 81 cm. Óleo sobre tela, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Cf. link: https://masp.org.br/busca?search=lavrador+de+café.

interessante e que dialoga diretamente com todos esses dados: "[…] registro dois versos do rascunho de Construção, que os jornais publicaram na época: 'Pôs pedra sobre pedra até perder o fôlego/ E o máximo suor por um salário mínimo'" (2002, p. 146).

Para completar a tela, o prédio à esquerda aparenta ser arquitetonicamente pouco funcional, porque é estreito, e a ausência de janelas lhe dá ares de torre. É como se conduzisse nada a nada. De qualquer forma, esse prédio favorece na pintura a ampliação ótica do espaço, acentuando a altura das construções ao redor, reforçando no conjunto os perigos do ambiente de trabalho. A construção do edifício se faz a despeito da desconstrução do homem. Entre as tantas figuras espelhadas ou aglomeradas na tela, muitas são as que continuam seu passeio ou seu trabalho, e isso a despeito da queda do trabalhador. No chão, o operário está morto e sozinho (as figuras por perto apenas circunscrevem o corpo); no chão, ele perde até a monumentalidade corpórea que caracteriza seus colegas de ofício. Retomando: ele "agonizou no meio do passeio público" e "se acabou no chão feito um pacote flácido".

Confrontando a tela de Sigaud e a letra de Chico Buarque, descobrimos pontos que não coincidem, é bem verdade; mas impressiona como ambos, ainda assim, dialogam. O curioso é que, entre uma e outra obra, o intervalo de tempo é de nove anos, e não há indícios reconhecidos de que Buarque tenha tomado a pintura de Sigaud como modelo para sua canção. E por que isso importaria? Porque, mesmo que não interferisse majoritariamente na parte hermenêutica, o intertexto revelaria elementos importantes para a compreensão do percurso genético, o que, por sua vez, poderia auxiliar no exercício comparativo (nesse caso, de teor interartístico). Para que tenhamos uma ideia ainda mais precisa desse diálogo entre-artes, podemos mencionar uma pintura também intitulada *Acidente de Trabalho*, só que de 1953 e de autoria de Wellington

Virgolino (1929-1988)[18]. O que encontramos nessa tela de Virgolino? Também um corpo ferido em queda, fruto de acidente laboral, e seus companheiros de trabalho que miram uns para ele, outros para nós.

Assim como Sigaud, W. Virgolino participa de um período (meados de 1940 e 1950) de ampla defesa da temática social; em que "o homem como ser social e seu entorno são o assunto das obras"; em que "o homem é, de fato, o tema fundamental [dos] artistas" (AMARAL, 1987, p. 175). Para Virgolino: "Não aceito a ideia de um artista divorciado do povo. É o mesmo que se separar da própria arte. Sou e pretendo ser um pintor popular" (apud PALHANO, 2008, p. 49). Além disso, e a exemplo de Sigaud, *Acidente de Trabalho* (1953) faz parte de uma fase pictórica do artista cuja monumentalidade e arranjo do assunto lembram muito fortemente os muralistas mexicanos, ou mesmo Candido Portinari, o que só reforça o empenho, na época, por uma temática social.

Não é à toa que os dois operários ao fundo da pintura de W. Virgolino carregam os instrumentos de trabalho como se estes fossem armas de combate: há nisso signos razoáveis de uma manifestação política. Na tela, o acidentado agoniza com olhos baixos, enquanto seu companheiro de labuta, figura central na obra, sustenta uma mirada expressiva, parecendo exigir do espectador um compromisso efetivo diante do assunto em pauta. Em termos políticos, Sigaud era mais engajado que Virgolino (no sentido de filiação partidária e arregimentação de compromissos com o Partido Comunista), mas é a tela de Virgolino que traz elementos mais claros a esse respeito. Na obra deste, encontramos um homem ferido em acidente laboral e o empenho para uma práxis. Na tela de

[18] Wellington Virgolino (1929-1988), Acidente de Trabalho, 1953. Óleo sobre tela, Col. João Câmara Filho. Cf. Amaral (1987, p. 218), através de imagem em preto e branco, ou Palhano (2008, p. 51), através de imagem em cores.

