GLÁUKS

Glauks	Viçosa	v. 14	n. 2	1- 200	AGO./DEZ. 2014
--------	--------	-------	------	--------	----------------

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
GLÁUKS - Revista de Letras e Artes

Nilda de Fátima Ferreira Soares
REITOR

Maria das Graças Soares Floresta
DIRETORA DO CENTRO DE CIÊNCIAS
HUMANAS, LETRAS E ARTES

Demetrius David da Silva
VICE-REITOR

Hilda Simone Henriques Coelho
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Mônica dos Santos de Souza Melo
COORDENADOR DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores

Elisa Cristina Lopes
Gracia Regina Gonçalves
Nilson Aauto Guimarães da Silva

**Programação Visual
e Formatação**

Raphael Baía Nicolato

Conselho Editorial

Ana Maria F. Barcelos
Elisa Cristina Lopes
Joelma Santana Siqueira
Mônica Santos de Souza Melo

Conselho Consultivo

Adécio de Sousa Cruz (UFV)
Carlos Ferrer Plaza (UFV)
Edson Ferreira Martins (UFV)
Eliana Lourenço de Lima Reis (UFMG)
Fernanda Teixeira de Medeiros (UERJ)
Gisele Giandoni Wolkoff (UTFPR)
Gracia Regina Gonçalves (UFV)
Joelma Santana Siqueira (UFV)
John Milton (USP)
Sônia Aparecida Vido Pascoalati (UEL)

Publicação indexada em LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)
Literatura: Periódicos 82/89(05)
Periódicos: Linguística (05)80
Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	09
<i>Mônica Santos de Souza Melo</i>	
Artigos	
Na mesa de Tântalo um livro de Balzac	15
In the Tantalum's table a book of Balzac	
<i>Daniel Vecchio</i>	
A Lógica Do Ilógico: Crise De Identidade E Construção Ficcional Em <i>Teatro</i>, De Bernardo Carvalho	37
The Logic Of Unreasonable: Crisis Of Identity And Fictional Construction In <i>Teatro</i>, By Bernardo Carvalho	
<i>Emerson Silvestre</i>	
Axés Da Fala E Do Corpo: Linguagem E Identidade Na Poesia De Abdias Do Nascimento	53
Axes Of Speech And Body: Language And Identity In The Poetry Of Abdias Do Nascimento	
<i>José Welton Ferreira dos Santos Júnior</i>	
Um Olhar Estético Sobre a Fonteira a Partir do Conto <i>Época de Festas</i>, de Aldyr García Schlee	72
Una Mirada Estética Acerca de la Frontera a Partir del Cuento <i>Época de Festas</i>, de Aldyr García Schlee	
<i>Louise S. do Pinho</i>	

Annie John e Ponciá Vicêncio: Questões de Gênero e Poder no Bildungsroman Feminino	88
Annie Jonh and Ponciá Vicêncio: Issues about Gender and Power on the Feminine Coming-of-age	
<i>Márcia Maria Oliveira Silva</i>	
O Silenciamento Do Corpo E Outros Mecanismos De Opressão Em “A Saia Almarrotada”, De Mia Couto	106
The Silencing Of The Body And Other Mechanisms Of Oppression In "A saia Almarrotada" By Mia Couto	
<i>Moama Lorena de Lacerda Marques</i>	
O Corpo Deglutido No Banquete Polifônico De “Vozes De Um Túmulo”	123
The Body In The Banquet In “Vozes De Um Túmulo”	
<i>Rogério Caetano de Almeida</i>	
Corpo e Feminismo em <i>Without a Name</i> de Yvonne Vera	136
Body and Feminism in <i>Without a Name</i> by Yvonne Vera	
<i>Sheila Dias da Silva</i>	
<i>Divanize Carbonieri</i>	
No Limiar Da História E Do Romance: Diáspora E Representação Das Diferenças Culturais Nos Corpos E Identidades Em Conflito	159
On The Border of History And The Novel: Diaspora And Representation Of Cultural Differences In Bodies And Identities In Conflict	
<i>Tayza Cristina Nogueira Rossini</i>	

**Infância e Espaço em *Primeiras estórias* (1962),
de João Guimarães Rosa** **178**

**Childhood and Space in *Primeiras estórias* (1962),
by João Guimarães Rosa**

Viviane Michelline Veloso Danese
Joelma Santana Siqueira

Chamada para Publicação **199**

Aos Colaboradores **200**

APRESENTAÇÃO

O Departamento de Letras e o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa apresentam aos leitores o número 14/2 da Revista Gláuks. Este número resulta de uma coletânea de artigos da área de Estudos Literários, que trazem reflexões de ordem de análise teórica e crítico-literária ligadas às diversas nuances que se interpõem às representações do campo do gênero, e sua interface com a configuração do espaço no qual se insere o eu-lírico e/ou demais personagens de ficção. A seguir apresentamos um breve resumo dos textos que compõem esse número.

O artigo intitulado *Na mesa de Tântalo um livro de Balzac*, de Daniel Vecchio, aborda o chamado “castigo de Balzac”, a partir da obra *O Pai Goriot* (1834), que será comparada ao mito de Tântalo, referencial importante para compreensão da construção poética dos romances balzaquianos. No texto *A lógica do ilógico: crise de identidade e construção ficcional em Teatro*, de Bernardo Carvalho, Emerson Silvestre propõe uma leitura crítica desse romance, observando a construção da ficcionalidade do texto. José Welton Ferreira Júnior, no artigo *Axés da fala e do corpo: linguagem e identidade na poesia de Abdias do Nascimento*, analisa aspectos da linguagem em poemas de “Axés do sangue e da esperança: orikis” (1983), articulando aspectos da memória, da história e das culturas afrodescendentes. Em *Um olhar estético sobre a fronteira a partir do conto “Época de Festas”*, de Aldyr García Schlee, Louise S. do Pinho propõe uma leitura do conto, sob o ponto de vista estético teorizado por Mikhail Bakhtin (2010; 2011) e, a seguir, discute a relevância desse tipo de análise na sala de aula do ensino básico. No artigo *Annie John e Ponciá Vicêncio: questões de gênero e poder no Bildungsroman feminino* Márcia Maria Oliveira Silva analisa os romances, refletindo sobre o processo de formação da identidade das protagonistas. Moama Marques, em *O silenciamento do corpo e outros mecanismos de opressão em “A Saia Almarrotada”*, de Mia Couto, estuda essa narrativa, abordando a condição feminina com ênfase na relação da personagem com seu corpo e com o espaço que a envolve. No texto *O corpo deglutido no banquete polifônico de*

“Vozes de um Túmulo” Rogério Almeida analisa esse poema, a partir da ideia de que as vozes polifônicas, que influenciam e permeiam o eu lírico, transformam-se em parte de seu ser e de seu corpo. Em *Corpo e Feminismo em “Without a Name” de Yvonne Vera*, Sheila Silva e Divanize Carbonieri analisam os modos como Vera representa o corpo feminino africano negro num estado de completa desarticulação, tentando estabelecer relações entre esse corpo alquebrado e o modo como o feminismo é expresso. Tayza Rossini, no texto *No limiar da história e do romance: diáspora e representação das diferenças culturais nos corpos e identidades em conflito*, analisa a narrativa *“Um defeito de cor”* (2011) observando as marcas ideológicas e modelos simbólicos que se refletem na identidade e na corporalidade do negro escravizado no contexto do século XIX. Por fim, o texto *Infância e Espaço em “Primeiras estórias” (1962), de João Guimarães Rosa*, de autoria de Viviane Danese e Joelma Siqueira, analisa comparativamente os contos *“As margens da alegria”* e *“Os cimos”*, objetivando investigar o olhar da personagem infantil em relação ao espaço ao seu redor.

Agradecemos a todos que colaboraram para essa publicação e esperamos que os leitores desfrutem dessa coletânea e tenham uma boa leitura!

Os Editores.

ARTIGOS

Na mesa de Tântalo um livro de Balzac

In the Tantalum's table a book of Balzac

Daniel Vecchio✉

RESUMO: Composta por noventa e cinco narrativas, a *Comédia Humana* escrita por Honoré de Balzac (1799-1850) pode ser comparada a um percurso suplicante de um escritor que vendia romances para sobreviver e manter-se como almejam seus personagens na florescente burguesia após a queda de Napoleão Bonaparte em 1815. Sem focarmos na biografia do escritor, mas no fato do quanto ela pode estar refletida nas ações de seus personagens que são testados em percursos semelhantes, não é difícil nos depararmos com as artimanhas e os desejos gananciosos que fomentam a garganta ressequida dessa sociedade, tal como Carídis a devorar Tântalo e tantos outros que devoraram sua própria família em prol de uma alta posição hierárquica. São ações que retratam historicamente uma sociedade parisiense em que a ambição já prevalece como um mal devastador. Chamaremos de “castigo de Balzac” a marca que caracteriza os enredos de seus dramas. Para compreendermos um pouco mais sobre a composição dessa marca, vamos nos ater especialmente a sua obra *O Pai Goriot* (1834), que será comparada a todo instante ao mito de Tântalo, referencial importante para compreendermos a construção poética desse e de outros romances balzaquianos.

PALAVRAS-CHAVE: Mito, Epopeia, Romance.

✉ Possui graduação em História (2010) pela Universidade Federal de Viçosa-MG (2010) e é mestre em Letras (Estudos Literários) pela mesma instituição (2013). Atualmente é doutorando em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas.

“Mancebo sem dinheiro, bom barrete,
Medíocre o vestido, bom sapato,
Meias velhas, coleção de esfolo-gato,
Cabelo penteado, bom topete.
Presumir de danças, cantar falsete,
Jogo de fidalguia, bom barato.
Tirar falsíδια ao Moço do seu trato,
Furtar a carne à ama que promete.”
(Gregório de Matos)

Os dramas de Balzac representam janelas abertas para um mesmo universo. São oitenta e oito narrativas, cada uma com sua unidade e podendo ser lida independentemente, no entanto, todas movimentam a mesma sociedade burguesa, restaurada após a queda de Bonaparte em 1815.

Nesse contexto, Honoré de Balzac parece ter sido tomado por um instinto alucinante em relação à produção de sua extensa *Comédia Divina*. Um vendedor de histórias e de livros não deve ter passado menos dificuldade do que qualquer outro comerciante da época. Quais os desejos que com ela pretendia atingir? Somente o fato de ter composto um farto volume de romances supõe como passou durante todo tempo de sua vida, ou seja, além do gosto pela escrita, o volume de dívidas que provavelmente acumulara em vida pode ter sido uma forte razão pela qual se dedicou incansavelmente até a morte à literatura.

Contar a vida de Balzac é contar como um homem de origem provinciana e modesta consegue dar a vida a um mundo, espelhar toda uma época numa obra romanesca múltipla, colorida, toda feita de luz e sombra. É reviver o desafio titânico que um criador instintivo e poderoso lançou a seu tempo - e a si mesmo -, sonhando com a glória e repleto de dívidas. (TAILLANDIER, 2006, p. 09).

Na época, o espaço literário dos folhetins surgia como um dos principais caminhos para os escritores divulgarem seus trabalhos e serem ressarcidos por isso. Neles, publica-se a extensa produção literária de Balzac, que nada mais é do que a metáfora do caminho árduo por qual teve de percorrer, traçando uma trajetória similar a de seus personagens, em uma existência suplicante, sendo castigado pelos gastos e questionado nos salões burgueses¹. “Nesses salões não se deve falar daquilo que interessa para todo mundo, dos problemas políticos e religiosos e tampouco da maioria dos temas literários da época ou do passado imediato; quando muito, podem ser ditas frases oficiais, que são tão mentirosas que um homem de gosto e de tato prefere evitá-las” (AUERBACH, 2009, p. 407).

As artimanhas e os desejos gananciosos fomentam a garganta ressequida dessa sociedade, tal como Caríbdis a devorar Tântalo e tantos outros que devoravam sua própria família em prol de uma alta posição hierárquica. São ações que não deixam de atuar nessa sociedade parisiense em meados do século XIX, em que a ambição já prevalece como o grande mal social: o próprio Eugênio Rastignac, personagem principal de *O pai Goriot*, de 1834, é o exemplo de quem definitivamente opta pelo cinismo e pela ambição para se ascender socialmente.

Podemos chamar de “castigo de Balzac” essa marca devastadora que caracteriza os enredos de seus dramas. Para compreendermos um pouco mais sobre a composição dessa marca, vamos nos ater especialmente a sua mencionada obra *O Pai Goriot*, que será comparada a todo instante ao mito de Tântalo, referencial importante para compreendermos a construção poética desse e de outros romances balzaquianos.

Em função dessa investigação mítica proposta, é plausível, antes de tudo, ressaltar que não são simplórias as influências clássicas em Balzac, no que tange a sua criação literária a partir de temas e

1 “Honoré Balzac nasceu de uma família que muito se esforçou para lograr respeito. Seu pai, Bernard-François Balssa, era um dos onze filhos de uma pobre família de [Tarn](#), região do sul da [França](#). Era inicialmente um modesto funcionário. [...]. Em 1760 partiu para [Paris](#) com apenas um *Louis d'or* no bolso, decidido a melhorar sua posição social; em 1776 tornou-se [maçon](#) e secretário do Conselho do Rei, mudando seu nome para o de uma antiga família de nobres, adicionando, sem nenhuma causa oficial, o aristocrático *de*. (Tradução do inglês feita pelo autor)” (ROBB, 1994, p. 3-4)

estruturas provenientes da poética clássica. Na verdade, já alertava Lukács que todo romance tem seus antecedentes nessa herança cultural antiga, herança essa associada à “apreensão do sentido”, à “presentificação da essência”, ou seja, a “um valor e uma força criadora de uma realidade” plausível:

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Sendo assim, o romance pode percorrer outras vias para chegar a uma finalidade que também é da épica: a (re)configuração da realidade. Nesse constructo, o romance preza por desvendar uma totalidade da vida, com a diferença de que seu herói passa a exprimir o desespero e a embriaguez da representação do seu mundo, em uma caracterização essencialmente individualizante. Nesse sentido, Eric Auerbach escreveu que Balzac “supera-se largamente na vinculação orgânica entre o homem e a história. Essa concepção e essa prática [de Balzac] são totalmente historicistas” (AUERBACH, 2009, p. 430).

Além disso, Carlo Ginzburg afirma que “para encontrarmos uma atitude autenticamente historicista temos de nos voltar para Balzac. Nele, romancista e historiador convergem, mostrando a verdade da ideia romântica de que as múltiplas formas culturais de um episódio estão unidas por uma coerência subterrânea. (GINZBURG, 2007, p. 171). Tal historicismo delineia uma identidade revelando, sobretudo, “a unidade de um espaço vital determinado onde atua o personagem, espaço sentido como uma visão de conjunto orgânico e descrita com meios extremamente sugestivos e sensórios” (AUERBACH, 2009, p. 422). Seria essa ordenação de unidades, que devia facilitar sua escrita, um resultado da pressa que tinha em produzir e vender seus inúmeros romances aos folhetins? O que sabemos, de qualquer forma, é que sua criatividade conseguiu manter

certa qualidade nas obras que largamente produziu

Contudo, mesmo sob a estruturação dessa unidade de ação e desse delineamento identitário, não podemos confundir Rastignac com um herói épico, pois se trata de um indivíduo cujo traço essencial é o de um destino pessoal, e não essencialmente o de uma tradição ou de uma comunidade, sem negar, no entanto, sua moldura social. É importante estabelecer, então, a distinção dessas comunidades representadas. A de Ulisses é aquela pertencida ao imaginário grego, a *Paidéia* que responde pela preservação de uma tradição. Com Rastignac de Balzac, a comunidade moldada é aquela sociedade cujo indivíduo é representado através de sua psicologia problemática, consequente de uma sociedade que se autodestrói:

O degredo, com os seus costumes e a sua linguagem, com as bruscas transições do cômico para o horrível, a sua medonha grandeza, a sua familiaridade, a sua baixeza, foi de repente representado naquela interpelação... já não era um homem, mas o tipo de toda uma nação degenerada, de um povo selvagem e lógico, brutal e hábil. (BALZAC, 1979, p. 221).

Desse modo, o drama de Balzac e a epopeia de Homero, distintos entre si, não estão tão distantes quanto se pode presumir pelos séculos que os separam, pois, tanto o herói épico quanto o herói romanesco, nascem de um contato com o mundo exterior, com a diferença de que [em Homero] “o mundo é intrinsecamente homogêneo e os homens não se diferem qualitativamente entre si” (LUKÁCS, 2000, p. 66). Já em Balzac, os personagens se arriscam para além de suas fronteiras e meditam sobre suas próprias qualidades.

Mesmo que Balzac tente obter um traçado fiel de sua realidade através de um narrador diegético que assume a posição de detalhador das cenas, o escritor não se resume ao único retratista que representa o que vê. Esse retrato é também o resultado da visão dos personagens, que desempenham um papel reflexivo crucial para compreendermos o avanço de sua narrativa. As narrativas balzaquianas, mesmo com parte de sua estrutura amparada pela poética clássica, se inserem em um momento histórico de consolidação do romance como forma literária, seguindo seus textos

uma orientação individualista e, por isso, inovadora:

...desde o renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade, [...], os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliaram-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. (WATT, 2010, p. 13-14).

Apesar de haver “uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade”, o fato é que Balzac também se utiliza de enredos tradicionais, pois eles lhe proporcionam pensar as unidades mentais que condicionava e condenava a convivência da sociedade, não deixando tais unidades de atuar dentro de uma conduta plausível dos próprios personagens.

Sem as suas curiosas observações, nem a habilidade com que soube introduzir-se nos salões de Paris, este relato não poderia ser colorido com os verdadeiros tons, os quais ficarão sem dúvida devendo à sagacidade do seu espírito e o desejo de descobrir os mistérios de uma situação espantosa, tão cuidadosamente escondida por aqueles que a haviam criado, como por aquele que a suportava. (BALZAC, 1979, p. 17).

Uma das unidades que é esclarecida através das ações de Rastignac, arriscamos dizer, foi possivelmente retirada da mitologia clássica para não só retratá-lo, mas também toda a cidade que levou o nome daquele que devastara sua própria família em prol de um desejo amoroso: Páris². Nossa hipótese é a de que em *O Pai Goriot*, os

² “Pouco tempo antes do nascimento de Páris teve Hécuba um sonho extraordinário: sonhou que carregava no seio um tição em brasa que poria fogo ao palácio e a toda a

episódios desdobram-se do enredo mitológico correspondente à sede ressequida de Tântalo, fábula essa que proporciona ao romance a estruturação de um *mythos*³:

O amor será talvez meramente o reconhecimento do prazer. Infame ou sublime, adorava essa mulher pelas volúpias que lhe levava em dote e por todas as que dela recebera; assim como se Delfina amasse Rastignac, tanto quanto Tântalo teria amado o anjo que viesse satisfazer-lhe a fome, ou estancar a sede da garganta ressequida. (BALZAC, 1979, p. 276).

Tântalo nasceu de Zeus e de uma das Titânides⁴ e reinou sobre a Lídia como monarca abastado. Recebeu a visita de deuses disfarçados de estrangeiros e serviu-lhes como refeição os membros de um dos seus filhos, Pélops, para verificar se de fato seus hóspedes eram deuses. Por ter ofendido a prole divina com tal ação, Zeus precipitou-o no Tártaro e condenou-o a uma fome e sede tão devoradoras que a água e os frutos que o rodeavam eram-lhe de todo inacessíveis:

Vi igualmente Tântalo, condenado a cruel suplício, de pé dentro de um lago, com água até o queixo, mas sem lhe poder chegar. Cada vez que o ancião, sempre sequioso, se curvava para matar

cidade. O oráculo, consultado, respondeu que a rainha daria à luz um filho que causaria a destruição de sua pátria. Príamo, então, ordenou que levassem a criança para o monte Ida e o confiasse a uns pastores que o ocultaram e criaram.” (VICTORIA, 1968, p. 124). Mas, posteriormente, o rei de Tróia acabou acolhendo-o em seu palácio tendo o fim que já todos conhecem através da *Iliada* de Homero.

3 Na *Poética* de Aristóteles, *mythos* corresponde à fábula que dá a unidade da poesia, é o todo da ação imitada. A unidade da poesia refere-se à relação de interdependência entre os três elementos humanizantes que a invenção poética comporta: ações, caracteres e pensamentos. Em geral, Aristóteles define poesia como imitação de homens que praticam alguma ação.

4 Titânides: “Uma das seis filhas de Urano (o Céu) e de Gaia (a Terra), chamadas Febe, Mnemosine, Rea, Téia, Têmis e Tétis. Unindo-se aos titãs, seus irmãos, elas tiveram numerosos filhos e filhas, mencionados nos respectivos verbetes.” (CURY, 1999, p. 386).

a sede, a água desaparecia, absorvida pelo solo; em volta de seus pés surgia a terra negra, dessecada de um deus. Árvores de alta e copada ramaria deixavam pender os frutos sobre sua cabeça... sempre que o ancião estendia os braços para colher os frutos, o vento os arremessava para as nuvens sombrias. (HOMERO, 1979, p. 110).

Esta representação, no canto XI da *Odisséia* de Homero, do suplício de Tântalo causado pelo filicídio que cometera, manteve certa tradição no histórico da família dos Pelópidas. Ademais, o castigo de Zeus não foi só imposto a Tântalo, mas a todas as gerações procedentes desse miserável rei: a família vive em constante tragédia, na qual os próprios parentes matam uns aos outros por fortuita sobrevivência.

O mesmo se sucede entre os filhos do quartejado Pélops, Atreu e Tiestes. Ocorre entre eles uma intensa rivalidade na disputa pelo trono de Argos e na disputa pelo amor da mesma mulher. Esses fatores vieram, inevitavelmente, a separá-los, acentuando a richa entre os pelópidas. Tiestes cometeu adultério com Aérope, a cunhada. Quando a infidelidade de Tiestes se tornou evidente, Atreu vingou-se de uma forma horrenda: serviu ao irmão, em banquete maldito, as carnes dos próprios filhos, cometendo o mesmo ato que cometera seu avô, Tântalo, em servir as carnes de seu filho, Pélops, aos hóspedes misteriosos. Agamênon e Menelau, filhos de Atreu, Egisto, filho de Tiestes, todos descendentes da sede de Tântalo, continuam a representar a sede das gerações posteriores, criando, através da antropofagia familiar, uma longa tradição. Mas o que Balzac parece sustentar na sua *Divina Comédia* é que os franceses herdaram esse castigo:

Uma rápida fortuna é o desejo que se propõe concretizar neste momento 50.000 jovens, todos eles na sua situação. Você é uma unidade desse número. Imagine os esforços que têm de fazer e o encarniçamento do combate. Tem de se comer uns aos outros como aranhas num boião, dado que não há 50.000 bons lugares. Sabe como se abre caminho aqui? Pelo esplendor do gênio, ou pela habilidade na corrupção. (BALZAC, 1979, p. 117).

No romance *O Pai Goriot*, essa sede enraizada pode ser encontrada exposta em uma pintura da Pensão Vauquer, onde fica instalado Rastignac: na cena descreve-se Telêmaco como o próximo pensionista da cativante ilha de Calipso, onde terá de pagar com a carne para desvendar as artimanhas e os feitiços de amor da ninfa que outrora enfeitiçara seu próprio pai:

Essa sala, bastante mal assoalhada, tem um lambri alto em toda a volta. A parte superior as paredes é forrada com um papel brilhante ilustrando as principais cenas do Telêmaco, cujos clássicos interventores são as cores. O painel entre as duas janelas gradeadas oferece aos hóspedes uma reprodução do festim dado ao filho de Ulisses por Calipso. Há 40 anos que essa pintura provoca a troça dos jovens pensionistas, que se crêem acima da sua condição troçando do jantar a que a miséria os condena. (BALZAC, 1979, p. 13).

Voltando para a pensão da Madame Vauquer, a impressão imediata que temos é que essa pintura se estende para o próprio pano de fundo daquela sociedade parisiense. A integração entre o enredo mitológico e a narrativa da obra ocorre justamente com a representação da cidade de Paris como uma ilha dessas governada por uma criatura que festeja a carnificina de seus próprios filhos. Assim, o brilho da luz de Paris não é, para Balzac, um brilho que ilumina, mas que ofusca em todos os sentidos:

Nessa cidade não se deve satisfazer apenas o coração e os sentidos; sabe perfeitamente que tem grandes obrigações a cumprir em relação às mil vaidades que se compõe a vida. Aí, sobretudo, o amor é essencialmente fanfarrão, atrevido, perdulário, charlatão e faustoso. [...]. O amor é uma religião e o seu culto deve custar mais caro do que o de todas as outras religiões; passa rapidamente como os gaiatos que querem marcar sua passagem com devastações. (BALZAC, 1979, p. 240-243).