Sigaud, o drama é mais completo: não visualizamos apenas a queda e o que dela resultou, mas o cenário e uma série de implicantes do caso, os quais, justamente por seu aspecto panorâmico, dialogam melhor com a canção de Chico Buarque.

Ao destacarmos essas diferenças entre a tela de Sigaud e a de W. Virgolino, não desejamos defender com isso um juízo estético desfavorável com relação a este. O aspecto material da fatura não é fator imprescindível no desenvolvimento de um estudo comparativo entre-artes. Em certos contextos, a qualidade material do trabalho pode favorecer o diálogo, mas ela não é determinante nem indispensável. Há muito em jogo que pode ser explorado. Observemos que, se ficássemos apenas no assunto, as duas telas dialogariam em pé de igualdade com a canção de Buarque[19]. Numa análise com um *corpus* distinto do que ora apresentamos, poderiam ter contado na comparação os interesses particulares dos artistas e os dados contextuais de elaboração de cada uma das obras (no que diz respeito tanto à canção quanto às pinturas), mas isso favoreceria pouco o *corpus* em estudo, uma vez que Chico e Sigaud partem de situações distintas para confecção de suas respectivas obras. Daí a escolha, quanto a nós, dos dados internos de constituição de cada obra, porque aqui encontramos os pontos de diálogo necessários a uma análise entre-artes para além das "relações analógicas imediatas" referidas inicialmente.

No texto de Chico Buarque, conhecem-se poucas personagens para além do operário acidentado. Só para lembrar, a canção começa com o afeto em família, mas logo se desloca para o ambiente de trabalho. Na tela de Sigaud, o operário caído está distante e o que vemos em primeiro plano é o cenário de onde o tombo se dá.

[19] Destacamos que a precedência da Literatura em muitos momentos do confronto com as telas não constitui de nossa parte uma avaliação inferior quanto às pinturas. Partimos da Literatura, por ser ela a nossa área de formação e de interesse primário.

Essa distinção, no entanto, não muda nos dois a centralidade objetal: o operário que, caindo, "morreu na contramão atrapalhando o tráfego [e o público]". Há os que "[atravessam] a rua com seu passo tímido", os que já "[subiram] a construção como se fosse[m] sólido[s]", as "quatro paredes sólidas [erguidas]", o que "[está sentado] pra descansar como se fosse sábado", e, inclusive, os "pássaros", que ecoam na pintura o voo sem asas do operário. Em "Construção", fala-se de "pássaro" como símile; e na pintura, vemos pássaros de fato. Mas essas aves, bem próximas à torre ao fundo, intensificam a vertigem da altura onde os operários se encontram e a maneira como eles desempenham seu trabalho. De mais a mais, tanto a pintura quanto a canção são constituídas por uma mirada que detém amplo domínio da cena: em ambas as obras, esse olhar que observa e narra o que vê é panorâmico.

O que favorece um maior diálogo da tela de Sigaud com o texto de Chico Buarque é o fato de que ela trata de muitas dimensões a um só tempo, enquanto que a pintura de Virgolino condensa tudo em única cena, sustentada em muito pelo olhar expressivo do operário central. Ao ser elaborada a partir de uma visão panorâmica e em plongée, a tela de Sigaud absorve tematicamente detalhes que se perderiam se o foco fosse apenas o drama do acidente, como o título fazia crer. Ela passa a registrar células diversas de ação: os que estão sobre o andaime, os que estão embaixo, os impressionados com a queda, os que mal interromperam o trabalho ou a marcha do dia, a obra que cresce a despeito da queda, os pássaros que voam e reforçam a vertigem da altura onde o trabalho se desenvolve sem qualquer mecanismo de segurança. Boa parte dessas células se encontra também representada na canção de Chico Buarque. Poderíamos afirmar, por metáfora, que as cenas da encáustica de Sigaud se montam "tijolo por tijolo" (peça por peça, núcleo por núcleo de ação), do mesmo modo como palavra por palavra o texto de Chico Buarque se constitui. Há distinções entre "Construção" e Acidente de trabalho (1944), até porque essas obras demarcam o específico

de cada artista; mas, para além das especificidades, muitos são os pontos de contato, que se iluminam reciprocamente quando lemos/vemos uma obra face a outra. As afinidades aparecem, mas elas não excluem o específico de cada obra artística. Perde-se aqui, ganha-se ali. E o diálogo se faz intenso, marcante, penetrante, como em poucas outras obras de temática parelha.