A cidade não herda somente o nome de Páris, como também é a grande herdeira do seu mito, cujo castigo consiste na destruição moral e física de todos os filhos dessa cidade. Paris, cidade do “amor fanfarrão”, tem seus bastidores muitas vezes disfarçados pelas suas ruas aparentemente reluzentes, se tornando mesmo assim uma das mais importantes cidades do Ocidente. No século XVIII, era o centro cultural da Europa e a efervescência das ideias durante o movimento iluminista e a durante a *Belle Époque* lhe permite ainda hoje carregar o título de *Cidade Luz*, mesmo que Balzac tenha adicionado a ela uma perspectiva completamente sombria de suas ruas e casas:

Paris é um verdadeiro mar. Lancem a sonda, que nunca lhe encontrarão a profundidade. Percorram-na, descrevam-na: por maior cuidado com que a percorram e com que a descrevam, por mais numerosos e interessados que sejam os exploradores desse mar, encontrar-se-á flores, pérolas, monstros, qualquer coisa de incrível esquecida pelos mergulhadores literários. A Casa Vauquer é uma dessas singulares monstruosidades. (BALZAC, 1979, p. 20).

A partir desse enredo mitológico, vinculado à sede de Tântalo, três principais manifestações, que aqui iremos analisar, se desdobram através das impressões de Rastignac: a transformação dele próprio, Rastignac, passando de idealista ingênuo para arrivista sem escrúpulos, traindo a própria família; o drama de Goriot, que é explorado e abandonado pelas filhas até a morte; e por fim, as manobras e a dramática prisão de Vautrin, personagem que tinha por ofício destruir famílias no intuito de sugar-lhes as vantajosas heranças.

Todas as personagens de Balzac se deparam com a mesma alternativa: ser honesto e resignar-se a uma vida obscura ou transgredir a própria moral para chegar aos cumes da vida. Todos eles parecem cair na inevitabilidade de pertencerem a uma classe de homens e mulheres que se demonstram perfeitamente capazes de planejar seu futuro, mesmo quando aparentam estar envolvidos no

gozo dos mais ardentes prazeres.

Assim, o narrador julga a sociedade parisiense que, por sua vez, esconde suas ambições sob a máscara vaidosa de um conquistador bem sucedido e disfarça todo seu talento sob uma aparência da mediocridade. “Os heróis de Balzac, ocidentais requintados e superficiais, de corpo decadente e consciência robusta, preocupados unicamente com sua ascensão social, realistas e práticos, chegaram a formular para a sua comodidade o crime sem remorso.” (RONAI, 1947, p. 67).

A obra *O Pai Goriot* nos traz a experiência do garoto Eugênio Rastignac em visitar essas “singulares monstruosidades”, esses novos e perigosos mundos de que irá, aos poucos, se aproximar. Similar a Ulisses, Rastignac traça os contornos de uma identidade, demarcando e indo além das fronteiras de sua província natal e conhecendo a vida no interior dos salões parisienses. Pelos contrastantes caminhos, mesmo abominando ou se misturando aos costumes mais hipócritas dessa sociedade burguesa, nos mostra Rastignac uma Paris sem escrúpulos e sem princípios morais, cidade causadora de infortúnios. Essa personagem reaparece em situações sociais cada vez mais elevadas e, por isso, degradantes.

Nessa iniciação, Eugênio desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande, captando as coisas em pleno caminho. Suas percepções colocam, em mudanças súbitas, as paisagens contrastantes da cidade à disposição de suas fantasias e de seus devaneios: qualquer caminho da cidade que Eugênio siga, vai levá-lo a um crime.

Rastignac é semelhante à reação de um *flâneur*, que vagueia pela cidade e não se nutre apenas daquilo que se lhe oferece à visão, pois, com frequência, se apossa de um subjetivo saber. Antes mesmo do intenso surgimento do asfalto e das grandes galerias na vida do caminhante parisiense, a Paris de Balzac já era vista como um lugar caótico disfarçado, um lugar podre e de mau odor, com toda a sorte de pessoas arruinadas, sem justiça e muito menos compaixão. O *flâneur*, que observa seu espaço com mais atenção, descobre que geralmente

um véu cobre essa imagem. A massa é esse véu; ela ondeia nos franzidos meandros das velhas capitais. Faz com que o pavoroso atue sobre ele como um encantamento. Só quando esse véu se rasga e mostra ao flâneur uma dessas praças populosas que, durante os combates, ficam vazias de gente – só então, também ele, vê a cidade sem disfarces. (BENJAMIN, 1989, p. 56).

Tanto a cidade quanto os grandes salões aparecem sem disfarces, sem o brilho que ofusca a verdadeira realidade, evidenciando uma cidade em queda e Eugênio Rastignac era um desses jovens degradados que ignoram, desde a mais tenra idade, as esperanças que os pais lhe depositam: “Quando um jovem sentado no balcão de um teatro oferece ao binóculo das bonitas mulheres esplêndidos coletes, é provável que não tenha coturnos: o comerciante de artigos de malha é também uma das destruições da sua bolsa. Rastignac era desses...” (BALZAC, 1979, p. 166). O novato estudante de direito muda-se para Paris sob as mais duras privações da família que enviava o pouco dinheiro que tinha para custear única e exclusivamente seu estudo. A família o subsidiava mesmo apesar de desconfiar que ele dispensasse seu tempo e dinheiro com futilidades materiais, tentando penetrar na alta sociedade parisiense:

A existência dessas constantes dificuldades que lhe eram generosamente escondidas, a comparação que foi forçado a fazer entre suas irmãs e as mulheres de Paris, nas quais via o tipo de beleza sonhada; o futuro incerto daquela numerosa família que ia precisar dele... enfim, uma quantidade de circunstâncias que é inútil registrar aqui, multiplicaram-lhe o desejo de triunfar e fizeram-no desejar as distinções. Tal como acontece com as almas grandes, não quis dever nada senão a si próprio. (BALZAC, 1979, p. 37-38).

As palavras prudentes da mãe, na carta enviada em resposta a um pedido do filho por alta quantia de dinheiro emprestada, revelam sua desconfiança de que Eugênio estaria supostamente ligado ao projeto de aparentar o que não é, de frequentar uma sociedade na

qual não podia entrar sem fazer despesas e perder o tempo precioso dos estudos: “Sê prudente, querido filho. Deves ser ajuizado como um homem, os destinos de cinco pessoas que te são queridas assentam sobre tua cabeça.” (BALZAC, 1979, p. 102).

Em contraste com os conselhos da mãe, que mesmo levando uma vida materialmente escassa consentiu emprestar o dinheiro ao filho, Eugênio passa atuar em luxuosas aparições perante os hóspedes da pobre pensão parisiense em que se hospedava. Quando partia para as grandes festas dos salões assemelhava-se à aparição da imagem do grande cavalo grego que persuadira a consciência dos troianos, já que por dentro da vestimenta ou da imagem se alojava o verdadeiro ódio que condena a família e toda cidade. Eugênio tomava consciência de que entre os mortais são as roupas e as palavras, e não suas verdadeiras ações, que conduziam a vida burguesa. “A maneira como se apresentava, a sua compostura, a sua atitude habitual, denotavam o filho de família nobre, [...]. Poucado embora nas suas roupas... uma sobrecasaca velha, um colete surrado, e a feia gravata preta dos estudantes, encarquilhada, de nó mal feito...” (BALZAC, 1979, p. 21).

Antes da sua adequação aos moldes da sociedade parisiense, o seu primeiro ano de permanência e de “estudos” em Paris foi importante para que ficasse livre para saborear as delícias da cidade. Sujeito à “telemaquia”, ou seja, às incertezas de execução que assaltam os jovens quando estão perdidos, não sabia para que lado se dirigir como Telêmaco, que não sabia como encontrar o pai que não voltara de sua viagem. Eugênio logo foi seduzido pela necessidade de criar relações.

Ele investe na relação com a viscondessa Beauséant, que era uma parente parisiense distante de sua pobre família interiorana. A viscondessa seria para a Rastignac a mais próxima, a mais acessível para obter seus ideais sociais. Posto à prova até o último momento, na luta pelo direito de um lugar na aristocracia, Rastignac passa a utilizar-se da astúcia, sua inteligência criadora, contra os burgueses que tem por meta se aproximar, ganhar confiança e efetivar a “amizade”, pois, ser admitido naqueles salões suntuosos equivalia a um atestado de alta nobreza:

Ser jovem, ter sede da sociedade, ter fome de uma mulher e ver abrirem-se-lhe duas casas! Pôr o pé no Bairro Saint-Germain, “chez” viscondessa Beauséant, e o joelho na Chaussée-d'Antin, em casa da condessa Restaud! Mergulhar o olhar na sucessão dos salões parisienses e julgar-se tão bonito rapaz a ponto de encontrar auxílio e proteção no coração de uma mulher desse meio! Sentir-se suficientemente ambicioso para dar um soberbo pontapé na corda esticada, sobre a qual é preciso caminhar com firmeza de acrobata que não cairá, além de ter encontrado numa encantadora mulher a melhor vara de equilíbrio! (BALZAC, 1979, p. 41-42).

Rastignac aportava nos salões como que deslumbrado com o novo mundo, contentava-se em cumprimentar a multidão das beldades parisienses, mesmo sem conhecer ninguém, bastava se apresentar como primo da viscondessa Beauséant que ele era bem acolhido pelas restritas rodas de conversa e recebia muitos convites. Ao passar de um salão para outro, ao atravessar diversos grupos, o estudante percebeu o alcance de sua posição e que tinha já certo espaço naquela sociedade por ser primo declarado da viscondessa. Saboreou, assim, os primeiros prazeres da vaidade que aos poucos lhe tomava conta.

Desse modo, a cada dia que se passava em Paris, Eugênio devorava uma pequena parte da vida de seus esquecidos parentes, que viviam na simples e pequena propriedade dos Rastignac. Com a mesada que ganhava, o estudante compreendia que seria impossível continuar tal existência. Portanto, o problema de Rastignac era descobrir uma Calipso e não fugir dela como almejava Ulisses:

Quer triunfar ajudá-lo-ei. Sondará a profundidade da corrupção feminina, medirá a extensão da miserável vaidade dos homens. Embora eu tivesse lido bastante no livro da sociedade, havia páginas que desconhecia. Agora sei tudo. Quanto mais friamente calcular, mais progredirá. Fira sem compaixão, e será temido. Aceite os homens e as mulheres unicamente como cavalos de posta que deixará rebentar em qualquer muda, e assim atingirá o alvo que deseja. (BALZAC, 1979, p. 85).

Tomando por conhecimento a sede gananciosa que constituía as relações da aristocracia, a viscondessa Beauséant, em tom de desabafo, revela a Eugênio, na citação acima, toda astúcia que caracterizava a sociedade parisiense, fazendo cair as máscaras da sutileza e do respeito que tal sociedade infame mantinha como disfarce. Seu desabafo continua nos sarcasmos e nas troças que estavam correndo pelos ouvidos, envolvendo escândalos entre ela e o senhor D'Ajuda, um conde português que vivia em Paris. Futuramente, por não ter triunfado na relação com o conde e por ter sustentado durante muito tempo as fofocas que se faziam a sua volta, a viscondessa abandona seu título, a aristocracia, voltando à vida provinciana da qual era proveniente.

O estudante, porém, não chegara ainda ao ponto em que o homem completa o curso da vida e toma suas próprias conclusões e atitudes, como fez sua prima Beauséant ao abandonar Paris. Rastignac sonhava persistentemente com aquela vida ideal do nobre dentro de seu castelo, “não sacudira ainda completamente o encanto das frescas e suaves idéias que, qual folhagem, envolve a juventude das crianças educadas na província.” (BALZAC, 1979, p. 243).

Mas pelos recursos que possuía, Beauséant não definha como Goriot, um dos vizinhos de quarto de Eugênio na Pensão Vauquer. Goriot, com 69 anos, abrigara-se nessa pensão, em 1814, depois de se ter retirado dos negócios, com a plena certeza de que suas filhas bem casadas iriam lhe proporcionar a mais plena estabilidade monetária. Isso poderia ter ocorrido caso fosse Goriot que passasse a explorar suas filhas. Mas, talvez, sua descuidada generosidade o enganasse e o tivesse feito passar por um imbecil, pois fora abandonado pelas filhas burguesas que, mesmo casadas, continuaram a lhe tomar as finanças. “Eis o que são as parisienses! Se os maridos não lhes podem manter o luxo desenfreado, elas vendem-se. Se não sabem vender-se bem, são capazes de extirpar as mães para arranjar com que brilhar. Em suma, dão 100.000 golpes. Isso é sabido, sabido!” (BALZAC, 1979, p. 52).

O pai Goriot representa o homem sobre quem, por hábito, as pessoas alcançam fortuna a suas custas. Por volta de 1818-1819, o velho fabricante de massas chegava ao ápice de sua vida miserável, sendo extorquido e maltratado pelas filhas até seu último suspiro. “O abuso dos prazeres fizera dele um caracol, um mosaico amorfo a

classificar nos conchíferos, dizia um empregado do museu, que era um dos hóspedes às refeições da pensão.” (BALZAC, 1979, p. 37).

Nos salões, Eugênio conhecera as duas filhas do pai Goriot. Rechaçado pela senhora Restaud, a mais velha, Rastignac foi muito bem acolhido pela sua segunda filha, a senhora de Nucingen, cuja mansão também passou a ser visitada pelo estudante. A conquista, que todos atribuíam à Rastignac sobre a baronesa de Nucingen, colocava-o em tal evidência que todos os rapazes lhe lançavam olhares de inveja. Tal relação se acentua, tanto que Rastignac passa a servir de intermediário entre Goriot e a baronesa ao descobrir que os respectivos esposos de suas filhas proibiam-nas de visitar o próprio pai, abandonando-o efetivamente às traças na Pensão Vauquer:

Expiei bem o pecado de as amar demasiadamente. Elas vingaram-se bem do meu afeto, torturaram-me como carrascos. Pois bem, são tão estúpidos, os pais! Amava-as tanto que caí como um jogador cai no jogo. [...]. Hoje querem o prazer, como dantes queriam as guloseimas. (BALZAC, 1979, p. 291-292).

Os prazeres e as guloseimas também são desejos de Vautrin, cujo verdadeiro nome, Jacques Collin, não podia ser descoberto pelos crimes cometidos. Sua vida em constante fuga lhe dá o apelido de “Engana-a-Morte”. Como Sísifo⁵, Vautrin, um dos maiores ladrões da França, comensal da sociedade, também tem seus disfarces. Sua cordialidade possui seus devidos mistérios. Dentro da pensão, Vautrin aparenta ser animador das conversas nas salas de refeições, autor das pilhérias a respeito de todos, divertido e popular. No entanto, não deixou de causar certas impressões suspeitas a alguns pensionistas:

⁵ “Sísifo: Filho de Éolo, casado com Merope (uma das Plêiades). Sísifo foi o fundador de Corinto. Quando Autólico roubou-lhe os rebanhos, Sísifo, que era considerado o mais astucioso dos homens, foi procurá-los e conseguiu provar que os animais lhe pertenciam. No mesmo dia que ficava com os animais, casavam-se Anticléia, filha de Autólico, e Laerte; durante a noite de núpcias, Sísifo conseguiu unir-se a Anticléia, e dessa união nasceu Ulisses que herdou a astúcia do pai.” (CURY, 1999, p. 360).

Ele sabia, ou adivinhava os problemas daqueles que o rodeavam, mas ninguém podia descortinar seus pensamentos nem as suas ocupações. Embora tivesse colocado a sua bondade aparente, constante complacência e alegria, qual barreira entre si e os outros, por vezes deixava aperceber a temível profundidade do seu caráter. Frequentemente, uma graça digna de Juvenal, com a qual parecia divertir-se a troçar das leis, a fustigar a alta sociedade, a demonstrar a inconseqüência dessa sociedade, consigo mesma, fazia crer que guardava rancor à situação social e que havia no fundo da sua vida um mistério ciosamente oculto. (BALZAC, 1979, p. 23).

Mora na pensão Vauquer uma mocinha pálida e pura, a senhorita Vitorina Taillefer, deserdada pelo pai milionário em favor do irmão, Miguel Taillefer. Em certo dia, Vautrin percebera um olhar admirativo da pobre moça dirigido à Eugênio. Esse olhar bastou para que Vautrin armasse um astuto projeto: Rastignac casa-se com Vitorina, pois, se o irmão de Vitorina “desaparecesse” imprevisivelmente, o pai viria a se arrepender de sua injustiça feita a sua filha única, que passaria, por sua vez, ser a grande herdeira dos Taillefer. Vautrin planejava tirar um bom partido dessa situação conjugal.

Para isso, o “Engana-a-morte”, num dos jantares da pensão, regou o banquete com muito vinho e gargalhadas, tal como “uma verdadeira ópera que Vautrin conduzia qual chefe de orquestra, vigiando Eugênio e o pai Goriot, que pareciam já embriagados.” (BALZAC, 1979, p. 199). A festa deu oportunidade à Vautrin para fazer com que Eugênio e Goriot fossem ludibriados e, desse modo, armar todos os planos pela manhã enquanto dormiam profundamente. Resumindo, o banquete da noite passada na dita pensão servira as carnes do jovem Miguel Taillefer sem ninguém ao menos notar.

Rastignac, se sentindo a beira do abismo, recua horrorizado com os planos de Vautrin e resolve se distanciar para sempre da inocente Vitorina. Fugindo, o estudante pensava em lavar sua consciência de um crime do qual foi, evidentemente, cúmplice. Por felicidade do estudante, no mesmo dia da morte de Miguel

Taillefer, Vautrin é preso dentro da pensão pelo próprio chefe da polícia, graças à denúncia da senhorita Michoneau que reconheceu o criminoso. No momento de sua captura, Vautrin, contemplando os hóspedes, desabafa contra aquela sociedade que ele fazia questão de desobedecer e enfrentar:

São tolos ou quê! Nunca viram um forçado! Um forçado da têmpera de Collin, aqui presente, é um homem menos vil do que os outros porque protesta contra as profundas decepções do “Contrato Social”, como diz Jean-Jacques, de quem tenho a honra de ser discípulo. Enfim, estou só contra o Governo com a sua corja de tribunais, de gendarmes, de orçamentos, e enrolo-os a todos... Aceitem as minhas despedidas. Permitam-me que lhes mande figos da Provença. (BALZAC, 1979, p. 223).

A experiência de Vautrin lhe ensinara que a honestidade não servia para nada entre os homens. Vautrin encabeçava uma perigosa quadrilha, contribuindo significativamente para o aumento das manobras infernais que tomavam todos os cantos da cidade. Sua decepção com o *Contrato Social* vem da sua percepção de que o homem de todas as classes é imperfeito, hipócrita e de outros péssimos costumes, constatando, assim, a predominância das orientações individualistas da atual burguesia: “Seduzir uma mulher para subir determinado degrau da escala social, lançar a cisão entre os membros de uma família – enfim, todas as infâmias que se praticam às ocultas ou de outra maneira, com vista ao prazer ou interesses pessoais...” (BALZAC, 1979, p. 125).

Desse modo, Vautrin opta, evidentemente, por transgredir a própria consciência para chegar aos cumes da vida, ao invés de resignar-se a uma vida obscura. Todas as personagens de Balzac se deparam com essas mesmas alternativas: ser honesto ou astuto. Ao se declarar discípulo de Rousseau, Vautrin a ele se aproxima por apresentar profundas perturbações em relação à sociedade da época. Rousseau, diferente de Vautrin, se resigna a uma vida distante e solitária das aristocracias, mas, como Vautrin, se ilude com a democracia participativa em que o homem civil seria mais uma unidade de um todo que prescreve a liberdade através das leis

corruptíveis da cidade. Sua angústia é originária da sua sensibilidade para com a modelagem de um estilo transgressor de vida que atingia milhares de pessoas. “Na sua romântica novela *A Nova Heloísa*, o jovem herói, Saint-Preux, realiza um movimento exploratório – um movimento arquétipo para milhões de jovens nas épocas seguintes – do campo para a cidade.” (BERMAN, 1986, p. 17).

O próprio Rousseau experimenta a vida metropolitana e confessa que a experiência lhe fez adquirir um triste conhecimento: o conhecimento de que a ignorância ainda é preferível: “É assim que a retidão e a franqueza, em todos os casos, são crimes terríveis na sociedade, e eu parecia a meus contemporâneos mau e feroz, mesmo quando a seus olhos não tivesse cometido outro crime que o de não ser falso e perverso como eles.” (ROUSSEAU, 2009, p. 24). Próximo ao fim de sua vida, sozinho e abandonado, Jean-Jacques Rousseau via a própria vida como uma flor murcha pela tristeza, ressequida pelos desgostos:

Deixei a sociedade e suas pompas, renunciei a todo adereço, sem espada, sem relógio, sem meias brancas, douraduras, penteados, uma peruca bem simples, uma grossa veste de pano, e melhor que tudo isso, extirpei do meu coração os desejos e as cobiças que dão valor a tudo o que abandonava (30)... resolvi submeter meu interior a um severo exame que o regulasse pelo resto da minha vida da maneira como gostaria de encontrá-lo ao morrer. (ROUSSEAU, 2009, p. 30-31).

Nessa crescente sociedade francesa da virada do século XVIII para o XIX, toda verdade parecia se esgotar em valores inúteis. Manifestavam em suas narrações todos os bens materiais e tudo o que diz respeito a seu benefício próprio, sob o ângulo mais favorável, nas quais a habilidade da mentira é adorada, pois, assim manda a prudência burguesa: anular a veracidade em função de um disfarce.

Com a contribuição da ficção e o acréscimo de muitas reflexões na produção de suas histórias, Balzac revela-nos novas luzes que a experiência humana de viver a grande tragicomédia que era a vida naquele contexto, proporcionava aos Rastignacs mais atentos. Talvez o vacilo do estudante de direito recém aportado em Paris, foi

não ter voltado para sua terra e seus costumes. Subindo de níveis sociais, Rastignac cada vez mais se encontrava enfeitiçado por essa “ilha parisiense dos prazeres”. Permanecendo em Paris, Eugênio imerge em um mundo dicotômico em que o descrever proveniente do olhar e o narrar do coração desdobram a sensação de viver em dois mundos diferentes simultaneamente. Releva-se uma sociedade de interesses plenamente individuais e sem nenhuma noção de viver eticamente em sociedade:

Em toda a sua obra, como nesse texto, Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, mas também considerou esta relação como necessária: todo vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuários, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que todos os espaço vitais individuais. É digno de nota que conseguiu isto da maneira mais perfeita e legítima com referência aos círculos da burguesia média e pequena de Paris e da província, enquanto que a sua representação da sociedade distinta é amiúde melodramática, ilegítima e, às vezes, até de um efeito cômico contrário às suas intenções. (AUERBACH, 2009, p. 423).

É verdade que com a Revolução Francesa em 1789 surge um grande público que desencadeia impulsivas transformações em todos os níveis da vida pessoal, social e política. Mas, o resultado dessa revolução tão impactante para Balzac parece ter tido um fim inesperado: a restauração de uma defesa mais acirrada dos interesses pessoais da burguesia.

Os homens e seus ambientes por mais presentes que sejam na obra de Balzac, estão sempre representados como fenômenos que emanaram desses acontecimentos e suas forças históricas. Em meio a essa relação de força está Balzac, que pouco devia comover os salões burgueses com seus folhetins servidos à mesa de jantar. Os convidados

não eram deuses, eram homens que se devoravam ferozmente. E na atual divina comédia humana em que vivemos o escritor francês ainda faz soprar de longe um vento que traz novos ares em velhos lares de estudantes esfomeados que ainda continuam a caminhar pelas galerias da vaidade.

Referências

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. S/trad. São Paulo: Perspectiva, 2009

ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª edição. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. S/ tradutor. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979 (1834).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

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; Editora 34, 2000.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 15-36

- ROBB, Graham. *Balzac: A Biography*. New York: W. W. Norton & Company, 1994.
- RONAI, Paulo. *Balzac e a Comédia Humana*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2009 (1777-1778).
- TAILLANDIER, François. *Balzac*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- VICTORIA, Luiz A. P. *Pequeno Dicionário Ilustrado da Mitologia*. S/trad. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RÉSUMÉ: Composée de quatre-vingt quinze récits, la *Comédie humaine* écrit par Honoré de Balzac (1799-1850) peut être comparée à une difficile voyage d'un écrivain qui vendait des romans pour survivre et pour rester dans une société bourgeoise, en particulier le plein essor bourgeoisie après la chute de Napoléon Bonaparte en 1815. Sans se focaliser sur la biographie de cette écrivain, mais comment cela peut se refléter dans les actions de ses personnages qui sont testés dans des voies similaires, il n'est pas difficile de tomber avec les ruses et les désirs cupides accueil a la gorge desséchée de la société, comme Charybde peut dévore Tantale et beaucoup d'autres qui dévoraient sa propre famille en faveur d'une position hiérarchique élevée. Sont des actions qui représentent historiquement une société parisienne, où l'ambition règne déjà comme un mal dévastateur. Nous appellerons de 'punition de Balzac' une marque qui caractérise les parcelles de ses drames. Pour comprendre un peu plus sur la composition de cette marque, nous nous en tiendrons surtout son travail *Le Père Goriot* (1834), qui sera comparé à tout moment avec le mythe de Tantale, point de référence important pour la compréhension de su poétique et de la construction d'autres romans de Balzac.

MOTS-CLÉS: Mythe, Epic, Romance.

A Lógica Do Ilógico: Crise De Identidade E Construção Ficcional Em *Teatro*, De Bernardo Carvalho

The Logic Of Unreasonable: Crisis Of Identity And Fictional Construction In *Teatro*, By Bernardo Carvalho

*Emerson Silvestre*¹

RESUMO: O presente artigo visa a realizar uma leitura crítica do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, com o intuito de observar a construção da ficcionalidade do texto manipulando estudos acerca da Estética do Efeito, de Iser, o fenômeno da crise de identidade sugerido pelos Estudos Culturais, bem como alguns apontamentos referentes à Teoria *Queer* no que diz respeito à discursividade na construção identitária de gênero e corpo. Nosso esforço também converge para um diálogo entre a moderna Teoria da Literatura e os Estudos Culturais buscando subsídios que reforcem nossa perspectiva de leitura do romance em questão e oriente a discussão entre os dois campos de estudos.

PALAVRAS-CHAVE: Estética do Efeito. Crise de Identidade. Teoria *Queer*.

Introdução

No panorama da literatura brasileira contemporânea, o nome de Bernardo Carvalho figura como um dos principais expoentes. Com mais de dez livros editados e vencedor de prêmios como o Jabuti (2004) e Portugal Telecom de Literatura Brasileira (2003), Carvalho tem traçado sua trajetória literária há vinte anos quando da publicação de seu primeiro livro de contos em 1993 (*Aberração*).

Preferencialmente ficcionista, Bernardo Carvalho traz para sua narrativa uma leitura do ser humano em que os contornos de uma

¹ Mestrando em Teoria da Literatura (UFPE). Bolsista do CNPq. Bacharel em Estudos Literários (UFPE).

existência fadada, quase sempre, à tragédia configura-se enquanto um dos temas principais do seu projeto literário. Não raramente nos deparamos com personagens conflituosas (*Aberração*), com enredos marcados pela ideia de diáspora (*Mongólia*), ou ambientados em um cenário pós-guerra (*O filho da mãe*). Todos eles revelam uma visão crítica dos temas que abordam por meio de construções narrativas que exploram os mais variados procedimentos, da metaficção ao *mise en abyme*.

Podemos, então, dizer que a narrativa de Bernardo Carvalho é labiríntica na medida em que leva o leitor a mundos nos quais as personagens encontram-se aprisionadas em problemáticas irremediáveis, sejam elas de natureza pessoal (conflitos da própria personagem) ou social (cenário diaspórico, por exemplo), ambas, contudo, nos levam a vivenciar uma crise que, verificável no mundo real concreto, alcança também as realidades possíveis criadas pela literatura.

Na constante busca pela saída do labirinto em que se encontram, as personagens de Bernardo Carvalho mostram-se portadoras da crise de identidade verificável no momento pós-moderno em que nos encontramos. Tal crise obriga os sujeitos a repensarem a própria noção de identidade enquanto uma categoria definitivamente construída, pois se reconhecem seres em formação mosaica, seja em detrimento dos diálogos culturais travados com a identidade do outro – como é o caso da personagem Ana C., de *Teatro* e da miscigenação pós-guerra em *O filho da mãe* –, ou da própria discussão acerca das categorias de gênero, sexualidade, corpo e sexo que, não raramente, abrem espaço para imagens de violência.

No caso específico do romance *Teatro*, objeto deste trabalho, a crise de identidade se dá em diferentes planos: 1) através da simbologia da viagem, em que o primeiro narrador relata a sua volta para a cidade natal, em um trajeto contrário ao realizado pelos seus pais, que buscavam “o país das maravilhas”. Daí ser este narrador o produto de uma situação diaspórica; 2) por meio da crítica feita ao Sistema no que se refere à ideia de “mal necessário” em que está edificada a sociedade (para que exista a ordem é necessário criar um mal a se combater); 3) pela desconstrução de categorias como corpo e gênero ilustrada pela personagem Ana C., um ator pornô gay que se ficcionaliza em mulher.

Este último ponto constitui o eixo central de análise deste trabalho por abordar questões ligadas ao gênero e identidade da

personagem citada. Para tanto, lançaremos mão da abordagem da teoria *queer* no que se refere à discussão acerca do corpo, gênero e identidade de Ana C.

Identidade: construção subversiva

Parece-nos, no mínimo, improvável pensar em identidade no singular. Se concebermos a construção de identidades a partir de fator básico do binarismo (masculino VS feminino; homem VS mulher etc.) veremos que a singularidade de identidades é impossível uma vez que para se construírem são necessárias, pelo menos, duas formas diferentes de significações identitárias.

Outro fator importante a ser observado é o de a construção de identidades ser feita por meio de juízo de valor, isto é, o surgimento de um novo comportamento social – que inevitavelmente acarretará em uma nova identidade – se dá em comparação ao outro. Essa alteridade, por sua vez, não consegue se privar do juízo que a sociedade, embasada nos conceitos cristalizados das identidades ditas “normais”, faz dessas novas “versões” que surgem com o movimento natural das relações humanas.

Como exemplo, podemos citar as identidades construídas em relação à sexualidade. O conceito de heterossexualidade é aquele aceito pela sociedade, considerado como biologicamente normal, natural e, conseqüentemente, o sujeito heterossexual será acolhido mais facilmente por essa sociedade que considera sua sexualidade como “correta”. Contudo, se partimos do princípio de que a sexualidade é constructo histórico-social – como sugere Foucault (1994) – a concepção biológica da sexualidade (aquela em que o sexo biológico é o fator determinante) passa a não fazer sentido, sobretudo com o advento da modernidade, em que as relações humanas tendem a seguir os afluentes do líquido impalpável nos transformando em seres indefinidos, segundo o pensamento de Bauman (1998).

Essas outras formas de se entender a sexualidade, por exemplo, chocam-se diretamente com as já existentes – enquanto identidades legitimadas pela sociedade, pois, como se sabe, as relações homoafetivas são tão antigas quanto à heteroafetiva, a diferença reside, justamente, no reconhecimento social. Dessa forma, percebemos que a homossexualidade surge em detrimento da

heterossexualidade e esse surgimento vem estigmatizado sob o signo da diferença, ou seja, a homoafetividade é diferente da heteroafetividade e por conta disso é inferiorizada. Esse juízo de valor – do que é melhor ou normal em oposição ao diferente e anormal – é, como sugere Silva (2012), o princípio mais direto de construção das identidades:

[...] as informações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade. Dizer que “ela é chinesa” significa dizer que “ela não é argentina”, “ela não é japonesa” etc., incluindo a afirmação de que “ela não é brasileira”, isto é, que ela não é o que eu sou. As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis (SILVA, 2012, p. 75).

Ainda sobre as questões de sexualidade, esse princípio é válido também não apenas para a homossexualidade, mas para todas as identidades ligadas às práticas sexuais – é importante não confundir essas práticas com o sexo biológico – como a bissexualidade, panssexualidade etc. Essas identidades sofrem, ainda, o estigma do gênero, isto é, não raramente sexualidade está ligada ao masculino e ao feminino. De acordo com as concepções tradicionais de identidades, o homem precisa ser heterossexual e possuir características que o identifique como um ser do gênero masculino, a mesma coisa acontece com as mulheres.

A perspectiva de identidade a partir do critério de diferenciação implica compreender a construção identitária por meio de aparatos linguísticos, ou seja, se as identidades são, como vimos, produzidas pelas sociedades – sobretudo por meio da negação das concepções hierarquizantes de identidades –, logo essa produção precisa apoiar-se em alguma categoria que possa ser compreendida pelos agentes sociais, portanto, a linguagem funciona como ferramenta indispensável nessa produção:

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de

atos de criação linguística. Dizer que são o resultado de atos de *criação* significa dizer que não são “elementos” da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas (SILVA, 2012, p. 76).

Quando alguém diz “sou norte americano” está, na verdade querendo dizer duas coisas: 1) que o indivíduo nasceu nos Estados Unidos, por isso é norte americano; 2) o indivíduo não é, dessa forma, sul americano ou chinês. Isto nos leva a crer que as identidades carregam consigo uma dupla inscrição: como ato de fala e como *différance*, isto é, como signo que quer dizer alguma coisa no mundo empírico e como a diferenciação ou adiamento daquilo que o signo linguístico não é (no nosso exemplo, ser norte americano pressupõe a ideia de não ser chinês): “Em suma, o signo é caracterizado pelo diferimento ou adiamento (da presença) e pela diferença (relativamente a outros signos)” (SILVA, 2012, p. 79-80).

Percebe-se que os Estudos Culturais, ao explicarem a construção de identidades, utilizam-se de teorias próprias das pesquisas em linguagem e em filosofia da linguagem: a noção de signo linguístico, de Saussure; a Teoria dos Atos de Fala, de Austin; e a ideia *Différance*, de Derrida.

Sendo assim, ao serem produzidas através do aparato da linguagem, as identidades aproximam-se do texto literário, pois ambas situam-se no campo imaginário produzido pela língua e suscitam possibilidades diversas de desconstruir o instaurado.

Existe, portanto, um imaginário de identidade social que norteia as práticas dos indivíduos que a constituem. Muitas vezes, essas práticas tornam-se invisíveis quando as legitimamos, ou seja, elas passam de práticas sociais a mero DNA humano. Em outras palavras, a hierarquização identitária parece esterilizar o próprio conceito simbólico e social da construção de identidade, uma vez que priva a identidade de uma construção, elegendo como “naturais” determinados comportamentos socialmente privilegiados.

Esse imaginário social da identidade foi completamente redimensionado a partir da modernidade. Segundo Hall (2011), o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, mas é, na verdade, constituído por um mosaico de identidades. Essa pluralidade de identidades acompanha o percurso da sociedade globalizada que,

depois do século XX, fragmentou as identidades culturais hierarquizadas que tinham, muitas vezes, suas origens firmadas em teorias positivistas e biológicas, como as identidades de classe social e gênero. Foi com a modernidade que o sujeito passou a compreender-se como um ser em constante construção, descentrando (para usar um termo do próprio Hall) o que antes achava estar inteiramente construída e inabalável: sua própria identidade.

O sujeito pós-moderno descentralizado percebe que entre ele e a identidade “existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade” (HALL, 2011, p. 39), ou seja, o que antes era algo fácil de perceber está agora ameaçado por um novo modelo de imaginário social fragmentado. Esse novo modelo é, em grande medida, o principal motivo para a chamada “crise de identidade”, na qual o sujeito é deslocado do seu mundo cultural e pessoal.

A construção de identidade é, portanto, transpassada por essa crise que reflete o momento histórico em que estão centrados os conceitos das categorias do sujeito social. Sendo assim, só por meio de uma perspectiva teórica que considere tal momento é que se faz possível entender, por exemplo, a produção ficcional de Carvalho, sobretudo da personagem Ana C. A perspectiva dos Estudos Culturais, por meio da discussão feita acerca da identidade e pelos postulados da Teoria *Queer*, parece-nos ideal para abordar criticamente o romance *Teatro*. É sobre tal teoria que discursaremos a seguir.

Teria *Queer* e Estética do Efeito: diálogos

Ainda dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, gostaríamos de fazer alguns apontamentos em relação à construção de identidade de gênero, um ponto importante para se compreender a personagem principal de *Teatro*, Ana C.

O romance traz a representação de uma figura aparentemente homossexual: um ator pornô passivo que adota o nome de Ana C. Note-se que não se trata de um pseudônimo, mas sim do nome mesmo da personagem, como sugere o título do segundo capítulo (O meu nome). Portanto, faz-se necessária uma incursão no conceito de representação em literatura, e de como ocorre essa representação de acordo com a moderna Teoria da Literatura em diálogo com os Estudos Culturais verificando a construção de

identidade de gênero e da representação desses gêneros em textos literários.

É uma tarefa perigosa tentar dizer, com pretensa certeza, quando começou a se falar em representações de gênero na literatura. Contudo, podemos apontar o momento em que a mulher decide reclamar seu lugar no campo das letras, isto é, quando as escritoras começam a buscar seu reconhecimento perante a quase completa preponderância de escritores e críticos literários (homens), como um possível marco. Daí surgiram os estudos feministas que visavam, também, a localização das escritoras dentro do que se convencionou chamar de cânone.

A partir disso, não somente a mulher e a escritura feminina, mas também as representações de gêneros destoantes do binômio masculino/feminino começaram a ser objeto de estudo. A Teoria *Queer* é o campo dos Estudos Culturais em que tais representações afloram mais intensamente:

“Queer” pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, mas em qualquer caso se define contra o “normal” ou normatizador [...] O termo descreve um leque diverso de práticas e prioridades críticas: leituras de representação do desejo pelo mesmo sexo em textos literários, filmes, música e imagens; análise das relações de poder sociais e políticas da sexualidade; críticas do sistema sexo-gênero; estudos de identificação transsexual e transgênero, de sadomasoquismo e de desejos transgressivos (SPARGO, 2006, p. 8-9).

A Teoria *Queer*, bem como o feminismo, são respostas às imposições que vêm juntamente com a concepção de identidades enrijecidas. A identificação de traços e comportamentos *queers* em obras de arte, na sociologia, na psicanálise veio à tona, mais fortemente, através dessa teoria, mas é importante observar que sempre houve a necessidade de externar essas outras possibilidades de identidades, sobretudo na arte, campo imagético por excelência.

Contudo, não podemos concluir que a relação literatura/gênero se faça somente pela necessidade de se pensar em uma escritura feminina, ou na representação da mulher ou de outras minorias sexuais na literatura, seja como autores, seja como personagens viventes de uma realidade diegética. Gostaríamos de

explorar outros limites dessa relação e, para tanto, nos parece imprescindível levantar alguns pontos referentes à construção de identidades de gênero e tentar fazer um paralelo com a literatura.

Começaremos, pois, pela definição de gênero. Segundo Judith Butler – uma das principais representantes da Teoria *Queer* – a perspectiva da identidade de gênero deve ser repensada. A visão biológica e inata dos gêneros, isto é, a determinação do gênero de acordo com o sexo (homem = masculino; mulher = feminino) não se sustenta, pois ela não daria conta, por exemplo, da existência de homens femininos (seja devido a sua sexualidade ou a um processo de transexualidade) e nem de mulheres masculinas (mesmos processos citados anteriormente): “Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal” (BUTLER, 2008, p. 28).

Perante esse impasse, Butler sugere a construção das identidades de gênero como um processo discursivo, isto é, o gênero se forma por meio da linguagem – ou do que a linguagem faz com o corpo – sendo, portanto, um processo sem origem e nem fim, que se constrói por uma sequência de atos. Esses atos proporcionam o que Butler chama de performatividade – tomando emprestado um conceito de Austin e dos atos de fala –, ou seja, o gênero é o que a linguagem permite o corpo fazer:

Nesse sentido, o *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] nós afirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como resultados (BUTLER, 2008, p.48. Grifos da autora).

Isto nos leva a crer que não se constrói um gênero a partir de um princípio natural-biológico, mas se modifica a linguagem com que os gêneros são construídos. Dessa forma, por exemplo, o próprio gênero feminino surge de uma especificidade linguística que modifica o gênero masculino dominante, o mesmo ocorre com as identidades intergenéricas (transexuais, hermafroditas, *drags*, gays e lésbicas, de

performance disforme ao seu gênero pré-determinado), todos eles estudados por Butler e pela Teoria *Queer*.

Levando-se em consideração a perspectiva discursiva de gênero – que, segundo Butler, não se restringe apenas ao gênero, mas também à própria construção do sexo e do corpo –, quando relacionamos gênero e literatura, podemos fazer uma aproximação entre eles se pensarmos que ambos circulam na esfera da linguagem ficcional.

Não se pode, contudo, dizer que gênero e literatura são ficções exatamente iguais. A ficção que envolve o discurso dos corpos na construção das identidades de gênero é diferente, em certo ponto, da ficcionalidade do texto literário quando levamos em consideração o ato do desnudamento da ficção, pois nele o sinal que marca a ficção adquire a forma de um contrato entre autor e leitor (Iser, 2002, p.970). Esse contrato quer dizer que, ao lermos um texto literário, estamos “de acordo” com o fato de ali residir uma realidade inventada a partir de uma seleção de dados do mundo empírico.

Em relação aos gêneros, nem sempre esse desnudamento é necessário ou percebido, isto não é, na verdade, uma condição para a construção das identidades de gênero. O estatuto ficcional do texto literário, por sua vez, pressupõe esse desnudamento como um dos atos de fingir necessário e imprescindível.

Tendo esclarecido essa diferenciação, podemos encarar que o gênero está encriptado no corpo, esse corpo é construído por linguagem que por sua vez só faz sentido quando posto em circulação numa atmosfera discursiva a qual pressupõe, pelo menos, duas leituras: do próprio corpo e o que se fala do corpo, isto é, o corpo e como os outros leem esse corpo (no qual está impresso o gênero).

Uma equação semelhante pode ser feita quando nos detemos à questão da literatura: também feita por/na linguagem, o texto literário (re)cria a vida, produzindo novas possibilidades de real, por meio do que Iser e sua *Estética do Efeito*, por exemplo, denominam de fingimento:

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles

reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. [...] Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. (ISER, 2002, p. 957).

Segundo essa perspectiva, a literatura não é apenas uma linguagem estranha, desviante – como queriam os formalistas – mas é também e, sobretudo, capaz de “desrealizar” o real e moldá-lo num universo diferente (diegese). Essa relação, por sua vez, não se faz por meio da anulação do real concreto, ou da simples representação dele no universo literário, mas sim pela recriação ou reapresentação desse real. Isso nos permite dizer que o caráter estritamente mimético da literatura deve ser compreendido, também, como uma possibilidade criativa.

Sendo assim, quando dizemos que não se constrói um gênero completamente novo – segundo os estudos de Butler e da Teoria *Queer* – queremos dizer que o gênero é uma (re)construção do que já existe, isto é, o gênero feminino não elimina o masculino, antes o realiza de outra maneira, ou de maneira avessa. Para existir o masculino é necessário que exista o feminino; para existir as identidades transgêneras, é necessário haver o masculino e o feminino. Em relação à literatura: para que ela exista não é preciso exterminar a realidade, mas ressignificá-la.

Além disso, a perspectiva discursiva e modificadora do gênero e da literatura abre espaço para outra reflexão: a criação, em literatura, de um narrador ou de um eu lírico também pode ser entendida em comparação com a natureza discursiva do gênero, uma vez que ambas possibilitam a modificação das concepções tradicionais de relacionar-se com o outro, seja ele fictício (narrador/eu lírico), ou o outro social e diferente (o gênero diferente do corpo).

Segundo a Estética do Efeito, o que faz um texto ser literário é justamente a possibilidade de ficcionalizar, de fingir. Sendo assim, a criação de um narrador ou de um eu lírico de gênero diferente do escritor/poeta pode ser entendida como uma das condições do ficcional. A construção discursiva do gênero, por sua vez, calcada no conceito de performatividade, pode manipular a linguagem do corpo de modo que construa identidades de gênero que não sejam,

necessariamente, a do homem masculino e da mulher feminina. Por síntese, a construção de um eu fictício – seja ele na literatura ou na perspectiva da construção discursiva dos gêneros – corrobora a ideia de que a performatividade do gênero e a instituição do ficcional na literatura são inscrições no campo discursivo do “como se” e do “fingimento”.

A relação entre gênero e literatura, portanto, não está apenas no nível superficial de quem escreve o texto literário (se homem, mulher, ou as minorias sexuais), ou das representações femininas e *queers* nos textos literários, mas tal relação pode ser entendida como dispositivo do próprio fazer literário, e alcançar outros universos (diegético, psicanalítico, social), quando relacionamos a natureza discursiva do gênero com a natureza ficcional da literatura, ambas calcadas no trabalho “metamorfosedor” da linguagem.

Essas reflexões nos possibilitam compreender, no caso específico de *Teatro*, a construção da personagem de Ana C enquanto uma representação possível da ficcionalização performativa de gênero que encontra, no universo literário, ecos da mesma ficcionalização que alcança a realidade empírica.

Como já foi brevemente explorado, Ana C. é o nome dado ao ator pornô gay que possui uma legião de fãs espalhados pelo mundo. O nome nos remete à assinatura com que a poeta Ana Cristina Cesar marcava suas produções e podemos fazer uma correlação de ser a personagem, no romance de Carvalho, um escritor, mesmo que este não se considere um. A reflexão sobre o nome de Ana C. não ocupa somente a superficialidade de uma suposta intertextualidade com a poeta brasileira, mas abre espaço para discussões que alcançam o nível da própria concepção de gênero e de identidade.

Temos que levar em consideração, também, que o título da segunda parte do livro é “O Meu Nome”, e que essa afirmação encerra diversas possibilidades de leitura. Em determinado ponto da narrativa, Ana C. dialoga com Daniel – o narrador desta segunda parte – e diz:

Porque, no mundo, há coisas que não se explicam, como os nomes. Uma vez ele me disse: “Quando uma criança, ainda na maternidade, recebe um nome...”, e depois de uma breve pausa: “É aquele nome, mas podia ser outro. Você está me entendendo?”, me perguntava sacudindo as mãos, antes de

arrematar: “Um nome muda tudo”. (CARVALHO, 1998, p. 131).

O fato de o nome mudar tudo pressupõe uma determinação social, da qual, por exemplo, a criança nunca é consultada. O mesmo ocorre com a identidade de gênero: antes mesmo de nascer, a criança já é “ele” ou “ela”, e essa antecipação assegura a estabilidade da categoria binária sexo = gênero em que está pautada a cristalização acerca da identidade de gênero: “Na conjuntura atual, já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. (BUTLER, 2008, p. 25).

Claro está que Ana C. não cabe nessa concepção pré-discursiva de gênero, pois além de adotar para si um nome feminino, é gay, fere duplamente a ideia heteronormativa de sexualidade e gênero. Ademais, se desmaterializa em criações fictícias quando inventa a história de “os sãos”, que na segunda parte do romance passa a ser mais um manuscrito recebido pela psicóloga por um fã, quando na verdade é de autoria do próprio Ana C.

O corpo em que se inscrevem as identidades é, também, uma categoria discursiva, sendo, portanto, de leitura flutuante, se levarmos em consideração os apontamentos sugeridos pela ideia de crise de identidade e da Teoria *Queer*. Em lugar de um receptáculo em que se acomoda o gênero, o corpo também possui a capacidade de se configurar de acordo com as necessidades de seu possuidor. Em *Teatro*, o aparato ficcional, que começa pelo título do texto, passando pelo aspecto metaficcional e tendo como personagem principal um ator (mestre na arte do apagamento de si e da construção de um outro), permite interpretações em que a manipulação de teorias ditas “pós-estruturalistas” são pertinentes.

Em determinado momento do texto, o narrador sugere que: “O corpo é ao mesmo tempo o que detém todas as respostas e o que não se pode ler.” (CARVALHO, 1998, p. 64). Essa passagem pode ser relacionada com a questão já citada da discursividade da categoria “corpo”, (assim como o sexo, o gênero e o próprio sujeito, de acordo com Foucault). Essa ideia é corroborada por Butler: “O corpo só ganha significado no discurso, no contexto das relações de poder” (2008, p. 137).

Essa incursão nas questões que dizem respeito à discursividade das categorias do sujeito tem a ver com o momento em que o feminismo, enquanto uma protocélula da Teoria *Queer*, une-se às ideias advindas da filosofia da linguagem para tentar ampliar a compreensão acerca da leitura que se faz do corpo, do sexo, da sexualidade e do gênero direcionando a questão para o nível de constructos ficcionais.

Enquanto categorias ficcionais (partindo do princípio de que se constituem de linguagem e que tal linguagem modifica e cria novas formas de percepções) podemos inferir que essa perspectiva colabora para a construção ficcional do próprio texto, pois, a partir da análise da personagem de Ana C., nos deparamos com incógnitas que são mais facilmente desvendadas quando levamos em conta tal aparato teórico.