## Referências

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987.

CHICO BUARQUE: **Vida**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm. Acesso em 13 mai. 2020.

BUARQUE, Chico. **Apesar de você** [compacto]. Rio de Janeiro: Philips, 1970.

_____. Chico Buarque. **Produção**: Sergio de Carvalho. Rio de Janeiro: Philips, 1978.

_____. **Chico Buarque de Hollanda**. Produção: Manoel Barenbein. São Paulo: RGE, 1966.

_____. **Chico Buarque de Hollanda nº 4**. Produção: Manoel Barenbein. Rio de Janeiro/Roma: CBD/Glob Record, 1970.

_____. **Construção**. Produção: Roberto Menescal. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971.

_____. **Entrevista a Geraldo Leite.** Rádio Eldorado, 27 set. 1989. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=construcao_71.htm. Acesso em: 16 jul. 2019.

_____. **Entrevista a Judith Patarra**. Status, 1973. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=construcao_71.htm. Acesso em: 16 jul. 2019.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997.

MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. **Revista História**, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 27-49, jan./jun., 2014.

MENESES, Adélia Bezerra. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORAES, Vinicius de. **Novos Poemas II (1949-1956)**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PALHANO, Plínio. A marca inconfundível. **Revista Continente**, Recife, n. 93, p. 48-52, set., 2008.

PELLEGRINI, Domingos. **O homem vermelho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SILVA, Ana Beatriz Ribeiro Barros. Brasil, o "campeão mundial de acidentes de trabalho": controle social, exploração e prevencionismo durante a ditadura empresarial-militar brasileira. **Revista Mundos do Trabalho**, v. 7, n. 13, p. 151-173, jan.-jun., 2015.

# SOBRE OS AUTORES


## Alexander Meireles da Silva

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ; Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão. É membro fundador dos Grupos de Pesquisa: Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (CNPq) e Estudos do Gótico (CNPq). É criador de conteúdo do canal do YouTube Fantasticursos. E-mail: prof.alexms@gmail.com

## Brenda Carlos De Andrade

Doutora em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2014), com período sanduíche na UNAM/México. Atualmente, é professora da UFRPE, onde é responsável por ministrar as disciplinas de Literaturas em Língua Espanhola. Também atua como professora permanente no PGLetras da UFPE e no PROGEL da UFRPE. Publicou *Traçado de uma história*: ficção e realidades nas narrativas hispano-americanas do século XIX, fruto da sua tese de doutorado. E-mail: brenda.carlosdeandrade@gmail.com e brenda.andrade@ufrpe.br

## Cristiane Navarrete Tolomei

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo/USP. Mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista/UNESP. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (PGLB/UFMA) na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, e do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (PGCult/UFMA) na linha de pesquisa Expressão e processos culturais. Líder do Grupo de Pesquisa Marginália (Estudos Decoloniais) e vice-líder do Grupo de Estudos Raça, Gênero e Sexualidade (GERS/UFU). E-mail: cntolomei@yahoo.com.

### Cristina Gutiérrez Leal

Doutora em Literatura Comparada (UFRJ). Professora substituta do ILEEL, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Licenciada em Educação, menção língua, literatura e latim, pela UNEFM-Venezuela. Possui mestrado em Literatura ibero-americana (Universidad de Los Andes-Venezuela) (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia venezuelana, literatura caribenha, fotografia y literatura. E-mail: cdgl19@gmail.com.

### José Dino Costa Cavalcante

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Professor Associado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Desenvolve pesquisas nas áreas de História da Literatura, Literatura e Sociedade e Literatura Maranhense. É membro permanente do corpo docente do Mestrado em Letras da UFMA. É Coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura Maranhense – GELMA. Organizou os seguintes livros: Entornos políticos, afetivos e outras cercanias literárias (2021), com Émilie Geneviève Audigier e Rafael Campos Quevedo, Josué Montello: entre memória, ficção e cultura (2018) e Entre a Face e o Dorso: diálogos com a poética de Ferreira Gullar (2017), com Silvana Maria Pantoja dos Santos; O século XX e a literatura maranhense: reflexões sobre a narrativa em prosa (2016), com José Neres. E-mail: jose.dino@ufma.br

### Emilie Geneviève Audigier

É professora de Letras francesas na Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Núcleo de Pesquisa em tradução Literária VERSA (CNPq). Doutora em Letras (Université Aix-Marseille e Universidade Federal do Rio de Janeiro), realizou pesquisas de pós-doutorado na PGET da Universidade Federal de Santa Catarina, e na PosTrad da UnB sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa traduzidos na França. Tradutora literária, ela traduziu escritores brasileiros na França e foi responsável pela divulgação do livro francês no Escritório do Livro da Embaixada da França no Brasil. E-mail: emilie.audigier@ufma.br

**Fábio José Santos de Oliveira**

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e Université Paris 8, é pós-doutor pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e pós-doutor pela Sorbonne Université. Fábio de Oliveira é professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Sergipe (campus Prof. Alberto Carvalho), é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB/UFMA) e é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS). Também coordena o Grupo de Pesquisa em Literatura e Visualidade – LiteVis (CNPq/UFS). E-mail: oliveira.fabio@ufma.br.

**François Weigel**

Doutor em Literatura Comparada e Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pela Universitê Clermont Auvergne (UCA). Ganhou o "Prix de thèse 2018 de l'Institut des Amériques" e é autor do livro *Itinéraires urbains dans le roman contemporain* (Presses Universitaires de Rennes, 2020). Hoje, é Professor na Área de Língua Francesa e Literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde tem um projeto de pesquisa sobre a construção de heróis na encruzilhada entre a literatura popular e as histórias em quadrinhos. E-mail: francois.weigel@laposte.net.

**Naiara Sales Araújo**

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres; Professora dos programas de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; No momento é professora Visitante do Departamento de Línguas e Literaturas Hispanicas da Universidade de Pittsburgh pelo Programa Leitorado do Ministério da Relações Exteriores do Brasil. E-mail: naiara.sas@ufma.br

**Serena J. Rivera**

PhD Luso-Afro-Brazilian Studies and Theory, University of Massachusetts Dartmouth; M.A. Portuguese Studies, University of Massachusetts Dartmouth; B.A. Anthropology, Fordham University; Assistant Professor of Portuguese and Spanish at the University of Pittsburgh. E-mail: Ser86@pitt.edu.

### Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa

Doutora em Letras (UFPB); Mestre em Letras (UFPI); Especialista em Língua Espanhola (UESPI); Especialista em Docência no Ensino Superior (Faculdade Santo Agostinho); Graduada em Letras Espanhol e em Letras Inglês (UESPI). É Professora efetiva da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí, atuando com formação de professores. E-mail: sf.costa@live.com.

### Rita de Cássia Oliveira

Doutora em Filosofia pela Universidade Católica de São Paulo. É professora associada ll da Universidade Federal do Maranhão; do Mestrado Acadêmico em Letras e do Mestrado Acadêmico em Filosofia, atuando também na Graduação em Filosofia. Publicou dois livros de poesia: (*RE*) *Nascer Mulher* (1983) e *Poiesis* (2003). Publicou com Marcos Sinécio, *Introdução* à *Filosofia (*2010*)* e de autoria única, o ensaio *A VIA LONGA DA EXISTÊNCIA ERRANTE*: *uma interpretação d'O Guesa*, *de Sousândrade*, à *luz da hermenêutica de Paul Ricoeur (2020)*.

### Jucélia De Oliveira Martins

Doutoranda em Estudos da Linguagem pelo PPGEL da Universidade Federal do Goiás (UFG/UFCAT). Mestra em Letras pelo PGLetras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Membro dos Grupos de pesquisa: FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq); Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (CNPq) e Estudos do Gótico (CNPq). Bolsista com pesquisa financiada pela FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão. E-mail: jucelia.o.martins@gmail.com.