A lógica do ilógico

A lógica do ilógico – ideia que permeia as últimas páginas de *Teatro* – funciona como a força motriz que impulsiona todos os esforços de se ler o texto. É por meio do raciocínio aparentemente ilógico – seja em relação à desconstrução das categorias do sujeito avessa às ideias de binarismos, de heteronormatividade, de nacionalidade e de pré-discursividade, ou na própria arquitetura da narrativa, em função da metaficção e do *mise en abyme* – que podemos compreender a lógica de *Teatro*, pois:

Só a lógica do ilógico pode trazer algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou cegueira, eu disse, fazer você enxergar por trás da cortina do sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão do mundo, já que este não funciona [...]. (CARVALHO, 1998, p. 131).

Compreender o mundo através da ficção. Essa é a conclusão a que chega o narrador da segunda parte de *Teatro* ao perceber-se peça indispensável no quebra-cabeça criado por Ana C. O entendimento de que o mundo pode ser refeito por meio do aparato ficcional, fugindo da compreensão rasa de literatura como

representação da realidade, é o momento de catarse dentro do romance.

A lógica do texto literário nos faz ver que a criação ficcional não obedece ao mesmo sistema que organiza as sociedades concretas, ou seja, através da arte, as estruturas socialmente empíricas podem ser desrealizadas e reconstruídas por meio de aparatos em que a ilogicidade, na qual se verifica uma preferência pela vetorização do eixo produtivo no lugar da mera representação mimética, como sugere Lima (2003), sugere novas possibilidades de leitura desse mundo empírico.

Essa confusão que atinge, entre outras categorias, a releitura do gênero de Ana C. (um homem que escolheu um nome feminino, ator pornô passivo e que na sua ficção incorpora uma mulher) está diretamente ligada à crise de identidade que habita não somente a personagem de Carvalho, mas que parece ser uma representação da contemporaneidade.

O nome com o qual se chama o corpo, no caso de Ana C., explora essas possibilidades de se redesenhar categorias identitárias. A construção dessa personagem ultrapassa os limites enrijecidos e cartesianos da construção de identidade e inscreve num corpo de homem as características de uma mulher. Preferimos nesse ponto do texto não mencionar que é um corpo masculino servindo de receptáculo para um feminino, pois as discussões levantadas até agora pretendem justamente não reforçar a pré-concepção dessas categorias. Portanto, nos parece mais adequado dizer que Ana C. utiliza-se de toda a liberdade que a linguagem oferece para construir seu corpo, sua identidade, seu gênero e sua sexualidade de maneira criativa.

Considerações Finais

A leitura que fizemos de *Teatro*, neste trabalho, não teve como finalidade esgotar as possibilidades de significação do texto de Bernardo Carvalho. Mesmo que pareça óbvio, esse esclarecimento se faz necessário sempre que nos arriscamos a concluir algo no campo dos estudos literários. É sabido que a qualidade estética de um texto sobrevive à cronologia do tempo e que as leituras serão sempre atualizadas pelos leitores de diferentes épocas, sendo assim, nos

parece demasiado improvável dar por encerrada a discussão acerca do romance que nos serviu de objeto de estudo.

Em *Teatro*, a ambiguidade que envolve a identidade da personagem de Ana C., assim como o fato de existir uma reflexão acerca do ato de escrever e de aspectos que remontam ao movimento migratório típico do pós-colonialismo, reforçam a ideia de que a análise literária pode sim ser feita por meio de um diálogo entre a moderna Teoria da Literatura e os Estudos Culturais sem que se caia na superficialidade de entender o texto literário como um espelho da sociedade.

A lógica do ilógico da qual falam os personagens de *Teatro* consiste em observar a realidade por outras óticas possíveis. A narrativa está toda construída a partir desse princípio, a lógica da ficção não pode ser entendida como a lógica matemática. Ao desconstruir a ideia engessada de gênero = sexo = corpo (com a personagem de Ana C.), por exemplo, Bernardo Carvalho não apenas quer causar estranhamento, mas, talvez, queira dizer que a literatura contemporânea se pauta nessa aparente ilogicidade e que este é um aspecto imprescindível para se entender a realidade empírica e as realidades possíveis do texto literário.

Podemos entender, então, que a construção ficcional em *Teatro* está edificada em uma aparente crise de identidade que não reside somente na figura do escritor, mas se plasma nos próprios procedimentos narrativos e na construção de personagens que vivem realidades situadas no contexto do pós-modernismo, sendo, portanto, passíveis de serem analisadas pelo suporte teórico dos Estudos Culturais.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 37-52

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício do texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes, vol. 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e terra, 2003

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SPARGO, Tamsim. **Foucault e a teoria queer**. Tradução de Vladimir Freire. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Juiz de Fora: Pazulin, 2006.

ABSTRACT: This article aims to make a critical reading of the novel *Teatro*, by Bernardo Carvalho, in order to observe the construction of the fictionality of the text manipulating the studies of the Aesthetic Response, by Iser, with the phenomenon of identity crisis suggested by the Cultural Studies, as well as some notes regarding Queer Theory concerning to the discursivity on gender identity construction. Our effort also converges to a dialogue between Modern Literary Theory and Cultural Studies seeking subsidies that reinforce our reading perspective of the novel involved and guide the discussion between the two fields of study.

KEYWORDS: Aesthetic Response. Crisis of Identity. Queer Theory.

Axés Da Fala E Do Corpo: Linguagem E Identidade Na Poesia De Abdias Do Nascimento

Axes Of Speech And Body: Language And Identity In The Poetry Of Abdias Do Nascimento

José Welton Ferreira dos Santos Júnior¹

RESUMO: Este texto analisa aspectos da linguagem em poemas de “Axés do sangue e da esperança: orikis” (1983), de Abdias do Nascimento. Articulando aspectos da memória, da história e das culturas afrodescendentes, destacam-se estratégias de trabalho com a linguagem do texto poético que denunciam a subalternização das populações negras no Brasil, apresentando aspectos da corporeidade negra. Entre o registro subjetivo e o exercício de revisão da história, o poeta elege signos que mobilizam uma dimensão política para a poesia, bem como inscrevem as identidades negras no âmbito da cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Linguagem. Corpo. Identidade.

Introdução

Ao longo de muitas décadas, entre a militância e o ofício da arte, a produção de Abdias do Nascimento se consolidou como uma das mais férteis experiências do engajamento político na poesia e na arte, no contexto brasileiro. É preciso dizer que sua trajetória nem de longe foi marcada por uma atuação unânime, mas sempre se mostrou bastante coerente na defesa de uma arte com interesses éticos marcados e potencialmente voltada para a transformação da sociedade.

Dessa forma, nas múltiplas linguagens pelas quais transitou – teatro, literatura, artes plásticas – Nascimento mobilizou os registros da arte para suscitar o debate acerca das relações raciais. Tendo mergulhado no cenário político e artístico do país, sustentou um

¹ Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias da Universidade Federal da Bahia (UNEB) – Campus XXIII.

discurso de denúncia das práticas de racismo na sociedade brasileira. Esse empreendimento esteve associado à constante busca por uma linguagem que fosse condizente com o projeto político de inscrição das identidades afrobrasileiras na esfera pública, configurando modelos de representação que escapuliam aos estreitos limites do discurso sobre o negro.

Ao reclamar, portanto, a condição de sujeito, Abdias do Nascimento se inseriu no quadro da cultura brasileira através de uma dicção negra, que vem consolidando os contornos da literatura negra e seus pressupostos estéticos e éticos num circuito de produção e recepção etnicorracialmente marcadas. Em que pese a tensão em torno do conceito da literatura produzida por afrodescendentes, que oscila entre uma nomenclatura historicamente situadas, a opinião de Zilá Bernd (1988) sobre a literatura negra parece produtiva para verificar a poética de Abdias do Nascimento. Segundo ela, a literatura negra se constitui pela “manifestação de um eu enunciador, ou um sujeito da enunciação que se quer negro” (BERND, 1988, p. 11).

Se por um lado a definição se mostra demasiado ampla e até incipiente diante do atual quadro dos estudos da literatura produzida por afrodescendentes, como tem evidenciado Eduardo de Assis Duarte (2011, p.1-3), ao reiterar a fricção com “identidade nacional una e coesa” e o investimento na composição de uma historiografia literária até pouco tempo limitada; por outro lado, pode servir como porta de entrada para acessar alguns procedimentos que conferiram à arte de Abdias do Nascimento o estatuto de uma arte negra ou afrobrasileira.

A fala libertária da poesia

Na poesia de Abdias do Nascimento, a busca por uma estética de valores afrodescendentes foi perseguida de forma intensa e por diversas vias, sempre reiterando a experiência limítrofe entre a comunicabilidade e o silenciamento. A retomada da fala, da expressão, se tornou, então, um projeto que pretendia questionar a reificação almejada pela escravização e seu investimento na despersonalização do negro, que teve suas condições de comunicação tolhidas por uma sistemática tentativa de redução da condição sua humana.

Uma das consequências disso, frequentemente denunciada por Nascimento, foi a tentativa de apagamento do protagonismo do negro

na história do país, com efeitos que interferem na autoestima da população afrodescendente, cujas identificações com o passado têm sido controladas pelos registros oficiais quase sempre inscritos na dinâmica racista de cristalização de uma identidade subalterna. Em entrevista concedida a Ele Semog (2006), Abdias do Nascimento evoca a ausência de registro de uma memória concreta das lutas dos negros no Brasil: “Infelizmente, é a mesma história que desde há muito marca nossa trajetória: a total falta de recursos para documentar os nossos eventos, gravar, fotografar, guardar tudo isso, que nos tiraria desse vazio”. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 91).

A reivindicação do poeta parte da constatação da ausência de registros do Congresso Afro-campineiro, realizado em 1938, apontando para uma etapa fundamental de reação ao preconceito racial protagonizada por intelectuais negros no Brasil. Entretanto, seu questionamento permite ir além do acontecimento datado, traz a lume toda uma problemática histórica do registro da memória da população afrodescendente diante das estratégias de controle e bloqueio de fundo racista. Explorando, pois, a linguagem simbólica da poesia, o poeta insistentemente lida com a interdição da fala e da expressão, como apresenta no poema, “Padê de Exu Libertador”:

[...]Invocando estas leis/imploro-te Exu/plantares na minha boca/o teu axé verbal/restituindo-me a língua que era minha/e ma roubaram/sopra Exu teu hálito/no fundo da minha garganta/lá onde brota o botão da voz/para que o botão desabroche/se abrindo na flor do/meu falar antigo/por tua força devolvido/monta-me no axé das palavras/prenhas do teu fundamento dinâmico/e cavalgarei o infinito/sobrenatural do orum/percorrerei as distâncias/do nosso aiyê feito de/terra incerta e perigosa. (NASCIMENTO, 1983, p. 10-11)

Ao trazer a questão da linguagem para o corpo do poema, o sujeito poético realiza uma série de digressões sobre o tema, que oscila, criativamente, entre a experiência histórica concreta dos afrodescendentes e referências míticorreligiosas. Esse amálgama cultural é reforçado por um circuito imagético que ensaia um estado de ruptura incisiva com a “usurpação” das condições expressivas daquele sujeito, cuja identificação étnicorracial estabelece liames metonímicos com a expressão coletiva “povo negro”, como aparece em outro fragmento do poema.

A eloquência do poema produz, ainda, efeitos que apontam para uma dimensão mágica da palavra. O procedimento é desencadeado a partir da representação de modelos análogos à linguagem ritual que veicula procedimentos formais interessados em forjar um estado de emergência da uma expressão culturalmente aderida ao imaginário da diáspora negra. Dessa forma, são estabelecidos nexos com as práticas dos cultos de origem africana a partir de uma incursão lexical pela gramática dos fragmentos litúrgicos da “língua de santo”, consolidando uma *práxis* cultural que dinamiza as relações concretas na articulação com o mundo sagrado e intangível.

Diante disso, como indica o título, o poema inscreve, metonimicamente, a construção identitária a partir de uma atitude de reação conduzida performaticamente pela projeção da palavra. O poema compõe, ainda, um cenário de construção da agência histórica por meio da comunicação, da fala. A evocação a Exu incide exatamente sobre essa questão e não é um dado aleatório. Segundo Marco Aurélio Luz (2003, p.50), Exu é a figura arquetípica do mensageiro, que se ocupa de transmitir mensagens entre o mundo concreto e mundo sagrado.

Exu é, portanto, identificado como princípio da comunicação. No poema, a entidade, que é também responsável pelo transporte de energias fundamentais para a ação, emerge como ferramenta simbólica para a assunção de uma atitude afirmativa diante da linguagem, da fala, da expressão. O poema flagra, então, o contexto de reivindicação da fala através de uma retórica simbólica que incorpora vários símbolos culturais da afrobrasilidade no discurso metapoético.

A imagem genesíaca do sopro, simbolicamente, suscita o papel fundamental da expressão verbal num contexto social que situa a maioria dos negros na base da pirâmide social, dispondo de parca ou nenhuma educação formal com efeitos nefastos no que tange à construção de um discurso intelectual realizado pelos próprios negros. É assim que a imagem incisiva da língua “roubada” é o signo dramático escolhido pelo poeta para delinear o cenário de opressão em que a dignidade do homem negro, reproduzindo certas relações do período da escravidão, continua a ser ameaçada. Na esteira da privação do código letrado, os negros precisaram criar estratégias alternativas para veicular um leque de experiências heterogêneo e quase sempre marcado por uma trajetória de exclusão.

O poema organiza um exercício poético que desliza entre os pressupostos da inspiração “Imploro-te Exu” e o trabalho com a linguagem, destacado pela manipulação de sintagmas verbais que engendram a ação política no código metafórico do poema, além de sinalizar para composição de um universo cultural não-hegemônico.

O verbo “monta-me” permite uma leitura de duplo movimento entre a atividade e a passividade. Tal dinâmica parece ter como referente a performance dos cultos afrobrasileiros, nos quais os rituais de possessão implicam no ato abnegado de certas pessoas – chamadas *cavalo* – para se tornarem receptáculo das forças transcendentais. Entretanto, a posição de *cavalo* implica em um movimento complexo entre a experiência mística de ceder o corpo a uma entidade, mas também atuar performaticamente como garantia do ritual como ato de linguagem.

O ato de montar – e de ser montado –, na linguagem, evidencia uma forte vinculação com a ideia de manipulação ativa dos signos, o que é posteriormente confirmado na alteração da pessoa do discurso para uma primeira pessoa, agente da ação verbal, como sugere o verbo “cavalgarei”. A retomada da linguagem, que é mágica e concreta, espiritual e somática, delinea a construção de um sujeito ativo que assume a condução de um processo discursivo sobre si, questionando as estratégias de reificação que impulsionaram um “conjunto de considerações depreciativas ligadas ao negro, aos seus valores, às suas crenças, à sua relação com o trabalho, bem como a configuração de imagens que sustentam as experiências singulares de sua vitalidade sócio-cultural.” (FONSECA, 2000, p. 90).

A fala emerge como núcleo temático do poema, o que se dá a partir de nexos com a realidade referencial que constitui o imaginário cultural e político acionado pelo poeta. Sua escolha incide sobre uma rede de referências que toma a experiência concreta de certos segmentos da população afrodescendente, enunciando os pressupostos culturais que, na malha textual, se convertem em signo de experiências culturais sublimadas ou subalternizadas. No poema “Padê para Exu Libertador”, a imersão no código cultural da afrobrasilidade se dá em consonância com atitude crítica de refletir sobre esse ato de enunciação. O poema desencadeia, portanto, uma reflexão sobre a linguagem e sobre a expressão.

A construção metafórica que institui a passagem da dimensão subjetiva para a projeção de um código socialmente articulado chama atenção para a relação entre estruturas interiores e as condições

exteriores, que, segundo Bakhtin ([1979]2006), poria a língua em funcionamento pelo ato de enunciação. O poema estabelece, assim, um contínuo entre o aspecto psicofisiológico e a demanda social que impele uma (re)ação através da fala. Nesse sentido, a ação fundamental ensejada pelo sujeito poético concretiza o contexto de construção de uma linguagem socialmente reconhecível, na qual o corpo se constitui elemento ativo de uma inscrição ideológica através de uma fala-corpo que suscita um campo semiótico para onde converge todo esforço da enunciação.

O corpo preenchido pelo sopro é o corpo que desperta para a enunciação. Isso, por sua vez, encaminha uma retórica política de reação do corpo escravizado que recupera uma condição ativa diante da linguagem e da vida. O sujeito poético é envolvido por essa linguagem, cujo princípio de enunciação desvela um gesto de rebeldia e insubmissão num diálogo tensionado com a história de subalternização da população negra:

[...]amadureça-me à tua/desabusada
linguagem/escandalizaremos os puritanos/desmascaremos os
hipócritas/filhos-da-puta/assim à catarse/impurezas
culturais/exorcizaremos a domesticação/do gesto e
outras/impostas a nosso povo negro. (NASCIMENTO, 1983, p.
11)

A escolha lexical desloca a linguagem poética rumo à coloquialidade da língua espontânea e interpela o poema mediante a penetração de um código vivo, tendo por interlocutor e artífice, mais uma vez, Exu, cuja amoralidade atravessa a linguagem numa atitude política de corrosão da língua, como já fizera a linhagem de poetas como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, na busca incessante por uma poesia livre e desabusada, uma expressão almejada aqui pela inspiração de Exu. Desse modo, um possível alinhamento aos exercícios poéticos que tem alvejado a língua, enquanto instrumento normativo, é reinventada no poema de Nascimento, sob a rubrica de signos da cultura afrobrasileira.

Ao reclamar e evocar o princípio da comunicação, Abdias do Nascimento funda uma poética interessada na busca de uma expressão que rompa com os liames opressivos conduzidos pela linguagem. A estrutura do poema traduz a urgência da fala, com justaposições e

sugestões gestuais que ampliam os limites da linguagem verbal, articulando na textualidade uma atitude ideológica que recusa um código uno. A ruptura com a conduta castradora do gesto e da fala convoca à celebração de “impurezas culturais”, numa nítida alusão aos procedimentos sincréticos que conformam a hibridez cultural da diáspora. Leda Martins (2007, p. 71) identificou esse fluxo descontínuo de formas e de temas da poética afrobrasileira como “*retórica de retalhos*”:

na qual os objetos, situações, figuras e temas evocados são elaborados de restos e resíduos do cotidiano alinhavados numa partitura que prima pela justaposição de contrastes, cores, desenhos, traçados aparentemente destoantes e desalinhados, que se conformam numa uniformidade assimétrica, como um tecido que se fabricasse por um ritual corriqueiro de uso do diverso.

Os poemas de *Axés do sangue e da esperança: orikis*, de Abdias do Nascimento, ratificam a observação crítica de Martins (2007), pois testemunham uma trajetória polissêmica repleta de experimentações em múltiplas linguagens, o que reproduz a busca incessante por uma representação legítima para a cultura afrobrasileira.

O corpo negro da linguagem

Ator, dramaturgo, diretor, artista plástico, intelectual, poeta, político, Abdias do Nascimento se constituiu como um artífice da linguagem. Não uma linguagem fixada em um código pretensamente imutável, mas uma linguagem rebelde, que procurou inscrever uma memória pessoal, mas que é também metonímia de um grupo mais amplo, cujas vicissitudes históricas conduziram ao tolhimento de suas formas de expressão que fogem ao olhar hegemônico. A síntese de Lélia Gonzalez (1983, p. 6) parece exemplar:

A poesia de Abdias de Abdias do Nascimento tem muito a ver com sua pintura e com seu teatro. Exatamente porque cada registro nos remete ao outro, numa espécie de circularidade, tematizando, em suas respectivas linguagens, um campo

cultural alternativo àquele totalitariamente imposto pela cultura dominante: Abdias “poeteia, pinta e teatraliza” porque e enquanto negro.

As considerações de Gonzalez (1983) ratificam de forma sucinta e direta o que se materializa como empreendimento autoral de Abdias do Nascimento em *Axés do Sangue e da Esperança: orikis*. A intelectual consegue flagrar a grande metáfora que perpassa o livro: a busca de uma linguagem capaz de exprimir a inalienável experiência de ser negro, cujo *locus* privilegiado é o corpo.

Os signos que compõem o título do livro ratificam essa observação, assim como inscrevem uma apreensão das vicissitudes que se colam à experiência histórica dos afrobrasileiros. A justaposição entre os signos *sangue* e *esperança* sugere trajetórias marcadas por lutas e pelo desejo de transformação, que ratificam percursos dos negros num cenário de autoafirmação e de reação ao racismo.

A captura simbólica que é ainda ensejada sob o signo *axé* afirma o princípio fundamental da cosmogonia vinculadas às matrizes africanas. O *axé* existe no imaginário dos cultos das religiões de matrizes africanas e se perpetua por meio dos recursos da linguagem, que operam com a potência simbólica de cores, de sons, de ritmos, de palavras e de texturas apreensíveis pelos circuitos comunicativos performaticamente apresentados nos contextos ritualísticos.

Artista sensível a essa profusão da experiência estética, Abdias do Nascimento nos convida a penetrar em um universo cultural indelevelmente associado à ancestralidade africana por meio dos registros verbal e não-verbal, estabelecendo diálogos entre gravuras e poemas, mas também entre culturas.

Ao se voltar para o campo religioso, explorando um léxico, uma semântica e até uma performance caros aos cultos de matriz africana, Abdias do Nascimento reclama a projeção de uma identidade afrobrasileira profundamente associada à vida simbólica legada pela penetração de culturas africanas trazidas para o Brasil pelos escravizados. Assim, analogamente ao que se processa na composição do universo simbólico das religiões afrobrasileiras, o livro de Abdias do Nascimento transita entre linguagens, num transbordamento evidente do registro verbal, compondo uma enunciação cujo sujeito é o negro.

O recurso de narrativas da memória e de si é recorrente como uma forma de resgatar a formação pessoal e política do sujeito diante do quadro constante de lutas sociais. Os traços autobiográficos permitem que sejam evocados interlocutores fundamentais para a composição de uma história pessoal que pretende desestruturar a narrativa macro da história dita oficial.

O longo poema “Mãe” traça esse percurso, dando relevo à figura que, segundo o autor, está na gênese de sua luta pessoal contra o racismo. O poema dedicado à mãe constitui uma cena de enunciação que investe no subjetivismo da lírica, ainda que a eloquência da narrativa marque o contraste entre a imersão no afeto materno e a constatação de um mundo dominado pela violência do racismo:

Quero navegar Franca tuas campinas/onde roçar teu capim
mimoso/as siriemas de alongadas pernas/me devolvem aos
ouvidos/cansados de tanto ouvir/martelando espasmódico
teus/horizontes de fugitivas miragens. (NASCIMENTO, 1983,
p.16).

A disposição dos versos, na primeira estrofe, favorece a composição de imagens como recortes da memória sempre associados à experiência sinestésica, que se alimenta da potência rítmica de uma sintaxe entrecortada pelo *enjambement*, tornando hesitante os contornos narrativos diante da dicção lírica que perpassa o poema. A elaboração rítmica dos versos dissolve, ainda, o fluxo linear da narrativa autobiográfica, com cortes, interrupções e ecos que mobilizam recursos formais na composição de uma memória fragmentada da gênese capturada no vínculo entre o território e a mãe.

Nesse sentido, Franca, cidade natal de Abdias do Nascimento, é recuperada por uma feição mítica que potencializa a experiência do pertencimento. Ainda que o retorno a Franca indique um dado biográfico da vida de Nascimento, esse movimento pode mobilizar significações e anseios menos evidentes. Ocorre, dessa forma, a reivindicação de um cenário de articulação entre a mãe e a construção de uma geografia espacial e afetiva como elementos fundante da identidade.

O poema continua numa torrente sinestésica que justapõe memórias às experiências sensoriais que delineiam a trajetória do sujeito poético, reiterando analogias com a vida do poeta. A

comunicação aparece mais uma vez pela exploração dos recursos da linguagem nas suas mais diversas modalidades. A narrativa de si canaliza um cenário de experimentação estética que torna o poema tátil ao tempo em que o organiza como um texto-vivo da memória afrodescendente:

Nado braçadas de léguas/léguas dos teus cafezais/que infinitam em verde/este escuro olhar/gerado ao tempero cheiroso/do marmelo/ao caldo succulento do mocotó/a pasta fervente da goiaba/escarificando nos/reluzentes braços/buquês de queimaduras e cicatrizes//Navego teu sangue de tua terra/arroxeadada ao sangue pisado/no planário das árvores/na colheita rubo-negra do/“melhor café do mundo”(NASCIMENTO, 1983, p. 20)

As metáforas líquidas, reiteradas nos usos do campo lexical dos verbos navegar, mergulhar, sugerem uma imersão nos códigos da memória a partir da inscrição temporal do sujeito poético e sua mãe numa linhagem geracional. No percurso pelos fluidos, que evocam a classificação heterogênea da matéria humana, o sujeito poético ratifica o acúmulo de vivências através do mosaico da memória encaixado numa narrativa que desliza entre os códigos íntimos do afeto filial e as experiências compartilhadas nas lembranças telúricas da terra que um dia foi palco da exploração dos negros no país.

O poema enfatiza circunstâncias que estavam por traz do “slogan” publicitário de prosperidade da indústria cafeeira, no verso “o melhor café do mundo”. Através da ironia, o sujeito poético sugere o contraste entre o contexto de emergência de uma nova ordem social e econômica que superou o regime escravocrata e as consequências históricas que repercutiram na dificuldade de inserção dos negros neste contexto de transformação, o que levou a um processo de marginalização psicossocial e econômica que contribuiu para a permanência da maioria dos negros na base da pirâmide social.

Segundo Florestan Fernandes (2008) o ajuste da “grande empresa agrária” ao trabalho livre não contemplou a integração efetiva dos negros, uma vez que o ex-escravizado não dispôs de mecanismos que favorecessem sua integração à sociedade de classes e às novas relações trabalhistas, redundando em uma situação de desajustes, ideologicamente explicada por argumentos discriminatórios que traçavam um perfil embrutecido e selvagem para o negro.

Diante disso, as metáforas do corpo acionam sentidos que reiteram a condição depredada pelo trabalho compulsório, numa relação alusiva à escravização ou às memórias ainda evidentes desta. As cicatrizes e escarificações, que podem indicar pertencimentos étnicos no contexto da sociedade escravocrata, parecem sugerir marcas de um corpo desgastado pelo trabalho braçal que suscita experiências da exploração que tangenciam o imaginário servil do corpo negro. A inscrição das “queimaduras” no corpo mobiliza um esforço semiótico que reitera a servidão do corpo negro na esteira da escravidão.

Nascimento, palmilhando a linguagem, expõe a trajetória do aprendizado da incontornável condição de ser negro numa sociedade racista. Na vivência resgatada pela memória, os anátemas do racismo e do preconceito eclodem como obstáculos que se interpõem ao fluxo de vida que vincula o sujeito poético à figura da mãe. Nas descontinuidades do código poético, os fios da memória afetiva alinhavam vidas e percursos nos sulcos da linguagem, conduzindo ao reconhecimento afirmativo e orgulhoso da herança genética e cultural advinda da mãe:

Mergulhador de sangue nasci/de nascença sei que pouco importa/ao sangue a/peripécia sofrida/quando o próprio sangue/o teu mãe/nos ensinou ao coração/que desfalece e renasce/de tua bondade humana/de teu amor valente/jamais enfraquecido/na queixa ou na lágrima. (NASCIMENTO, 1983, p. 17)

O fragmento do poema localiza a figura materna como centro de uma aprendizagem da não resignação, lição esta que parece semelhante àquela defendida veementemente no espaço público pelo intelectual Abdias do Nascimento. Nos seus relatos de vida, Nascimento fez questão de frisar o modo como sua mãe se converteu na imagem da insubordinação. A sua recusa ao *status quo* da condição do negro desde muito cedo encontrou eco na postura incisiva de sua mãe. Sua condição de mulher humilde não a impediu de identificar as atitudes de racismo e de se levantar contra a situação, como no episódio em que entra em luta corporal com outra mulher para defender uma criança pobre e negra, segundo Abdias do Nascimento, que chegou à seguinte conclusão:

O envolvimento da minha mãe naquela situação conflituosa serviu, sobretudo, como uma lição para mim, pois ela estava ensinando para a gente que nós nunca poderíamos ficar de braços cruzados vendo uma cena daquelas, de uma criança apanhando de um adulto, uma estranha, ainda mais sendo branca, que, além da pancadaria, procurava humilhar o menino pela sua origem e pela cor da sua pele. Aquela atitude da minha mãe foi, de fato, uma lição formidável de que jamais esquecerei. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 51)

Para o sujeito poético, assim como para o próprio Abdias do Nascimento, a carga simbólica que se desprende do signo materno coloca em relevo a vinculação afetiva diante de uma *práxis* reelaborada pelos códigos da representação literária. A relação residual que a biografia do poeta estabelece com a linguagem do poema reverbera na construção de uma textualidade que enuncia tanto a experiência pessoal do sujeito quanto a experiência histórica marcada pelas identidades étnicorraciais da afrobrasilidade, cujos símbolos se materializam na plasticidade de uma linguagem carregada de imagens e de apelo sinestésico:

Navego sangue/navegador do leite/sei dos que vieram/e se foram antes de mim/ pois no sangue flutuo//Navego a santificação/do seu martírio de escravos/celebro seus quilombos levantados/suas Áfricas/enfurecidas em minhas veias/pletas de eguns antepassados.//Navegador de auroras e desastres/um sabiá canta no meu sangue/esta gota rubra trazida pela manhã/ao gotejar dos meus crispados olhos (NASCIMENTO, 1983, p. 18)

A manipulação da linguagem, na poética de Nascimento, confirma o investimento na imagem para além dos sentidos isolados de cada vocábulo, de modo que é constituído um sistema semanticamente instável, isto é, a linguagem do poema ultrapassa o esquema interpretativo do signo verbal, pois transgride sua natureza binária entre significado e significante ao inserir aspectos semióticos na opacidade da palavra.

Dessa forma, a imagem se torna, então, o canal através do qual são transbordados os limites da visão como ponto de recepção do

poema. Representações que aludem a cheiros, texturas e sons são acionadas na constituição formal do poema.

Ainda do ponto de vista da relação sintático-semântica, os “quilombos levantados” são precedidos pelo verso “suas Áfricas”, que investe na abertura contida nas potencialidades rítmicas do pronome e do nome, cujo efeito é a expansão, não aleatória, de uma reivindicação materializada nos fonemas abertos do pequeno sintagma.

A confirmação dessa ênfase no som e no ritmo pode ser comprovada pela presença do verso de apelo identitário do “sabiá que canta no meu sangue”, que permite a autodefinição do sujeito poético através do código de uma experiência performativa da linguagem poética encarnada na própria substância do ser. A metáfora retoma o tema da reivindicação da expressão e a insere no roteiro de relações entre o passado e gestação do futuro. O lugar de convergência de tantas temporalidades parece ser os fluidos que conformam a torrente simbólica de fluxos e refluxos de um mar de sangue, de vida e de morte. E o poeta diz mais adiante: “O bisturi da madrugada/revolve as feridas enquanto/o sonho mal sonhado/intensifica a pulsação/deste navegar de morte e de vida/protoplasma do meu leite/do meu sangue/viagem sem volta/só ida.”(NASCIMENTO, 1983, p. 18).

O corte simbólico que marca uma atitude reativa frente ao contexto de violência e de possíveis frustrações, reforça identificações que projetam um caminho em direção ao futuro. Na chave dos dados biográficos, o episódio da saída de Franca, no final dos anos de 1920, faz eco nos vãos da linguagem alegórica do poema, conformando uma etapa decisiva na formação pessoal, política e artística de Nascimento, pois indicava a abertura para o mundo numa viagem por caminhos novos, porém inscritos no âmbito mais profundo da matéria, o “protoplasma”.

Pela tradução dos caminhos descontínuos da memória, o sujeito poético recupera resíduos da experiência vivida por Nascimento no ímpeto de seu processo formativo, que teve na presença da mãe um suporte essencial para dimensionar a afirmação da identidade negra, ainda que sem o exercício da militância:

Mergulho a doçura da mãe/adoçada no amargo doce/ígneo
algoz queimador da beleza dos teus braços//Braços vigorosos
nos quais/navego teus abraços/nesses braços que são teus/traço
a ternura os lábios meus/à flor borbulhante do sangue/que

chamusca tua pele escura/no tacho da tua existência/tão curta de alegria/tão sofrida de vivência/raiz fincada na terra/ao infinito de tua compaixão/unicamente partilhada/à graça pura da doação. (NASCIMENTO, 1983, p. 19)

Metonimicamente, os braços representam a transgressão simbólica do código moral que esteve ligado ao corpo negro. Nesse sentido, os braços, além de serem identificados com o reconhecimento da beleza estética, se convertem em canal para experimentação do afeto. A imagem que restringe o quadro mais amplo aos membros superiores do corpo materno traça um diálogo com aquelas gestadas sobre o corpo negro, quase sempre apenas identificado com a servidão, com o braço instrumento para o trabalho, numa referência limitada à escravidão.

O corpo que se situa como *locus* de uma pedagogia do afeto também se inscreve como patrimônio cultural, de uma história atravessada por carências de toda natureza, cujo efeito intensificador é conseguido pela repetição sonora do advérbio *tão*, que produz ainda efeitos rítmicos desafiadores em contraste com os versos seguintes, desdobrando os ditongos nasais a partir de interesses semânticos distintos: isto é, a forma que ratifica a carência, noutra momento, ecoa um plano semântico que dimensiona a atitude da mãe diante da vida.

Ao trazer para o poema a leitura do corpo negro de sua mãe, o sujeito poético recupera, criticamente, a narrativa traumática da alienação do corpo negro, sobretudo o feminino, que foi sistematicamente apropriado por outrem, quer seja no que concerne à exploração servil, quer seja em relação ao abuso sexual de toda natureza que converteu a mulher negra num fetiche. As memórias do sujeito poético trazem um corpo para além de tais esquemas redutores, cujas bases são a escravidão e o controle que os senhores pretendiam ter sobre os escravizados.

Florentina Souza (2005, p.101) suplementa a leitura acerca do corpo negro, chamando a atenção para o sistemático processo de contenção do corpo no ideário utilitário e racista dos não-negros:

Na tradição de origem africana, o corpo tem função e papel bastante diferente daquele proposto pela tradição ocidental e pela tradição judaico-cristã. O corpo móvel elástico e gingado será visto como exótico e imoral por uma cultura na qual é

trabalhado, desde a infância, para a imobilidade, tolhido em seus movimentos e na expressão do seu desejo.

A restituição da fala passa, então, por uma dimensão mais incisiva de afirmar o controle sobre o próprio corpo, nunca absolutamente condicionado às práticas laborais. Dessa forma, então, a figura do navegador incorporada pelo sujeito poético traça um percurso pelas fimbrias simbólicas da memória ao tempo em que ratifica a imersão no código somático que o identifica como negro, enfaticamente celebradas pela relação ancestral. O sujeito poético continua sua navegação em meio à pulsão de um discurso enfático que seleciona imagens da barbárie encenadas no “atlântico sanguinolento”:

Navego os que virão/e nem semente ainda são/no espelho refletida/esta rubra gota tua/me vejo e me reconheço/membro da raça daqueles/esculpidos de rochas e troncos/de cujo vinho junto a/Ogum nos embebedaremos e/à direita e à esquerda/à frente e atrás/deceparemos cabeças/neste atlântico sanguinolento/aos gemidos do sangue maldito/navegaremos/do mar de orelhas cortadas/ao mar de sangue vincado/navegando nossas armas da liberdade. (NASCIMENTO, 1983, p. 20)

A marca enunciativa do eu autoafirmativo, por sua vez, é recrudescida no espelhamento com sua interlocutora, tendo no componente racial o ponto fulcral da afirmação identitária. O pertencimento à coletividade que se movimenta no tempo e no espaço é a composição de uma linhagem que se articula entre o arquétipo guerreiro de Ogum e a experiência genocida da escravização, metaforicamente apresentada pelo signo do atlântico. Na encruzilhada, o corpo plural se mobiliza sob o ritual da conquista da liberdade, rasurando a história de opressão do escravismo.

O poema movimenta sentidos que perpassam a história da escravidão transatlântica e da diáspora. Enquanto rota de passagem que conduziam os escravizados às Américas, o oceano Atlântico suscita imagens traumáticas da escravidão; entretanto, não se pode negligenciar uma ampla produção discursiva que o identifica como espaço de trocas culturais significativas para a composição, por exemplo, das culturas negras na diáspora, abrindo outras possibilidades para pensar a modernidade, como sugere Paul Gilroy (2001, p. 59):

A história do Atlântico negro, constantemente ziguezagueado pelos movimentos dos povos negros – não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania -, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento (*location*), identidade e memória histórica.

As imagens corpóreas da poética de Nascimento produzem uma semântica para o corpo colada à memória traumática da travessia do Atlântico. Tais imagens emergem como tentativa de construir uma linguagem capaz de exprimir a violência e o esfacelamento engendrados pelo cativo. O corpo, atomizado nas orelhas e no sangue, elabora um discurso intertextual que procura desvelar, no sulco das imagens, a barbárie do tráfico.

O tom vibrante do poema dissemina uma sintaxe de fulgurações imagéticas a partir de uma linguagem que se afirma no deslizamento do sujeito poético em primeira pessoa em direção a uma coletividade tecida na performance ritual que evoca a presença simbólica de Ogum como emblema da guerra. A metáfora bélica, então, emerge em meio à disposição simétrica dos corpos a cercar Ogum, atribuindo sentidos de coesão e ordem diante do mundo fraturado pelo deslocamento compulsório.

O estado de inconformidade, elaborado principalmente por meio das metáforas bélicas, constitui o devir poético do Atlântico a partir do qual as identificações com a violência da escravidão disputam com a emergência de uma agência transformadora do sujeito poético, que inscreve os códigos da luta em busca da liberdade na trajetória histórica dos negros:

os que vieram ontem/os de hoje/os que virão amanhã/enia dudu
de sangue imperecível/nadaremos nosso mar de
sangue/mergulharemos nosso oceano de leite/varando os cabos
de tormentas/náufragos do sonho/bêbados da
esperança/bebedores do sangue e/das águas da/liberdade/na
fonte do/teu ventre.(NASCIMENTO, 1983, pp. 22-23)

Os versos finais da odisseia pelo plasma vital anunciam a sobreposição geracional numa referência ao acúmulo temporal,

ensaiada na suspensão do tempo no circuito da imagem. O espaço do ventre, então, se converte em espaço simbólico do devir poético, enquanto a enunciação empreende o retorno ao signo central do poema, na evocação final à mãe. A referência ao sonho e a embriaguez impõem um estado criativo capaz de diluir os obstáculos simbólicos e concretos, anunciados pelos “cabos da tormenta”.

A expansão e a dispersão expostas no escopo de imagens que frequenta o poema, em justaposição paratática, deságuam no retorno à célula matricial da criação. É quando a trajetória humana, biográfica, marcada pelas armadilhas da história, se traduz nas teias da linguagem, num devir poético que recupera o impulso vital da palavra criada como gesto de vida.

A convergência entre a poesia e o gesto dimensiona as diretrizes formais indicadas no subtítulo da obra: “orikis”, definindo um apelo experimental a uma forma tradicional presente na poética de alguns povos africanos. Dessa forma, o verso do poema exprime uma artesanaria que dilata as fronteiras do verbal.

A escolha pelos poemas-orikis, como estratégia do projeto intersemiótico do poeta, engendra ainda um ato político de inscrição identitário articulado à projeção das heranças culturais africanas transplantadas e seu reconhecimento como patrimônio cultural da nação. Dessa maneira, compõem um repertório que desloca a normatividade do código escrito em função do investimento criativo pela incorporação dos recursos formais das poéticas orais.

Diante disso, Leda Martins (2007) produz um quadro-síntese dos recursos formais explorados nos orikis, amparada nas observações e informações de Antonio Risério:

No oriki-poema, Risério observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, “agregando outras unidades que a ela se vinculam por parentescos linguísticos, ou por afinidades sintáticas”; “giro hiperbólico da palavra”; as imagens “amplas, coruscantes e contundentes”; o insólito das metáforas, a nonimação encadeada “de uma série de sintagmas que, dispostos em sequência ou justapostos, atualizam o paradigma do excesso”, configurando a fisionomia do objeto recriado; a técnica de encaixes e o jogo de intertextualidades descentradas, emolduradas pelo pulso da composição paratática. (MARTINS, 2007, p. 81)

A longa citação talvez fosse suficiente para traduzir todos os procedimentos formais da poética de *Axés do sangue e da esperança*; entretanto, desmontar os recursos sintáticos dos orikis é apenas uma das chaves de decifração da poética de Nascimento. Ela nos impõe um exercício analítico mais complexo na medida em que apresenta um trânsito entre formas por onde circulam rumores, gestos e intenções que desafiam os limites do registro verbal.

Considerações finais

Os resquícios de vocalidade e de corporeidade que atravessam o texto de Nascimento se articulam ao repertório do universo religioso de matriz africana, no qual a relação com o corpo e a voz imprime traços performativos que definem sentidos diversos para o texto poético. Para além dos indícios apresentados no texto, o próprio autor define a descoberta da religião como momento decisivo para, segundo ele, o aprofundamento na cultura negra.

Ao mobilizar, portanto, um procedimento estético singular que redimensiona as potencialidades da linguagem poética, Nascimento ratifica um projeto político de afirmação identitária no quadro de um imaginário de insubmissão e de intervenção social, organizado a partir do campo cultural. Para tanto, o trabalho com as múltiplas linguagens se afirma como gesto de transformação do código e da vida. E o *axé* verbal e não-verbal, como faces de uma mesma moeda, potencializam a inscrição de uma linguagem marcada pela memória e pelo corpo afrodescendente, que confere à poesia uma força libertadora.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12 ed. São Paulo: Hucitec, ([1979]2006).

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth (org.). *Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 53-71

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol1. São Paulo: Globo, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença. In: _____. *Brasil Afrobrasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p 89-115.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GONZALEZ, Lélia. Griot e guerreiro. In: NASCIMENTO, Abdias. *Axés do sangue e da esperança: orikis*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org). Trad Adelaide La Guardia et all. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá: dinâmica da transformação africano-brasileira*. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v15, 2007.

NASCIMENTO, Abdias do. *Axés do sangue e da esperança: orikis*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias. *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SOUZA, Florentina. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ABSTRACT: This paper analyzes aspects of language in poems of "Axés do sangue e da esperança: orikis" (1983), Abdias do Nascimento. Articulating aspects of memory, history and cultures of African descent, we highlight strategies for working with the language of poetic text denouncing the subordination of blacks in Brazil, presenting aspects of black corporeality. Between the subjective record and the exercise of revision of history, the poet chooses signs that mobilize a political dimension to poetry, as well as inscribed black identities within the Brazilian culture.

KEYWORDS: Poetry. Language. Body. Identity.

Um Olhar Estético Sobre a Fronteira a Partir do Conto Época de Festas, de Aldyr García Schlee

Una Mirada Estética Acerca de la Frontera a Partir del Cuento Época de Festas, de Aldyr García Schlee

Louise S. do Pinho¹

RESUMO: Faremos, neste trabalho, uma análise do conto *Época de Festas*, de Aldyr García Schlee, sob o ponto de vista estético teorizado por Mikhail Bakhtin (2010; 2011) para, em seguida, discutir a relevância desse tipo de análise na sala de aula do ensino básico. Dessa forma, trataremos dos aspectos contextuais e culturais do conto, a vivência de fronteira Brasil/ Uruguai, inseridos no entrelaçamento dos três componentes do objeto estético: a forma, o conteúdo e o material que, em harmonia, dão à obra literária sua beleza. O aporte teórico deste trabalho fundamenta-se em Mikhail Bakhtin (2010; 2011), Pablo René Estévez (2011) e também autores que estudam a leitura de Literatura na escola, como Regina Zilberman (2009). A metodologia utilizada foi a de análise estética, proposta por Bakhtin. Desejamos, com este estudo, oferecer uma opção para o professor de línguas que deseja trabalhar com o texto literário em aula de forma que ultrapasse o óbvio e desenvolva no aluno a sensibilidade com relação à arte e ao mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Fronteira. Conto. Literatura. Ensino.

INTRODUÇÃO

A faixa de fronteira que divide Brasil e Uruguay tem uma extensão de 985km. Em cidades como Jaguarão (Brasil), que faz

¹ Mestranda do Programa de Mestrado Profissional em Ensino de Línguas da Universidade Federal do Pampa (Unipampa).

divisa com Ro Branco (Uruguay), o trnsito de brasileiros e uruguaios entre as cidades intenso em funo, principalmente, do comrcio. O povo de fronteira possui uma identidade prpria, definida por esse contato e por sua histria, marcada por conflitos, guerras e invases. Foi nesse cenrio que surgiu o portunhol, a partir do contato entre Portugus e Espanhol, e tambm o gacho, ou *gaucho*, que a figura imaginria tpica da regio do pampa, por exemplo.

A obra Uma Terra S, de Aldyr Garca Schlee, apresenta contos que tratam dessas relaes e da identidade de fronteira, especificamente a fronteira entre Jaguaro (Brasil) e Ro Branco (Uruguay). O prprio ttulo j sugere que, apesar de existirem divises territoriais e polticas, essa identidade nica faz com que a terra seja uma s, com um s povo. O trabalho no campo, nos ranchos, nas estncias, o contrabando, o gosto pelo futebol, a Ponte Internacional Baro de Mau e a relao entre brasileiros e castelhanos, ora harmoniosa, ora conflituosa, so alguns dos temas apresentados nos contos.

Neste artigo, analisaremos os aspectos estticos do conto poca de Festas, desse livro, e discutiremos a relevncia de trabalhar com a anlise esttica na aula de lnguas. Nosso objetivo, ento, fazer a anlise esttica desse conto com base nos conceitos de Bakhtin (2010) e, a partir dela, verificar as possibilidades de trabalho com a anlise esttica no ensino bsico.

Justificamos nosso objetivo com a importncia de o aluno de educao bsica ter a oportunidade de reconhecer em sala de aula no apenas os aspectos lingsticos e estruturais de uma obra literria, mas tambm o que ela tem de belo e que a torna distinta dos outros textos. Reconhecer a beleza na obra literria pode despertar nele a sensibilidade intelectual e tambm em outros campos de sua vida, como nas relaes pessoais ou no modo de conduzir sua vida. De acordo com Regina Zilberman, “a ao de ler caracteriza toda a relao racional entre o indivduo e o mundo que o cerca” (Zilberman, 2009, p. 30). Ento, o modo como o professor apresenta o texto na aula e como conduz o trabalho determinante para a relao do aluno com o texto, pois assim como ele pode formar leitores crticos e sensveis obra literria, pode afast-los da leitura.

Acreditamos que a abordagem estética da Literatura em sala de aula seja uma forma de despertar a sensibilidade literária nos alunos. Levá-los a compreender o contexto em que a obra foi produzida, em que é lida, a forma como o autor a elaborou, a linguagem utilizada, suas nuances e, a partir da relação entre forma, material e conteúdo, mostrar como a beleza se manifesta no texto literário pode, além de habilitá-los a serem leitores mais competentes, torná-los mais sensíveis com relação ao seu próprio universo.

METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho consiste inicialmente em leitura bibliográfica de autores que trabalham com estética, especificamente Mikhail Bakhtin (2010; 2011), Pablo René Estévez (2011), e também autores que estudam a leitura de Literatura na escola, como Regina Zilberman (2009). Depois, foi feita a leitura da obra Uma Terra Só, de Aldyr García Schlee e selecionamos um conto para ser analisado, neste caso, o Época de Festas, e feita sua análise como narrativa, de acordo com os operadores de leitura de narrativas compilados por Junior (2009).

A análise em geral tem foco nos aspectos estéticos da obra literária e aborda sua forma, seu conteúdo e seu material, de acordo com Bakhtin (2010; 2011). Por fim, é feita uma reflexão sobre a pertinência desse tipo de análise na aula de línguas do ensino básico e como ela pode ser abordada na sala de aula.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, apresentaremos as teorias que fundamentam nosso trabalho e a análise que se pretende fazer. Primeiramente trataremos das idéias de Bakhtin (2010; 2011) sobre estética e produção literária – a importância do contexto de produção do objeto estético e sua composição em material, forma e conteúdo. Em seguida, falaremos sobre a questão da leitura da Literatura na escola, tendo como apoio Zilberman (2009). Por fim, discutiremos a proposta de

Estévez (2011) de uma abordagem estética da Literatura na sala de aula como um passo para a formação integral do aluno e desenvolvimento de sua sensibilidade.

Para Bakhtin (2011), o objeto estético é um “acontecimento artístico vivo” (Bakhtin, 2011, p. 175), ou seja, não é algo puramente teórico, mas um acontecimento, um produto do ato de existir, e deve ser compreendido em seu contexto de existência e na relação com seus participantes. Primeiramente devemos levar em conta que o objeto estético é produzido por um autor, que é o “centro organizador do conteúdo-forma da visão artística” (Bakhtin, 2011, p. 173), possui uma ideologia, um lugar no mundo, uma voz que dialoga com vozes de outros e imprime essas marcas em sua criação estética. Outro elemento muito importante a ser considerado é o contexto no qual esse objeto é produzido, pois, ainda de acordo com o autor, a obra não adquire sentido de forma isolada, mas deve ser encarada em seu contexto, porque “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível” (Bakhtin, 2010, p. 16). Então, esse objeto estético passa a ter valor somente quando está inserido no sistema cultural.