### Edson José Rodrigues Júnior

Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (DTLLC/USP). Mestre em Letras/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas (UFPE) e membro do grupo FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (UFMA). Tem experiência na área de Literatura, com ênfase nas produções do século XIX e nas vertentes do insólito ficcional (gótico, fantástico, ficção especulativa). E-mail: edsonrjunior4@gmail.com

**Andrés Eloy Palencia**

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCULT) na linha de pesquisa Documentos da memória cultural. Mestre em Cultura e Sociedade (PGCult) pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).. Tem experiência na área de Letras, com ênfase na literatura Latino-Americana, nas relações entre poesia, história e política na América latina e no estudo interdisciplinar entre música, espaço urbano e literatura, pesquisando na linha Expressões e Processos Culturais. Atualmente é. E-mail: andrespal1990@gmail.com.

**Elenice Maria Nery**

Mestre em Letras (UFPI); Especialista em Estudos Literários (UESPI); Graduada em Letras Português (UFPI). Professora da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí, atuando com formação de professores. Atualmente, é Diretora da Unidade de Formação da SEDUC-PI. É vice-líder do Grupo de Pesquisa Saberes e Práticas Docentes (CEFAF/UESPI). E-mail: elenicenery@gmail.com. Contato: + 55 (86) 99986-2230.

**Gladson Fabiano De Andrade Sousa**

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com a dissertação "A desumanização pela razão instrumental na obra de André Carneiro" (2018). Pesquisador filiado ao grupo "Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital" – (FICÇA/CNPq). É professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC-MA). Premiado no VIII Concurso Literário de Bento Gonçalves-RS.

**Deyse Gabriely Machado Brito**

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras-Bacabal (PGLB) também pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), vinculada à linha Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, sendo bolsista CAPES. É membro do grupo de pesquisa Marginalia, o qual se propõe a estudos e pesquisas decoloniais. E-mail: deysemb19@gmail.com. Telefone: (99)981877929.

### Paloma Veras Pereira

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2018). Especialista em Gestão Educacional e Escolar pela Universidade Estadual do Maranhão (2019). Graduada em Letras (Habilitação em Línguas Portuguesa e Espanhola) pela Universidade Federal do Maranhão (2013). Membro do Grupo de Estudos em Literatura Maranhense (GELMA/UFMA). Atua como professora de Língua Portuguesa das Redes Municipais de Ensino de São Luís e Paço do Lumiar. E-mail: paloma_veras@hotmail.com.

### Carolina Silva Almeida

Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão, possuindo habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas respectivas literaturas. Possui artigos de cunho literário e filosófico publicados em periódicos. Componente do "Nonada - Grupo de estudos e pesquisas da obra de Guimarães Rosa", da UFT.

### Daphne Jardim Sampaio

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras – espanhol pela UFMA, atuando como professora da rede privada de ensino na área de língua estrangeira. Estuda a reescrita de obras da Literatura Brasileira na *internet* e as consequências dessas *fanfictions* na literatura. E-mail: daphnesampaio@gmail.com

Realizado o depósito legal na Biblioteca Nacinal conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Título: Literatura Latino-americana: perspectivas críticas pós-coloniais e contemporâneas

Organização: Jerome Branche
Naiara Sales Araújo
Rita de Cássia Oliveira

Capa: Stephane Thayane dos Santos Serejo

Projeto Gráfico: Camila Cantanhede Vieira

Revisão: Camila Cantanhede Vieira

Formato: 14 X 21 cm

Páginas: 277

Tipografia: Adobe Garamond Pro e Helvética

Papel: Duo Design 250g/m2 / Off-set 75g/m2

Edição: 1ª edição - Abril de 2022

Publicação: Editora da Universidade Federal do Maranhão - EDUFMA


University of
Pittsburgh

UFMA
Universidade Federal do Maranhão

LE
MESTRADO
S

LEITORADO
BRASILEIRO

CAPES

FAPEMA
Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento
Científico e Tecnológico do Maranhão

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

EDUFMA