Além considerar esses aspectos, também devemos observar a composição do objeto estético de forma integral, ou seja, nos três elementos que o constituem, de acordo com Bakhtin (2010), que são a forma, o conteúdo e o material. Todas as três são indissociáveis, interrelacionadas e possuem o mesmo grau de importância dentro da obra, pois formam uma unidade.

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração por outro. (Bakhtin, 2011, p. 178)

Tratando-se de poesia (Literatura) como um objeto estético, o material do qual falamos é essencialmente a língua. Porém, observar apenas a língua como um sistema dentro da obra é um equívoco, já

que essa língua adquiere uma forma dada pelo autor para expressar um determinado conteúdo. O artista, ao trabalhar com a língua, supera-a, “pois ela não pode ser interpretada como língua em sua determinidade lingüística (morfológica, sintática, léxica, etc.), mas apenas na medida em que ela venha a tornar-se meio de expressão artística (a palavra deve deixar de ser sentida como palavra)” (Bakhtin, 2011, p. 178). No entanto, a forma não deve ser interpretada apenas como a forma de um material, mas “como forma realizada no material e com a sua ajuda, e, nesse sentido, é determinada não só pelo seu objetivo estético, mas também pela natureza do material dado” (Bakhtin, 2010, p. 57). A relação entre os três elementos não é simples, cada um é determinado pelo outro. O material adquiere uma forma, mas também modifica o conteúdo que essa forma exprime. Da mesma maneira, o conteúdo é expresso não só pela língua (material), mas pela forma que essa língua adquiere por meio do trabalho do artista.

Porém, para Bakhtin, “no ativo contexto axiológico e criador do artista, todos esses elementos nem de longe [ocupam] o primeiro, mas o segundo lugar, não são eles que determinam axiologicamente o contexto mas são por ele determinados” (Bakhtin, 2011, p. 180). Então, devemos estudar o material, a forma e o conteúdo do objeto estético, mas não apenas eles. Em primeiro lugar está o contexto axiológico do autor, sua consciência criadora, já que a obra de arte é uma expressão de seu mundo. Ela não determina o mundo, é determinada por ele. Por isso, para compreendermos a obra em sua totalidade e unidade, devemos primeiramente compreender seu horizonte axiológico.

Essa é uma discussão importante sobre o objeto estético, que pode ser inserida na escola, que passa por uma “crise da leitura”, de acordo com Regina Zilberman (2009): “com a incumbência de ensinar a ler, a escola tem interpretado essa tarefa de um modo mecânico” (Zilberman, 2009, p. 30). Isso ocorre muitas vezes em forma de atividades e exercícios que se satisfazem com o próprio texto, visto como código. Segundo a autora, para que um indivíduo se torne leitor, a escola deve entender a leitura “como procedimento de apropriação da realidade, bem como o sentido do objeto por meio do qual ela se realiza: a obra literária” (Zilberman, 2009, p. 30). Podemos pensar essa relação do real com o mesmo sentido que Bakhtin dá ao objeto estético, visto como um acontecimento vivo, situado no mundo.

Compreender o texto literário como a expressão de uma realidade do mundo permite ao leitor que o desfrute em todos os seus elementos e perceba a relação que há entre eles, porque a obra deixa de ser vista como um material apenas lingüístico, mas como uma unidade de significação, composta pela língua, por uma forma dada pelo autor e por um conteúdo que pertence ao universo. A proposta de análise estética de Bakhtin poderia ser um caminho para essa crise da leitura pela qual passa a escola por levar o aluno a perceber a obra não como algo plano e fechado, pois o leitor, ao manter contato com ela, usaria suas vivências e sua imaginação para atribuir-lhe significado a partir de seus elementos. Dessa forma, “a leitura pode ser qualificada como a mediadora entre cada ser humano e seu presente” (Zilberman, 2009, p. 33). Ele se integra na obra para desfrutá-la em sua totalidade.

A proposta de ensino do professor cubano Pablo René Estévez segue na direção da estética. Para ele,

No es compatible la coexistencia de una cultura estética desarrollada y un sistema de valores morales que se sitúe por debajo de las exigencias éticas de la sociedad que ha promovido esa cultura. Ser estéticamente desarrollado entraña, pues, una coherencia entre el pensar, el sentir y el hacer. (Estévez, 2011, p. 60).

Então, de acordo com o autor, quando o sujeito aprende a apreciar o belo em uma educação estética, desenvolve-se também como pessoa dentro de uma sociedade, desenvolve seu caráter, seus valores e sua sensibilidade. Para ele, o ser humano possui uma condição estética que lhe é inerente, e deve ser desenvolvida na escola. Quem sabe apreciar o belo e o reconhece ao seu redor, não será capaz de causar algum dano o mundo, em sua concepção. Por isso, mais importante torna-se a educação estética, que só é possível se o projeto educativo assume o saber sensível em sua teoria, metodologia e prática,

y ello solo es posible a partir de una proyección integral del trabajo docente-educativo que sintetice, como un rayo de luz, el espectro de matices (de carácter racional y emocional) presentes en las capacidades de la *ratio*, la intuición, el entendimiento y la comprensión. (Estévez, 2011, p. 89)

Ou seja, o trabalho do professor deve estar voltado para o belo, para fazer com que o aluno perceba o estético em todas suas dimensões, o que resultará no “desarrollo de una visión armoniosa del mundo” (Estévez, 2011, p. 92) e na “concepción de un modelo de hombre (nuevo) asumido como una totalidad: el *homo aestheticus* como ideal supremo de realización humana” (Estévez, 2011, p. 92). Novamente vemos a importância de que o aluno perceba o objeto estético em seu lugar no mundo, como algo vivo, cheio de significação.

Por isso associamos, neste trabalho, a proposta de análise do objeto estético dada por Bakhtin (2010; 2011), que permite que o objeto estético seja analisado como uma unidade, em sua totalidade, e as ideias de Estévez (2011), para quem o ensino estético é fundamental para a formação humana. É positivo, para a formação do sujeito, que ele saiba apreciar o belo em todos os seus elementos, em seu contexto e em suas relações, e é positivo também para a formação do leitor, mais especificamente o leitor do texto literário. A abordagem estética pode ser um caminho para que se supere a crise de leitura mencionada por Zilberman (2009).

O CONTO

Época de Festas é o nono conto da obra de Schlee e trata de um homem que foi encontrado morto no Rio Jaguarão, no lado brasileiro. Esse espaço de fronteira Brasil/ Uruguay, fio condutor que une todos os contos dessa obra, como já discutimos na introdução deste trabalho, é fundamental para o rumo que a história tomará. O enredo do conto é composto a partir dessa situação: o corpo é encontrado boiando no rio, é retirado dali, mas, embora as pessoas conheçam de vista ou de ouvir falar aquele homem, não se encontram familiares ou pessoas que possam responsabilizar-se, nem encontram documentos ou qualquer coisa que possa identificá-lo. Deixam o corpo atirado na beira do rio até que alguém fosse examiná-lo, exposto ao sol e a cachorros famintos que o rodeavam.

A partir disso, o narrador da história, heterodiegético e extradiegético², começa a pontuar fatos da vida de Paco, o homem encontrado, que poderiam levar a uma explicação para sua morte por afogamento, que nunca se sabe se foi acidental ou um suicídio (embora as observações feitas pelo narrador levem a crer que possa ter sido um suicídio, pelo que contém de triste e desesperador, por mostrarem uma vida miserável e sem expectativas). Simultaneamente, é narrada a indiferença com relação ao fato por parte da polícia. A impressão que o leitor tem é a de que ninguém se interessa por encontrar pessoas próximas a Paco ou uma explicação para a morte é porque “Era um Paco qualquer” (Schlee, 2011, p. 101), ou seja, era uma pessoa pobre e pouco conhecida, por isso até já justificavam dizendo que, devido às festas de final de ano, poderia ter bebido demais e caído no rio. Porém, há outro fato que influencia muito essa falta de atenção com a morte de Paco:

Mas Paco era apelido. Nome de castelhano. E isso poderia complicar as coisas... Sabe como é: matam um uruguaio do lado de cá, depois, depois de tudo fica por isso mesmo; aí matam brasileiro do lado de lá, e então nem é bom falar!

O fato de ser um uruguaio encontrado morto no Brasil também contribui para essa indiferença. Talvez ninguém queira envolver-se no assunto para evitar o mal-estar que essa situação causaria. A disposição dos parágrafos e do texto também confirma a relação desse fato com a indiferença dos investigadores, porque é imediatamente após esse trecho citado que o narrador começa sua narração do que a polícia poderia ter feito e que certamente levaria a uma explicação para a morte, e essa narração segue até o final do conto. Temos aqui um aspecto mencionado por Bakhtin (2010) que é a importância de encarar o objeto estético, neste caso, o conto Época de Festas dentro do todo de Uma terra só, em seu contexto. A maneira como a morte de Paco é tratada, e que torna o texto tão perturbador por essa indiferença geral com relação a um ser humano, talvez não fosse a mesma em

² Heterodiegético é aquele narrador que não participa da história nem se relaciona com nenhuma personagem, de acordo com Junior (2009), e extradiegético é aquele que “ocupa a posição de primeiro grau em uma narrativa primária” (Junior, 2009, p. 41)

outro contexto que não fosse de fronteira e, especificamente, uma fronteira que tem em sua história tantos conflitos e hostilidades.

Podemos dizer que Paco, personagem principal, é um personagem plano com tendência a redondo, de acordo com Junior (2009). Esse tipo de personagem caracteriza-se por ser

Aquela que apresenta um grau mediano de densidade psicológica, ou seja, embora se marque por uma linearidade predominante no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações), tal personagem não se reduz totalmente à previsibilidade. Isso significa que suas ações podem, ainda que de maneira limitada, contrastar com a sua caracterização psicológica – o que pode vir a surpreender o leitor. (Junior, 2009, p. 39)

Justificamos essa classificação com o fato de que, assim como Paco, existem muitas outras pessoas que, assim como ele, não têm perspectivas e vivem uma vida de misérias, como o próprio texto sugere ao dizer que ele era um Paco qualquer. Essas pessoas vivem os mesmos problemas, enfrentam as situações adversas de suas vidas da forma como podem. No entanto, não podemos dizer que reagem da mesma forma a tudo. Há um mistério envolvendo o motivo de Paco ter morrido afogado, mas há muitas sugestões quanto a esse motivo, todas plausíveis. Diante dessas sugestões, não podemos afirmar categoricamente a verdadeira causa dessa morte, porque não o conhecemos em profundidade, não sabemos o que ele faria depois de ficar sem nada, com uma mulher e filhos para sustentar. Suas ações são imprevisíveis.

O primeiro parágrafo do conto já nos insere em um espaço de conflito e de disputa, sob a metáfora do rio:

Perto da charqueada velha o rio se enrosca nele mesmo como sem ter para onde ir, suas águas estão sempre atrapalhadas, aos nós dos redemoinhos. Ali, parece um rio briguento, um rio nervoso: não é o rio calmo e acomodado que a Ponte domou ao ligar Rio Branco e Jaguarão. É um rio ranzinza, que teima em

separar; é um rio vingativo, que ameaça afogar; é um rio que assusta, enrolando-se como cruzeira para dar o bote fatal. (Schlee, 2011, p. 101)

Vemos aqui uma antropomorfização do rio, que não acontece por acaso. O rio representa a divisão entre os territórios do Brasil e do Uruguai, divisão essa que não é pacífica, assim como o rio, embora a construção de uma ponte para unir ambos os lugares e povos represente uma tentativa de união. Observando as palavras “atrapalhadas”, “briguento”, “nervoso”, “ranzinza”, “que ameaça”, “que assusta”, podemos perceber, após a leitura do conto, que servem muito bem para descrever a vida de Paco, cheia de contratemplos, de sustos, de dificuldades, até mesmo depois da morte. Também vemos o comportamento das pessoas com relação à morte de Paco, “calmo” e “acomodado”, como se aquela morte fosse algo que não merecia grande importância, mas esse comportamento “domado” esconde o mal-estar gerado pelo fato de ele ser “castelhano” e, por isso, essa morte causar problemas para os brasileiros.

O fato de essa metáfora abrir o conto diz muito sobre o que virá. Prepara o leitor, inserindo-o num espaço de conflito. Quem o lê já sabe, a partir do primeiro parágrafo, que a história que será narrada apresentará alguma situação difícil, alguma fatalidade ou problema, e isso se confirma logo no segundo parágrafo. Essa composição harmônica entre forma (disposição dos parágrafos), conteúdo (o ambiente no qual ocorrerá o fato a ser narrado) e o material (metáfora e antropomorfização do rio que abrem o conto), reforça o caráter estético da obra, de acordo com Bakhtin (2010).

Em seguida, o narrador começa a contar como o corpo apareceu no rio e o que aconteceu logo em seguida. Conta que, apesar de todos conhecerem Paco de vista, só sabiam sobre ele informações superficiais. A indiferença com relação a ele fica mais acentuada quando deixam o corpo ao relento, exposto ao sol forte, a insetos e a animais. Simplista foi a explicação que deram à morte, sem investigações, depois que o médico afirmou que houve um afogamento: ele havia bebido muito nas festas de fim de ano e caiu no rio. Porém, o leitor sabe, segundo duas pessoas que o conheciam um pouco mais, “que era sério, calado, e que não bebia” (Schlee, 2011, p.

102). Também sabe que Paco não tinha nenhum motivo para comemorar nada, nem dinheiro para comprar bebida. Se fosse beber, provavelmente beberia de tristeza.

Depois disso, como já mencionamos acima, o narrador expõe, no décimo segundo parágrafo, o fato de que ele ser castelhano tornava as coisas mais complicadas e, por isso, talvez fosse melhor não explorar muito as circunstâncias daquela morte. Há uma mudança no estilo da narrativa imediatamente após o leitor conhecer esse fato. No lugar de verbos no pretérito imperfeito, comumente usado para descrições e narrações, segundo Cunha e Cintra (2008), o narrador passa a utilizar muitos verbos no futuro do pretérito, como “ficariam”, “saberia”, “ouviria”, “lembraria”, “poderiam”, “ligaria”, entre outros, assim como o advérbio de negação “não”, que é usado vinte vezes a partir desse parágrafo.

De acordo com a gramática de Cunha e Cintra (2008), um dos usos do futuro do pretérito é “nas afirmações condicionadas, quando se referem a fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão” (Cunha e Cintra, 2008, p. 477). Então, o uso desses verbos somado ao uso do advérbio de negação, elementos lingüísticos que são o material usado para compor a obra, na forma como são organizados no conto, concentrados a partir de um parágrafo específico, que pode ser uma elucidação do verdadeiro motivo do descaso com Paco, reforçam o conteúdo da narrativa que está sendo apresentada, ou seja, a falta de importância que tem um trabalhador pobre que nasceu no outro lado da fronteira, a quem tudo é negado e que, para a polícia, eram “Gente braba! Gente de não se poder ter pena! Um a mais, um a menos, tanto faz!” (Schlee, 2011, p. 104).

Enquanto o narrador fala sobre a verdadeira história desse homem e mostra que, apesar de ser possível obter mais informações sobre ele, essas informações não ajudariam muito, porque as pessoas com quem Paco conviveu também o viam com tanta indiferença que não seriam capazes de lembrar-se dele.

A polícia, evidentemente, não ouviu o último padrão de Paco, que o despedira entre outros tantos, depois que eles acabaram o trabalho na granja, mal começava dezembro. Decerto não saberia dizer nada, nem se lembraria de Paco e não poderia

ajudar, porque nem os nomes daquela gente tinha anotados: mandava arrebanhar por aí, arranchava, pagava, e pronto! (Schlee, 2011, p. 103)

Novamente, vemos que, assim como Paco, naquela região também havia outras pessoas na mesma situação dele, que serviam apenas para trabalhar para os mais abastados, que não tinham nome, dinheiro, nem reconhecimento, e que eram discriminados, inclusive pela polícia, que não foi ao rancho onde ele morava pedir informações porque lá “ficariam com medo, mentiriam se fosse preciso, que essa laia toda está sempre com crime pra esconder e tem medo da autoridade como o diabo da cruz!” (Schlee, 2011, p. 104). O próprio tempo da narrativa reforça esse fato. Só sabemos que a morte ocorreu em dezembro, perto das festas de final de ano. Mas em que ano? Essa é uma história que poderia ter acontecido em qualquer época porque essa segregação social sempre existiu e provavelmente continuará existindo. Não sabemos a idade de Paco nem de sua mulher. Não sabemos por quanto tempo ele vinha enfrentando as dificuldades que observamos. Mas poderia ser por toda a vida e, se continuasse vivo, talvez continuasse tudo da mesma forma.

Sua mulher, que poderia esclarecer muitas coisas, também não seria lembrada, por também ser um ninguém para aquelas pessoas, assim como o marido. A aflição que poderia estar passando, no olhar da autoridade, seria “uma choradeira enorme” (Schlee, 2011, p. 104). Isso porque, por meio dela, poderiam saber a sucessão de desgraças pelas quais a família tinha passado: ficaram sem onde morar, sem dinheiro e com uma criança prestes a nascer. Por meio dela poderiam saber que Paco havia arrumado trabalho para ambos na casa do sogro de um alemão, mas ela foi expulsa pela sogra dele porque a mulher “não gostou da cara daquela tipa, chegadinha da cria e com ar de songamonga” (Schlee, 2011, p. 105). Ninguém seria capaz de saber que o trabalho que esperava Paco era entregar doações a pessoas pobres da cidade, como se ele não fosse também uma das pessoas necessitadas, nem que no final de tudo não recebeu nada por seu trabalho, provavelmente enganado pelo alemão que prometeu um emprego e o levou para um trabalho que seria voluntário. O sogro desse alemão, que até gostou de Paco, não saberia que a ele pertencia o corpo encontrado, porque “tinha outras coisas para pensar e para se

preocupar” (Schlee, 2011, p. 106). Há uma sequência de negações para Paco e sua família. A cada coisa que conquistam, ou pensam conquistar, algo dá errado e acabam em uma situação de miséria pior que a anterior. A quantidade de vezes que o advérbio de negação e palavras como a conjunção “nem”, também com sentido de negação, reiteram essas portas fechadas para o protagonista.

Observamos claramente os três elementos do objeto estético, forma, conteúdo e material, funcionando de forma integrada em sua composição, como diz Bakhtin (2010). A disposição dos parágrafos, o uso dos verbos, do advérbio de negação, de figuras de linguagem, a forma como são organizados para compor o todo da obra e os fatos que são narrados estão entrelaçados, cada um cumprindo seu papel para a composição do conto. Todos são importantes de forma igualitária e, se deixássemos de considerar algum, nossa análise global seria prejudicada.

ANÁLISE ESTÉTICA NA ESCOLA

Observamos na seção anterior a análise do conto Época de Festas de acordo com uma perspectiva estética, baseada em Bakhtin (2010; 2011). Discutiremos agora a pertinência de uma análise desse tipo no ensino básico, em aulas de Língua Portuguesa ou Literatura.

Primeiramente, gostaríamos de ressaltar que, para nós, todo o gênero discursivo inserido no ambiente da sala de aula é didatizado. Mesmo que seja apresentado aos alunos como texto autêntico, na forma como foi encontrado no meio onde circula, só o fato de ser apresentado por um professor para que os alunos façam alguma atividade a partir dele já o didatiza. No caso do texto literário, objeto estético, ocorre o mesmo processo: quando o professor de Literatura pede aos alunos que façam a leitura do texto, eles já esperam alguma atividade, algum retorno que devem dar a partir da apreciação da obra.

A abordagem estética da obra de arte enriquece esse processo por poder ultrapassar os limites da atividade em si. Quando o professor ajuda o aluno a perceber o objeto estético em todos os seus elementos e aspectos, ele não só tem base para realizar a tarefa solicitada, seja ela qual for, mas pode, a partir dele, refletir sobre seu

mundo e atribuir-lhe significações distintas das que conhece. Observar a composição harmoniosa do material, da forma e do conteúdo faz com que o aluno aprenda a apreciar realmente a obra, e não limitar-se apenas aos aspectos lingüísticos, estruturais ou ao conteúdo que ela possui. Além disso, inserir a obra em seu contexto e a partir dessa inserção observar o seu valor dentro do sistema cultural pode fazer com que o aluno deixe de ver a obra literária como apenas um texto, um gênero discursivo, e que a veja como um acontecimento vivo e natural no mundo que o cerca, que é a expressão da subjetividade de um sujeito desse mundo.

Podemos pensar em algumas maneiras de levar o aluno a perceber essa composição. Porém, para que isso seja possível, é preciso que também o professor tenha uma percepção estética. Ler o texto com os alunos, identificar os três elementos que compõem a obra, pensar junto com eles a forma como esses elementos estão relacionados pode ser um caminho. Nenhum exercício dirigido ou questionário substitui o ato de ler e de perceber na leitura a formação do estético, pois é para a apreciação por meio da leitura que a obra literária é destinada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos neste trabalho uma análise do conto Época de Festas, do livro Uma terra só, de Aldyr García Schlee, segundo a perspectiva estética do texto literário. Embasou essa análise a teoria bakhtiniana, segundo a qual a obra é composta por três elementos, a forma, o conteúdo e o material, que são indissociáveis e possuem igual importância. Além desses três elementos, discutimos o contexto apresentado na obra e o contexto de produção dela, que também são fundamentais segundo a perspectiva estética de análise.

Tal análise foi feita a fim de pensarmos uma alternativa para o ensino de Literatura no ensino básico na qual a obra literária seja percebida desde o ponto de vista estético, no que ela tem de belo e na harmonia de sua composição, com o objetivo de fazer com que o aluno não veja a Literatura como algo fragmentado ou puramente lingüístico. Dessa forma, ele desenvolver-se-ia melhor como leitor do

texto literário e também aguçaria sua percepção e sensibilidade, não só na sala de aula, mas em todos os âmbitos de sua vida.

A inclusão da estética na sala de aula seria um caminho para solucionar a crise pela qual o ensino de Literatura passa na escola, além de também ultrapassar o nível didático e acadêmico e contribuir para a formação humana dos jovens. Observar o que a Literatura tem de belo e harmonioso pode formar alunos sensíveis ao seu mundo, ao seu ambiente e aos outros com quem convive, pensando que quem aprende a perceber a beleza das coisas pode levar essa percepção a todos os âmbitos de sua vida.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHITN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

ESTÉVEZ, Pablo René. **Educar para el bien y la belleza**. Rio Grande: Editora da Furg, 2011.

JUNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª Ed. Maringá: Editora da UEM, 2009, p. 33 – 58.

SCHLEE, Aldyr Garcia. **Uma terra só**. Porto Alegre: Ardotempo, 2011.

ZILBERMAN, Regina. A escola e a leitura da Literatura. In.: ZILBERMAN, R & ROSING, T. **Escola e Leitura: velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global, 2009 (coleção Leitura e Formação)

RESUMEN: Haremos, en este trabajo, un análisis del cuento *Época de Festras*, de Aldyr García Schlee, desde el punto de vista estético teorizado por Mikhail Bakhtin (2010; 2011) para, enseguida, discutir la relevancia de ese tipo de análisis en el salón de clase de la enseñanza básica. Así, trataremos de los aspectos contextuales y culturales del cuento, la vivencia de frontera Brasil / Uruguay, inseridos en el enlace de los tres componentes del objeto estético: la forma, el contenido y el material que, en armonía, dan a la obra literaria su belleza. El aporte teórico de este trabajo se fundamenta en Mikhail Bakhtin (2010; 2011), Pablo René Estévez (2011) y también en autores que estudian la lectura de Literatura en la escuela, como Regina Zilberman (2009). La metodología utilizada ha sido la de análisis estética, propuesta por Bakhtin. Deseamos, con este estudio, ofrecer una opción para el profesor de lenguas que desea trabajar con el texto literario en clase de una manera que va más allá del obvio y desarrolle en el alumno la sensibilidad con relación al arte y al mundo.

PALABRAS-CLAVE: Estética. Frontera. Cuento. Literatura. Enseñanza.

Annie John e Ponciá Vicêncio: Questões de Gênero e Poder no Bildungsroman Feminino

Annie Jonh and Ponciá Vicêncio: Issues about Gender and Power on the Feminine Coming-of-age

*Márcia Maria Oliveira Silva*¹

RESUMO: O romance de formação feminino, ou bildungsroman, é caracterizado pelo mesmo processo de amadurecimento (físico, psicológico, emocional) do bildungsroman tradicional, mas ele se diferencia pelas peculiaridades acerca das questões de gênero e poder. Este estudo² visa analisar os romances Annie John (1985), da escritora caribenha Jamaica Kincaid, e Ponciá Vicêncio (2003), da escritora brasileira Conceição Evaristo, com o objetivo de refletir sobre o processo de formação da identidade das protagonistas; propomos uma reflexão sobre a subjetividade a partir da experiência em uma sociedade restritiva e opressora.

PALAVRAS-CHAVE: Bildugsroman feminino, Jamaica Kincaid, Conceição Evaristo.

Introdução

A literatura, no contexto da produção feminina, percorreu um caminho que tinha como principal meta sair do ostracismo e ganhar destaque no cenário mundial. O que se tem visto na produção literária de mulheres é o desejo em refletir sobre determinadas questões através da abordagem de novas perspectivas; estas questões referem-se, por exemplo, ao entendimento da posição da mulher na sociedade, os

1 Doutoranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Bolsista Capes.

2 Este artigo é resultado das reflexões desenvolvidas no trabalho apresentado no VI Colóquio Mulheres em Letras: Literatura e Diversidade, ocorrido em abril de 2014 na Universidade Federal de Minas Gerais.

caminhos para subverter certas ‘verdades’ relacionadas ao gênero, a relação com o poder nas mais diversas instâncias, etc. Entre tantos exemplos de escritoras que têm trabalhado contra a subalternização da mulher, seja na literatura, seja na sociedade, destacam-se Jamaica Kincaid e Conceição Evaristo. Vindas de realidades distintas – apesar de trajetórias similares – ambas demonstram através de suas obras a necessidade de desconstruir os discursos opressores que há tanto tempo fazem parte das relações humanas (homem-mulher, branco-negro, rico-pobre, empregador-empregado). Kincaid e Evaristo lutam contra a violência epistêmica do ser feminino através da luta contra a subalternidade (Spivak, 2010) e a colonialidade do poder (Quijano, 2000), criando em suas obras espaços onde é possível desconstruir o discurso de invisibilização do Outro.

Jamaica Kincaid nasceu na Antígua e vive nos Estados Unidos desde os 17 anos. A mudança de país trouxe inúmeras experiências que auxiliaram Kincaid em seu processo de escrita. Toda sua obra foi produzida nos Estados Unidos e em vários momentos revela as dificuldades que uma mulher negra enfrenta em sua busca por reconhecimento e aceitação. Conceição Evaristo, por sua vez, nasceu em Belo Horizonte, tendo mudado para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e principalmente com o objetivo de estudar e trilhar um caminho diferente do que aquele proposto por suas antigas patroas. É possível citar algumas similaridades entre o percurso literário das duas autoras, mas talvez a questão que mais chame a atenção é o fato de que ambas produzem textos de cunho autobiográfico, para Carole Boyce Davies “*The autobiographical subjectivity of Black women is one of the ways in which speech is articulated and geography redefined*”³ (1994, p. 21), esse discurso está voltado principalmente para as experiências decorrentes da condição de mulher negra, partindo para uma reflexão que envolve o desenvolvimento da identidade e utilizando a memória como forma de (a)firmar essa identidade e tudo o que ela representa.

Outro ponto em comum pode ser encontrado na leitura e análise dos romances *Annie John* (1985) e *Ponciá Vicêncio* (2003). Com protagonistas mulheres as narrativas se desenrolam com o intuito

3 Todas as traduções neste trabalho são de nossa autoria: “A subjetividade autobiográfica de mulheres negras é um dos caminhos em que o discurso é articulado e a geografia redefinida”

de mostrar a realidade e a trajetória de duas jovens que precisam aprender a trilhar seu próprio caminho e encontrar seu espaço em sociedades que não são favoráveis a história de vida delas. Partindo do pressuposto que os romances *Annie John* e *Ponciá Vicêncio* são romances de formação, este trabalho surge com o objetivo principal de analisar esses romances a fim de refletir e verificar as similaridades e diferenças acerca do processo de formação da identidade das protagonistas, buscando a compreensão sobre a subjetividade de Annie e Ponciá a partir da experiência das personagens em uma sociedade restritiva e opressora. Através de um suporte teórico de autores como Maas, Jacobs e Krause, Figueiredo, Spivak, Hall, Walter, entre outros, pretendemos traçar um paralelo sobre os caminhos percorridos por Annie e Ponciá em suas buscas por autoconhecimento e libertação. Temos interesse em demonstrar que esses dois romances promovem o desejo das personagens em construir seu destino e contar sua própria história.

A representação da mulher no bildungsroman feminino

Em primeiro lugar precisamos pensar um pouco sobre o conceito de *bildungsroman*, pois ele nos será útil para a compreensão sobre o que os romances analisados trazem de novo para este gênero literário. Morgestein afirma que a forma de romance que ficou conhecida como *bildungsroman* é assim chamada por causa de “seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (in Maas, 2000, p. 19), por essa razão é perceptível a existência de uma narrativa que priorize a evolução pessoal do protagonista, tendo um tom quase pedagógico, evidenciando um processo de ação de acontecimentos exteriores que levam a reações interiores, sendo que essa junção resulta no amadurecimento do jovem protagonista. Este é um ponto em comum entre a forma tradicional de *bildungsroman* e o *bildungsroman* feminino, o que os diferencia é a abordagem dessa trajetória e suas consequências para a identidade desenvolvida pela personagem.

Entre as formas encontradas para discutir a posição na mulher na sociedade, bem como a luta feminina por espaço e reconhecimento,

o *bildungsroman* feminino aparece na obra de várias escritoras porque se revela como uma forma interessante de pensar o percurso de personagens femininas num universo masculinizado. Criado em 1803 por Karl Morgenstern⁴ o termo *bildungsroman*, ou romance de formação (*coming-of-age* em inglês), tem como característica desnudar o processo de desenvolvimento pessoal do protagonista a partir de uma série de confrontos e experiências que vão se revelando no decorrer da narrativa; neste caso o protagonista é um ser jovem que vivencia acontecimentos necessários para seu crescimento pessoal. Segundo Luísa Flora:

Ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *bildungsroman* dá voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa.⁵

Para que esse modelo voltado para o individualismo e o desenvolvimento interior do personagem se apresente o romance de formação tem características comuns: a narração é feita em 1ª pessoa, o protagonista é jovem e por essa razão necessita de um ambiente favorável para ajudá-lo em seu processo de aprendizagem, que se dá desde a infância até a adolescência ou mesmo na vida adulta. Alguns acontecimentos narrados são traumáticos, entretanto sempre são parte do processo de aprendizagem. Afinal, para que esse processo termine com o amadurecimento do protagonista é necessário que o mesmo percorra um caminho de dificuldades, que começa com a saída de casa (ou seja, do ambiente conhecido e seguro) e o afastamento dos familiares, ao mesmo tempo em que entra em contato com pessoas mais velhas, que funcionam como mentores por sua experiência de vida.

Da mesma maneira que a mulher ficou muito tempo em segundo plano na esfera social, no plano literário a mulher foi

4 Professor de filologia clássica que ministrou a conferência intitulada “O espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos”.

5 Encontrado em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=Com_mtree&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2

representada como mero objeto do texto, não sendo dado a ela a oportunidade de ser sujeito; os primeiros romances de formação, aqui denominados romances de formação tradicional, não apresentavam mulheres como protagonistas, isso porque “o ‘feminino’ representa a expressão do que tem sido sempre subjugado, silenciado, colocado em uma posição secundária em termos culturais (histórico, político, econômico, etc.)” (PINTO, 1990, p. 26). Num primeiro momento mesmo quando a mulher era protagonista isso acontecia para mostrar e corroborar o mundo restritivo que a mulher fazia parte, sendo assim a “aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade” (idem, p. 13), pois era este o único destino plausível e aceitável para a mulher.

Versões mais recentes⁶ tem proposto uma adaptação do romance de formação tradicional para atender melhor algumas perspectivas, aumentando a representação feminina. Os romances *Annie John*, da escritora caribenha Jamaica Kincaid, e *Ponciá Vicêncio*, da escritora brasileira Conceição Evaristo, são considerados romances de formação femininos porque apresentam temáticas relacionadas ao processo de amadurecimento (físico, psicológico, moral, emocional) da personagem e o desenvolvimento de sua identidade a partir do prisma feminino; se pensarmos que o romance de formação revela “um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo” (JACOBS & KRAUSE, 1989, p. 37) perceberemos que os dois romances citados entram nessa classificação, diferenciando-se do romance de formação tradicional graças a certas peculiaridades, em especial em relação as questões sobre gênero e poder na sociedade patriarcal.

Citando Xavier o pesquisador e professor Thomas Bonnici explica que “A crítica oficial, com raras exceções, atribuía um estatuto inferior à mulher escritora e cobrava delas formas consideradas mais adequadas à ‘sensibilidade feminina.’” (2007, p. 39) Esse cenário foi sendo combatido e desconstruído ao longo de muito tempo. A palavra-chave para entender os romances *Annie John* e *Ponciá Vicêncio*, enquanto exemplos de romances de formação feminino é pensar no

⁶ A partir do final do século XX mulheres escritoras passam a utilizar os romances de formação como forma de expressar sua consciência em relação a si próprias e a sociedade que está a sua volta.

conceito de subversão de vários sistemas e modelos⁷. O primeiro ato subversivo acontece já na escrita dos livros, que é feito por duas mulheres negras em sociedades altamente machistas e excludentes. Além dessa questão, como afirmamos anteriormente esse tipo de texto tem como protagonista uma mulher que cresce desenvolvendo um desejo por liberdade; nem Annie nem Ponciá mostram interesse em perpetuar a ‘condição natural’ da mulher, a jornada das protagonistas não as leva ao casamento ou à maternidade, mas a uma compreensão ampla de sua realidade, existe, em outras palavras, uma “busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente” (PINTO, 1990, p. 14).

Identidade, gênero e poder nos romances Annie John e Ponciá Vicêncio

Os caminhos trilhados pelas personagens Annie e Ponciá levam a uma trajetória de autoconhecimento, de (a)firmação da identidade. Segundo Eurídice Figueiredo “as identidades, complexas e múltiplas, nascem de uma oposição a outras identidades, baseando-se em formações discursivas imaginárias e não na razão” (2007, p. 50), sendo assim o ambiente tem muito a ver com a forma que trabalhamos e construímos nossa identidade. Nesse sentido os romances analisados comprovam que a identidade não é mais um conceito de algo puro ou fixo, mas móvel e plural (HALL, 2006), resultado de uma negociação contínua (POLLAK, 1992).

Annie John é o primeiro romance de Jamaica Kincaid. Ele apresenta uma narrativa em primeira pessoa, e o título do livro é o nome da protagonista. Aqui temos uma narrativa que reflete o amadurecimento de Annie através da articulação entre passado e presente. Edwards afirma que *Annie John* é “*a coming-of-age novel about the discovery of the self that recounts the process of individual development and learning about the world*”⁸ (2007, p. 42), o que

7 Nos dois romances encontramos a busca por desconstrução do discurso patriarcal e também do discurso colonial, pois ambos estão historicamente entrelaçados.

8 “um romance de formação sobre a descoberta de si mesmo que relata o processo de desenvolvimento pessoal e o aprendizado acerca do mundo”

especifica que Annie não apenas precisa aprender sobre o mundo para encontrar seu caminho, ela também precisa conhecer a si mesma para fazê-lo. Em “*They had no diferente ideas of how to be in the world; they certainly didn’t think that the world was a strange place to be caught living in*”⁹ (KINCAID, 1985, p. 90) Annie mostra sua (auto)reflexão a partir da observação sobre os outros e suas posições.

Roland Walter afirma que

A obra de Kincaid ilumina diversos aspectos deste *terceiro espaço* de interferência intercultural: a criação deste espaço pelos personagens e no próprio ato de escrever; o impacto dele sobre as personagens, especialmente no que toca à relação entre mãe e filha; a desconstrução da subalternidade (neo)colonial mediante a passagem por ele. (2009, p. 171)

Neste romance o processo de aprendizagem desenvolve-se graças à tentativa da personagem em desconstruir a subalternidade em várias esferas. Sua atitude rebelativa pode ser encontrada em três instâncias: familiar, escolar e social. Estas instâncias materializam o terceiro espaço citado por Walter. A rebeldia de Annie passa a ser a forma de resistência que a personagem encontra para subverter o sistema e, dessa forma, encontrar um espaço em que possa lutar contra as opressões diárias. Logo no início o leitor entra em contato com uma relação muito próxima entre Annie e sua mãe (que tem o mesmo nome), a filha sentia um amor incondicional por sua genitora e sentia-se segura ao lado dela. Quando entra na puberdade Annie descobre um lado da mãe que a faz sentir só e desprezada. Annie chega a afirmar que “*At that moment, I missed my mother than I had ever imagined possible*”¹⁰ (KINCAID, 1985, p. 106); é graças a esse choque que a rebeldia de Annie começa a florescer. Em outras palavras, o mundo de Annie é um antes do afastamento da mãe e outro completamente distinto quando elas rompem o elo que as unia.

9 “Eles não tinham ideias diferentes de como estar no mundo; eles certamente não achavam que o mundo era um lugar estranho para ser pego vivendo nele”

10 “Naquele momento, eu perdi minha mãe de um jeito que eu nunca imaginara possível”

O seio familiar é o primeiro contato que o indivíduo tem com a sociedade e por essa razão o relacionamento com os familiares é uma peça-chave para o desenvolvimento dos filhos. Annie nunca fora chegada ao pai, mas tinha laços muito estreitos com a mãe. No trecho “*we both noticed that now if she said that something I did remember her or her own self at my age, I would try to do it a different way, or, failing that, do it in a way that she could not stomach*”¹¹ (idem, p. 87), notamos que a trajetória de Annie passa a ser a desconstrução da reprodução da ideologia patriarcal/colonial (personificada e transmitida através da figura da mãe); como nos lembra Beauvoir (1980) não se nasce mulher, torna-se mulher, esse processo para tornar-se mulher acontece através do convívio social que se inicia no âmbito familiar, em especial pelos ensinamentos da mãe, Annie quebra esse vínculo.

Uma vez que Annie não sai de casa para viver as experiências que resultariam em seu amadurecimento, este acontece através da convivência com o mundo que ela estava habituada. O espaço escolar também aparece como fator importante no processo de aprendizagem da personagem. O mesmo que aconteceu com o relacionamento com a mãe também acontece com a professora graças a uma ruptura na maneira como Annie encara as lições escolares. Muito inteligente Annie não tem dificuldades em se destacar: “*I was already first in my class, and I was first without ever really trying hard, so I had nothing much to worry about.*”¹² (idem, p. 63) O problema é com o que é ensinado nas aulas. Annie passa a refletir sobre o que aprende na escola – em especial nas aulas de história – e começa a perceber inconsistências e mentiras em relação à história de seu povo. Quando uma menina vinda da Inglaterra começa a estudar em sua escola e mostra dificuldades em saber algo sobre aquela terra a protagonista kincaidiana mostra as diferenças entre elas, já que Annie estudara sobre a rainha Elizabeth e toda a história da Inglaterra. Segundo Annie: “*Her ancestors had been the masters, while our had been the slaves.*”¹³ (idem, p. 76) Aqui podemos destacar que “o fim do colonialismo e o entrelaçamento deste com o patriarcalismo, durante a

11 “nós duas percebemos que agora se ela dissesse que algo que fiz lembrou ela mesma na minha idade, eu tentaria fazê-lo de uma maneira diferente, ou, falhando nisso, faria de um jeito que ela não suportaria”

12 “Eu já era a primeira em minha turma, e eu era a primeira sem realmente tentar muito, então eu não tinha muito com o que me preocupar.”

era colonial não aboliram a opressão da mulher nas ex-colônias.” (BONNICI, 2007, p. 67) A personagem reconhece que existe uma internalização dos costumes do dominador e sentindo-se desconfortável com essa realidade Annie acaba transformado sua postura, e acaba se tornando mal vista pela professora porque demonstra sua consciência e rebeldia em relação à História Oficial¹⁴.

A reflexão de Annie e a reação posterior da personagem com respeito à família e à escola leva Annie a um novo estágio em seu processo de aprendizagem. A esfera social ganha importância porque a narrativa revela que a sociedade como um todo visa uma internalização de valores, estes valores sendo necessários para a perpetuação de um discurso hegemônico que é, a priori, masculino, branco, cristão e de classe média. No início do romance quando a personagem reflete sobre a diferença na criação de meninos e meninas ela afirma “*All the boys climbed trees for the fruit they wanted, and all the girls threw stones to knock the fruit off the trees.*”¹⁵ (KINCAID, 1985, p. 56) Suas atitudes comprovam o desejo de não compactuar com essa realidade, ela não se interessa pelos conselhos da mãe em comportar-se como uma pequena dama e passa a roubar livros na biblioteca, brincar com bolas de gude e aproximar-se de quem não é considerada boa influência.

Para Spivak “O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro” (2010, p. 60) Annie parece desenvolver a consciência sobre esse processo de outrerização e busca ir contra as convenções sociais. A maneira de fugir dessa perspectiva colonizante é através da diáspora, afinal o exílio é também uma busca por distância e objetividade em relação à terra natal (EDMONDSON, 1999). O romance termina com a personagem embarcando num navio rumo à Inglaterra, essa decisão tomada não

13 “Os ancestrais dela tinham sido os mestres, enquanto os nossos tinham sido os escravos.”

14 Um exemplo claro desse desconforto é a reação de Annie quando vê uma imagem de Cristóvão Colombo. Apesar de ele ser considerado um herói no livro de história a personagem acredita que ele é uma espécie de verme e acaba sendo advertida pela professora por escrever uma frase contra ele e tido que ele representa.

15 “Todos os garotos subiam nas árvores pela fruta que eles queriam, e todas as meninas jogavam pedras para derrubar a fruta das árvores.”

por uma vontade mas por uma necessidade em criar seu próprio caminho.

Ponciá Vicêncio é o segundo romance de Conceição Evaristo, mas foi o primeiro a ser publicado. Ele conta a história de Ponciá Vicêncio (assim como o romance de Kincaid também aqui a protagonista dá nome à história) e é narrado em terceira pessoa. Ao longo de uma série de pequenos capítulos sem título tomamos conhecimento da trajetória de uma moça nascida e criada numa fazenda, que decide mudar-se para a cidade grande com o intuito de criar um futuro diferente para ela e sua família. Há momentos em que a narrativa também focaliza a família da protagonista (em especial o avô, o irmão e a mãe) a fim de contextualizar a vida de Ponciá. Em certo ponto a mãe (Maria Vicêncio) e o irmão (Luandi) também embarcam na experiência diaspórica. Para Hall as “identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença” (1996, p. 75) e é nesse processo de produção e reprodução de identidades que todos os personagens, especialmente Ponciá, necessitam assimilar.

Para entendermos o processo de desenvolvimento da protagonista de *Ponciá Vicêncio* elencamos três questões importantes em seu processo de aprendizagem. O primeiro ponto é como a personagem e a narrativa apresentam uma releitura do passado escravocrata a partir de vários graus de violência epistêmica. Desde cedo Ponciá convive com um passado que não acabou de fato, o contexto histórico pode ter sido redefinido e redesenhado, no entanto o sistema de escravidão perpetua, por exemplo, na forma do coronel e do coronelzinho tratarem seus empregados:

Um dia o coronelzinho, que já sabia ler, ficou curioso para ver se negro aprendia os sinais, as letras de branco e começou a ensinar o pai de Ponciá. O menino respondeu logo ao ensinamento do distraído mestre. Em pouco tempo reconhecia todas as letras. Quando sinhô-moço se certificou que o negro aprendia, parou a brincadeira. Negro aprendia sim! Mas o que o negro ia fazer com o saber de branco? (EVARISTO, 2003, p. 17)

Outras passagens revelam esse cenário de exploração e desdém constantes e contínuos. Para Sodre o “poder não é simples consequência de uma subordinação imposta, consentida ou negociada, e sim o resultado de fluxos de potências diferentes atuantes nos mecanismos sociais” (2000, p. 60), e o poder do coronel que paira sobre a vida e a história da família de Ponciá é enorme e provocou grandes estragos. Uma vez que “Ponciá Vicêncio sabia que o sobrenome dela tinha vindo desde antes do avô de seu avô”, sabendo que “O pai, a mãe, todos continuavam Vicêncio. Na assinatura dela, a reminiscência do poderio do senhor, de um tal Coronel Vicêncio. O tempo passou deixando a marca daqueles que se fizeram donos das terras e do homem” (EVARISTO, 2003, p. 29) Ponciá criou em si um desejo de mudança, era preciso lutar, distanciar-se dessa realidade.

Já na segunda parte da narrativa o leitor é apresentado ao avô da menina Ponciá. Em seu desespero ele resolve acabar com a vida da própria família, mas ao matar a mulher é impedido de suicidar-se porque o filho pede ajuda. Depois disso o avô, que perde a mão, transforma-se numa sombra de sofrimento e desengano. Através de um relato sobre Ponciá em seus primeiros anos ficamos cientes o quanto a figura do avô é marcante para a formação da identidade e da personalidade da personagem: “Surpresa maior não foi pelo fato de a menina ter andado tão repentinamente, mas pelo modo. Andava com um dos braços escondidos às costas e tinha a mãozinha fechada como se fosse cotó”, ela imitava o avô que mal conhecera, por essa razão “Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô? Todos se assustavam.” (idem, p. 16) Se a vida e os atos do Vô Vicêncio são uma prova da existência esquizofrênica dos escravos, a vida e os atos de Ponciá são uma tentativa de lutar contra esse passado.

É precisamente com o intuito de sair desse histórico de opressão que Ponciá resolve sair de casa, mudar-se da fazenda e batalhar por melhores condições na cidade grande. Assim como geralmente acontece em romances de formação a heroína necessita do afastamento de casa para promover um ciclo de amadurecimento. Ponciá faz uma viagem de trem que dura vários dias e nesse período cultiva o sonho de mudar de vida e de construir uma nova história. Ela acredita que sabendo ler e escrever, sendo trabalhadora e interessada vencerá; Ponciá começa a trabalhar em casas de família, envolve-se

com um homem e vai morar com ele numa favela, depois de um tempo seus sonhos vão acabando um a um. Um dos aspectos que essa trajetória revela é que “as desigualdades de gênero e raça são eixos estruturantes da matriz da desigualdade social do Brasil, que, por sua vez, está na raiz da permanência e reprodução das situações de pobreza e exclusão social.” (BONNICI, 2007, p. 256) Não depende de Ponciá o seu sucesso e certamente ela não será capaz de obtê-lo numa sociedade que tem na reprodução das situações de empobrecimento financeiro e moral sua principal especialidade. Ponciá, então, percebe que a escravidão a acompanha:

A vida escrava continuava até os dias de hoje. Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida. (EVARISTO, 2003, p. 83)

De fato a decisão da personagem em migrar, utilizando essa escolha de deslocamento com a finalidade de mudar significativamente os rumos de sua vida teve um impacto considerável no percurso de Ponciá. Segundo Roland Walter o texto “de Evaristo, portanto, nos coloca perante um movimento circular de várias dimensões, cujo objetivo é curar o trauma colonial e os seus desvios existenciais por intermédio da afirmação criativa destes” (2009, p. 79-80), o movimento diaspórico faz parte da luta para curar o trauma causado por um passado escravocrata e opressor. Mas, ao mesmo tempo, ele também gera esquizofrenias, nesse momento Ponciá “perguntava-se se valera a pena ter deixado a sua terra” (EVARISTO, 2003, p. 34).

O percurso percorrido por Ponciá desde sua chegada à cidade grande deixa transparecer que o principal aprendizado da personagem foi justamente o reconhecimento da importância de suas origens. O cenário que se revela, portanto, é que pela memória Ponciá resgata sua identidade perdida, Said afirma que “A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns na interpretação do presente” isso porque há “a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas” (1995,

p. 33). O papel do passado e da memória para o entendimento do processo de aprendizagem e amadurecimento de Ponciá aparece em vários momentos, quando, por exemplo, a narrativa deixa claro que é a memória que mantém a protagonista do romance viva:

Ponciá gastava a vida em recordar a vida. Era também uma forma de viver. Às vezes, era um recordar feito de tão dolorosas, de tão amargas lembranças que lágrimas corriam sobre seu rosto; outras vezes eram tão doces, tão amenas as recordações que, de seus lábios surgiam sorrisos e risos. (EVARISTO, 2003, p. 91-92)

A grande descoberta de Ponciá acontece no momento em que ela percebe que seu lugar no mundo e a maneira como ela se sente inserida no mundo tem muito a ver com o que ela aprendeu com a mãe enquanto criança, em especial a arte de moldar o barro. Sem poder continuar com sua arte na nova cidade (o barro de lá não era próprio para este fim) Ponciá passa seus dias a recordar o passado e só encontra paz quando molda no ar as esculturas que ela tanto se alegrava em criar. É na perspectiva de Luandi que notamos que a arte de Ponciá (assim como a de sua mãe) era importante não apenas para ela e sim para todos; nos trechos “Criações feitas, como se as duas quisessem miniaturar a vida, para que ela coubesse e eternizasse sobre o olhar de todos, em qualquer lugar” e “Estava feliz também, porque na criação da mãe e da irmã estavam apontados os nomes delas como autoras” (idem, p. 105) fica evidente que elas são representantes de seu povo, e se é verdade que “o afrodescendente lida com uma identidade individual e coletiva fragmentada” (WALTER, 2009, p. 50) a arte do barro servia como cola para essa identidade.

Annie John e Ponciá Vicêncio: uma reformulação do romance de formação

A análise de *Annie John* e *Ponciá Vicêncio* evoca a necessidade em repensar o modelo tradicional de romance de formação tendo em vista uma perspectiva feminina/feminista. Desde a questão do protagonista, que passa a ser uma moça, até a forma como as

experiências se revelam é possível dizer que esses *bildungsromans* não são tão somente romances que focam na formação dos personagens principais, eles desenvolvem uma narrativa que promove em suas protagonistas uma trans-formação.

Esta transformação é, também, um indicativo que as autoras desses romances desejam criar personagens que ultrapassem os estereótipos comuns em relação ao universo feminino. Além disso, sendo Jamaica Kincaid e Conceição Evaristo nascidas em países em que a colonização foi parte substancial da formação do povo e do conceito de nação, ambas lutam contra a subalternidade imposta ao indivíduo colonizado e ainda mais à mulher:

No contexto do itinerário do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há 'evidência'. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 85)

No caso dos dois romances analisados neste trabalho não há mentores que participam da jornada de aprendizagem das protagonistas, o que há são situações que explodem enquanto estopins para o sofrimento-desenvolvimento-amadurecimento das personagens. Há, porém, personagens que dão sua contribuição para essa jornada, e, mais uma vez são personagens femininas que fazem esse papel. Em *Annie John* Annie cria uma amizade com duas meninas (Red Girl e Gwen) que ajudam a personagem a afastar-se da figura da mãe e de tudo que ela representa, e ainda criam uma alternativa para as escolhas que serão feitas por Annie em sua busca por libertação. Já em *Ponciá Vicêncio* há duas figuras que se destacam: o avô, que Ponciá mal conheceu é o símbolo do passado e do sofrimento, e a mãe que não deixa ser um símbolo de um possível futuro, é com ela que a protagonista aprende tudo de positivo, incluindo o aprendido sobre como trabalhar com o barro.

Os dois romances também apresentam o fator memória como sendo fonte de compreensão ou reconstrução no passado. A memória, nesse aspecto, funciona como

um lugar onde são travadas batalhas sobre lembranças individuais e coletivas, bem como sobre seus significados (...). A memória, como JanMohamed E Lloyd (1990, p. 6) defendem, é um dos mais importantes meios contra-hegemônicos para a autoafirmação no discurso contemporâneo das chamadas minorias (WALTER, 2009, p. 68)

O que diferencia as duas narrativas é a função em relação à projeção do passado, pois enquanto a protagonista de *Annie John* pensa nos fatos ocorridos, principalmente aqueles que dizem respeito ao seu relacionamento com a mãe, e a partir de seu entendimento busca um futuro diferente, a protagonista de *Ponciá Vicêncio* usa de suas lembranças para resgatar a si mesma, a ida para outra cidade e o afastamento da família e de suas raízes proporcionam um sofrimento que só pode ser aplacado através da memória e pelo desejo do reencontro. O processo de aprendizagem de Annie acontece através de um deslocamento sociocultural, ela amadurece graças à maneira rebelde de tratar com as esferas familiar e escolar, sendo assim o deslocamento físico só acontece como resultado deste processo. Em *Ponciá* é o contrário, o deslocamento espacial acontece e é nele que a personagem passa por sua jornada.

Em vários momentos as duas protagonistas demonstram a capacidade de refletir sobre suas realidades e, de alguma forma, interferir em seu destino. É interessante notar que “Nas sociedades pós-coloniais, porém, o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. É a dialética do sujeito e do outro, do dominador e do subalterno” (BONNICI, 2012, p. 26). Ora, é nessa dialética que Annie e Ponciá buscam (re)definir suas identidades.

É relevante refletir o final dos romances e seus significados. Geralmente o romance de formação termina com a trajetória de aprendizagem sendo cumprida, o que leva a um final feliz. Não é o que acontece em *Annie John* ou *Ponciá Vicêncio*. Annie entra no navio

e vai para Inglaterra para construir outro futuro (longe da mãe e de sua terra natal), Ponciá, por outro lado, projeta o passado porque o futuro só será possível através do retorno às origens. Há a esperança em um futuro diferente, porém a trajetória das protagonistas não termina com o término dos romances. Com todas as questões levantadas fica claro que “a existência de um *Bildungsroman* feminino e feminista institui, portanto, a revisão do conceito tradicional de *Bildungsroman*, reclamando para si uma subversão das características determinantes do conceito tradicional” (MAAS, 2000, p. 248).

Considerações Finais

O romance de formação feminino surge para subverter os caminhos apresentados pelo romance de formação tradicional, aplicando assim o processo de aprendizagem que antes era focado no mundo masculino para o prisma feminino. Com isso os textos passam não apenas a revelar estereótipos construídos desde sempre sobre questões relacionadas à personalidade da mulher, suas escolhas e seu futuro, mas também gera uma reflexão sobre como o amadurecimento das protagonistas passa também pelo entendimento desse universo estereotipante e discriminador. Nesse caso os tópicos gênero e poder revelam nuances específicas sobre a maneira como as personagens femininas completam suas trajetórias a partir de contextos bastante específicos.

A análise dos romances *Annie John* e *Ponciá Vicêncio* demonstra o quanto a literatura escrita por mulheres pode acrescentar as discussões sobre gênero e poder e, mais do que isso, como esses textos caracterizam-se por subversão. No caso específico dos romances analisados, a subversão começa pela desconstrução do esquema tradicional de *bildungsroman* e continua com a própria estrutura interna das protagonistas e do que elas esperam para si mesmas. É um avanço e ao mesmo tempo um desafio pensar que o final desses romances não apresenta um ‘final feliz’, porque este ainda está longe de ser concretizado.

Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007.
- _____. **O Pós-colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura**. 2ª edição. Maringá: EDUEM, 2012.
- DAVIES, Carole Boyce. **Black Women, Writing and Identity: migrations of the subject**. London: Routledge, 1994.
- EDMONDSON, Belinda. **Making Men: Gender, Literary Authority and Women's Writing in Caribbean Narrative**. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- EDWARDS, Justin. **Understanding Jamaica Kincaid**. South Caroline: Columbia, 2007.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A diferença e a alteridade**. Revista Aletria, v. 16 - jul.-dez. 2007, pp. 44-56.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 2ª edição. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.
- FLORA, Luísa. **Bildungsroman**. [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=Com_mtr](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=Com_mtr&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2)
[ee&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=Com_mtr&task=viewlink&link_id=150&Itemid=2). Acesso em 05 de março de 2011.
- HALL, Stuart. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996, pp. 68-75.
- _____. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JACOBS, J. & KRAUSE, M. **Der Deutsche Bildungsroman**. München: C. H. Beck, 1989.
- KINCAID, Jamaica. **Annie John**. New York: Farrar Strauss and Giroux, 1985.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O Cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo : Editora UNESP, 2000.
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social: Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: APDOC, Vol. 5, N. 10, 1992.
- PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino. Quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 88-105

QUIJANO, Anibal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of World-Systems Research, vol. Xi, n. 2, 2000.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SODRE, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, Povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WALTER, Roland. **Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas**. Recife: Bagaço, 2009.

ABSTRACT: The female coming-of-age, or bildungsroman, is characterized by even ripening process (physical, psychological, emotional) of the traditional bildungsroman, but it is distinguished by the peculiarities about the issues of gender and power. This study aims to analyze the novels *Annie John* (1985), by the Caribbean writer Jamaica Kincaid, and *Ponciá Vicencio* (2003), by the Brazilian writer Conceição Evaristo, aiming to reflect on the process of identity formation of the protagonists; we propose a reflection on subjectivity from the experience in a restrictive and oppressive society.

KEYWORDS: Female coming-of-age, Jamaica Kincaid, Conceição Evaristo.

O Silenciamento Do Corpo E Outros Mecanismos De Opressão Em “A Saia Almarrotada”, De Mia Couto

The Silencing Of The Body And Other Mechanisms Of Oppression In "A saia Almarrotada" By Mia Couto

Moama Lorena de Lacerda Marques¹

RESUMO: A obra *O fio das missangas*, de Mia Couto, apresenta diversas personagens femininas inseridas em situações de opressão e espera. É o caso da protagonista de “A saia almarrotada”, que atravessa os dias imersa nos afazeres domésticos e sempre à disposição dos mandos e desmandos do pai. Impedida de sair, a casa é uma espécie de espaço de confinamento. Apenas a janela lhe serve de contato com a rua e de amparo para o devaneio. Sonha, constantemente, com o “aprincesado” que a libertaria daquela opressão. Esta está marcada, em especial, no seu corpo, brutalmente silenciado. Nosso artigo se propõe a fazer um estudo dessa narrativa, tendo como foco a condição feminina que relatamos. Para tanto, nos detemos na relação que mais a evidencia: a da personagem com seu corpo e com o espaço que a envolve. Em termos de fundamentação teórica, utilizamos estudos sobre a relação da personagem com o espaço, a exemplo dos de Gullón (1980) e Zubiaurre (2000), e aqueles que discutem a condição feminina e a questão do corpo que a perpassa, como os de Perrot (2003). Além destes, também oferecem suporte para nossa análise Bonnici (2000), Bachelard (2005), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: A saia almarrotada; condição feminina; opressão.

¹ Doutora em Literatura e Cultura pelo PPGL/UFPB e professora de língua portuguesa e literatura brasileira do IFRN-Campus Canguaretama. Seus estudos concentram-se nas literaturas africanas de língua portuguesa.

“Nasci mulher, nasci
na dor
E para a dor nasci
Açoiaram meu corpo de inocente
E logo uma lágrima sentida
Deslizou, lentamente,
Simbolizando a vida”

(*Descrença* – Maria Eugénia Lima)

Considerações iniciais

De todos os contos constituintes de *O fio das missangas* que apresentam personagens femininas em situações de submissão e espera, “A saia almarrotada” é o mais confessional, até mesmo pelo foco narrativo escolhido, a primeira pessoa, com a protagonista revelando seu cotidiano transcorrido sob os mandos e desmandos dos homens com os quais vive, especialmente o pai. É a narrativa que denuncia com mais vigor a condição opressora vivenciada pela mulher em uma sociedade patriarcal, onde as lidas domésticas e a repressão do prazer parecem ser as únicas obrigações femininas e restritas às paredes da casa.

Também iremos ver que o tema da espera feminina, tão recorrente na obra miacoutiana, não é constituído, como em outras narrativas, pela ausência de um homem da família, o amado ou um filho, por exemplo, mas é uma espera mais grave e de difícil resolução, pois, por mais que ela aguarde o homem que iria salvá-la da vivência mesquinha determinada pelo pai, ela esperava, como confessa em certo momento, por outra vida, porque para a que lhe pertencia parecia não haver mais esperança de libertação.

As particularidades do conto são muitas e procuraremos discuti-las em nossa análise, que, no intuito de mostrar os mecanismos de opressão exercidos sobre a vida da personagem feminina, irá se atentar, especialmente, para a relação dela com o espaço que a circunda e com seu próprio corpo.

1 A relação com o espaço e com o corpo

A opressão sofrida pela protagonista fica evidente logo no primeiro parágrafo do conto, quando a personagem afirma, de cara, ter nascido para as obrigações domésticas e ter sido condenada à tristeza e à solidão. Leiamos:

Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade. A mim, quando me deram a saia de rodar, eu me tranquei em casa. Mais que fechada, me apurei invisível, eternamente nocturna. Nasci para cozinha, pano e pranto. Ensinaram-me tanta vergonha em sentir prazer, que acabei sentindo vergonha em ter prazer (COUTO, 2009, p. 29).

O trecho confirma a total anulação da feminilidade a que se submete a personagem, mais uma entre as tantas inonimadas² dos contos de Mia Couto. Essa anulação, como podemos perceber, é mostrada através de vários aspectos, entre os quais podemos citar: a negação de uma vestimenta símbolo da sensualidade feminina, que a narrativa aponta como sendo uma espécie de autorizadora do despertar do desejo masculino, já que não é uma saia qualquer, mas uma “saia de rodar”, feita para se dançar nos bailes os quais as outras moças e os rapazes costumavam frequentar; a utilização de adjetivos que enfatizam o apagamento do olhar do outro, como “invisível” e “nocturna”; a repressão do prazer e, por último, a condenação a uma existência voltada para as atividades domésticas e para a tristeza. A felicidade, para alcançá-la, tinha que ser buscada, como acontecia às outras moças, no espaço exterior, nos bailes, mas ela se autoexilara em sua própria morada. É muito significativo, por exemplo, o uso do verbo “trancar” para falar de seu isolamento, pois dá a ideia de um autoexílio onde se insere sem possibilidade de saída, como se tivesse sido fechado à chave. De que modo, então, o seu “aprincesado”

² São vários os contos de Mia Couto que apresentam personagens femininas inonimadas, o que pode ser tão significativo quanto os nomes que ele confere a outras personagens e que dizem muito da situação delas e do enredo. Várias são mulheres apagadas, anuladas e sofredoras da dor da ausência e da espera, sendo marcadas e apresentadas por essa ausência e essa espera e não por uma identidade pautada em um nome e em características físicas detalhadas.

(COUTO, 2009, p. 31) imaginário iria surpreendê-la se a porta de acesso a ela estava fechada?

Algumas considerações importantes sobre a relação da personagem com o espaço podem ser feitas a partir desse primeiro trecho. A primeira diz respeito ao espaço de confinamento (GULLÓN, 1980) ao qual é condenada; a própria ideia de estar trancada em casa já aponta para a sua existência, estabelecendo uma esperada coerência com a opressão que sofre por parte do pai. Outra referência em relação ao espaço reforça ainda mais esse estado de confinamento: a imagem da casa como um “ninho ensombrado” (COUTO, 2009, p. 31). Se levarmos em consideração que a palavra ninho remete a um estado de conforto, aconchego e proteção soa quase como um paradoxo a construção “ninho ensombrado”, já que este adjetivo retira a carga semântica positiva do substantivo a ele atrelado, ou seja, o espaço da casa, que deveria ser um refúgio, se apresenta mais, numa inversão plausível com a condição da personagem, como o espaço-vertigem (GULLÓN, 1980)³, agressor e cheio de riscos, do mundo. Recordemos, aqui, a observação que Zubiaurre (2000) faz sobre a possibilidade, não rara, de os espaços interiores poderem transmitir significados negativos ou, então, de maneira mais precisa, vamos ao encontro de Bachelard (2005) e das suas discussões sobre as constantes trocas e proximidades entre o interior e exterior. Segue um trecho exemplar de *A poética do espaço*:

O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. [...] Nesse drama da geografia íntima, onde devemos habitar? [...] Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um horrível exterior-interior (BACHELARD, 2005, p. 221).

No caso da personagem de “A saia almarrotada”, parece não haver saída nem no interior nem no exterior. O primeiro, que deveria ser a

³ O espaço-refúgio e o espaço-vertigem são duas categorias discutidas por Gullón (1980), importantes para dimensionar a trajetória do herói romanesco. Enquanto o primeiro refere-se ao espaço da casa familiar, da infância, onde o herói encontra a proteção e a confiança necessárias para enfrentar os desafios do mundo, o espaço-vertigem é o espaço exterior, ameaçador e desconhecido, no qual alcançará o amadurecimento necessário para a vida adulta.

imagem da tranquilidade e do repouso ofertados pela casa-ninho, desencadeadora de um “devaneio de segurança”, como aponta Bachelard (2005, p. 115), está muito distante disso. Já ao exterior, ela não tem acesso; ele só lhe chega através dos relatos das moças que narram as noites alegres nos bailes e, em seu devaneio, o único ao qual se permite, por intermédio do homem com quem sonha que vai surpreendê-la em sua tristeza para, enfim, inaugurar-lhe o amor e a vida; um imaginário “personaje-ventana”, como descreve Zubiaurre (2000), que, adentrando na narrativa, teria a função de renová-la, apresentando novo dinamismo ao espaço e à ação. Esse homem desejado ela chama de “aprincesado” (COUTO, 2009, p. 31), como comentamos anteriormente, uma espécie de príncipe como os dos contos de fadas, o único que poderia desencantá-la do estado quase letal em que vive e despertar nela o “apetite de nascer” (COUTO, 2009, p. 31).

A não possibilidade de fuga para um espaço exterior, em outras palavras esse aprisionamento de que estamos falando, é ressaltada pela excepcionalidade que caracteriza o lugar para além da casa onde a personagem vive: uma vila que parece ser isolada de tudo e é apresentada como sendo “a única vila do mundo” (COUTO, 2009, p. 29). O único espaço do interior da casa que a ligava ao exterior, um espaço fronteiro, era a janela, de onde, ansiando pela passagem do tempo, aguardava a noite passar para que, no dia seguinte, as outras moças, tendo já regressado dos bailes, narrassem a festa. Excetuando-se esses raros contatos, sua existência era marcada pela obediência, pela anulação e pelo silêncio. Até as necessidades sociais e vitais mais básicas lhe haviam sido negadas; ninguém se referia a ela pelo nome, por exemplo, e também nunca tinha fome.

A apatia e o silêncio que lhe eram característicos perante a presença da família pareciam ter-lhe sido outorgados desde o berço, com a morte da mãe, no parto. No mesmo silêncio e “poço escuro” (COUTO, 2009, p. 31) que foram destinados à mãe pela morte, ela se afundara, como afirma em certo momento do seu relato. Sem a presença materna, restaram-lhe os mandos dos homens da casa, que lhe impuseram a vergonha e a castidade, já que era a única mulher entre os irmãos e fora criada para cuidar do pai e do tio, em especial durante a velhice destes.

O silenciamento que estamos a analisar não é resguardado apenas pela ausência da voz, pela obediência cega aos homens, mas é o corpo que é mais brutalmente silenciado, sendo-lhe negado o desejo,

a beleza, a dança, a sensualidade, o desabrochar típico da juventude; ele é apenas uma máquina de trabalho: de costurar, bordar, limpar. Há duas passagens que retratam bem essa brutalidade a que é submetido o corpo feminino. A primeira é quando a personagem diz: “belezas eram para as mulheres de fora. Elas desencobriam as pernas para maravilhações. Eu tinha joelhos era para descansar as mãos” (COUTO, 2009, p. 29). No outro trecho, mais longo, ela enfatiza os esforços a que submete o próprio corpo para evitar o seu desabrochar e, posteriormente, o envelhecimento precoce que acaba sendo a consequência de tantos maus tratos e repressões. Vejamos:

As outras moças esperavam pelo domingo para florescer. Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que o meu peito mirrasse na sombra. As outras moças queriam viver muito diariamente. Eu envelhecendo, a ruga em briga com a gordura. As meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças. O meu rabo nunca foi olhado por olhar de macho. Minhas nádegas enfiavam de assento em assento, em acento circunflexo (COUTO, 2009, p. 31).

No trecho fica evidente, de maneira forte, esse silenciamento, porque ele o mostra em relação a duas das partes do corpo que mais acentuam o feminino, ou seja, os seios e as nádegas; escondê-las é uma tentativa de anular o olhar e o desejo masculinos e resguardar-se, como assim queria o pai. Essa discussão nos faz lembrar que o corpo foi um dos espaços de silenciamento das mulheres durante um longo tempo, como aponta Michelle Perrot (2003, p. 13): “Há muito que as mulheres são esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo”. Ainda segunda a referida estudiosa, temos que:

[...] todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um modelo impessoal. A conveniência ordena as mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. O peito, as pernas, os tornozelos, a cintura são, cada qual por sua vez, objeto de censuras que traduzem as obsessões eróticas de uma época e se inscrevem nas imposições da moda (PERROT, 2003, p. 15).

Embora Perrot (2003) esteja se referindo a uma realidade europeia em séculos passados, as formas de silenciamento da mulher que aborda no artigo “Os silêncios do corpo da mulher” diz muito da relação com o corpo vivenciada pela personagem de “A saia almarrotada”. Neste conto, assim como em outras narrativas, Mia Couto faz desfilar, como aponta Laura Padilha nos poemas de Noemia de Sousa, as figuras anônimas de Moçambique, ressaltando as “mulheres vitimadas pela privação e em tudo diferentes daquelas que, nas etnias de origem, garantiam a face simbólica do grupo” (PADILHA, 2002, p. 185). Em outras palavras, podemos enxergar a submissão da personagem feminina em relação aos homens e, principalmente, ao pai, como uma relação de colonização, onde a figura paterna, que tem o poder e a força de mando, estabelece o domínio e a privação sobre o corpo da filha, propriedade sua.

O processo de apagamento do seu corpo é tamanho que, além do desejo de se aparentar às sombras, tentando minguar os seios e as nádegas, ela diz que o seu próprio coração, órgão vital, já a tinha expulsado dela mesma, não tendo mais vontades nem motivos (COUTO, 2009). Seu corpo, como comentamos anteriormente, não era sujeito de nada, mas uma máquina comandada pela voz do pai, que mandava em sua fome, que ordenava que ficasse feia; uma voz que atravessava o tempo e o espaço e ecoava para além da morte, como ela mostra:

Chega-me ainda a voz do meu velho pai como se ele estivesse vivo. Era essa voz que fazia Deus existir. Que me ordenava que ficasse feia, desviçosa a vida inteira. Eu acreditava que nada era mais antigo que meu pai. Sempre ceguei em obediência, enxotando tentações que piripirilampejavam a minha meninice (COUTO, 2009, p. 31-32).

O domínio do pai sobre a vida da personagem é tão grande que, além de se sobrepôr ao tempo e ao espaço, como discutimos, ainda se mostra mais poderoso do que a figura de Deus, pois não era, como no *Gênesis*, o verbo deste que, para a filha, dava vez à existência, mas a figura paterna, ocupando um espaço de criação inaugural, era quem fazia com que o divino existisse por intermédio de uma voz cruel e imperativa.

O pai também era sua referência maior da passagem do tempo; um tempo sempre marcado por esperas: a espera pela autorização para comer, para começar a viver, a se enfeitar, a espera à janela para que a noite passasse e as histórias sobre o baile pudessem chegar aos seus ouvidos, a espera pelo homem que a amaria, a espera pela vida seguinte. O conto apresenta muitos vocábulos que dão ideia de tempo, como noite, dia, seguinte, domingo, diariamente, meninice e, principalmente, verbos: adiar, crescer, envelhecer, nascer, desabrochar, entre outros. No entanto, as marcas de sua passagem podem ser percebidas de maneira mais forte e cruel no corpo da personagem, nos seios e nádegas que teimavam em se mostrar, mesmo a sua revelia e a do seu pai, e, posteriormente, no processo de envelhecimento observado nas rugas e na gordura que se instalavam no seu corpo, outrora moço. Mas também, no final do conto, essas marcas aparecem no desgaste da saia, uma oferta do seu tio ainda na juventude. O viço dessa vestimenta havia desaparecido, dando lugar a uma saia “amarfanhosa, almarrotada” (COUTO, 2009, p. 32), cujos significados discutiremos a seguir.

2 A saia de rodar, o velho sofá e o barco do Tio Jonjoão

“Ai barco que me levasse
a um rio que me engolisse
donde eu não mais regressasse
p’ra que mais ninguém me visse!
Ai barco que me levasse
sem vela ou remos, nem leme
p’ra dentro de todo o olvido
onde não se ama nem teme”
(*Choro* – Ermelinda Xavier)

Em “A saia almarrotada”, há a presença de objetos que têm uma relação estreita com a opressão e o silenciamento que estamos a discutir. O primeiro que ganha destaque, até mesmo porque dá título ao conto, é a saia; inclusive, a oferta dela pelo tio é o que inaugura a narrativa e agrava o estado de reclusão e de apagamento da personagem. Este presente, que para as outras era motivo de alegria e

de autorização para estrear a mocidade nos bailes, teve efeito inverso para a personagem: ao recebê-la, trancou-se ainda mais em casa e procurou fazer-se invisível, sem atrativos ao olhar dos homens. Ela confessara: “Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo” (COUTO, 2009, p. 29), como se, criada para as lidas domésticas, não merecesse tal agrado, além de não ser autorizada pelo pai a usá-lo. Era, aliás, despida de qualquer enfeite e a única beleza que ela considerava sua e legítima era o pranto, utilizado como evocação pela chegada do possível amado. Vejamos:

Na minha vila, as mulheres cantavam. Eu pranteava. Apenas quando chorava me sobrevinham belezas. Só a lágrima me desnudava, só ela me enfeitava. Na lágrima, flutuava a carícia desse homem que viria. Esse aprincesado iria me surpreender. E iria me amar em plena tristeza. Esse homem me daria, por fim, um nome. Para o meu apetite de nascer, tudo seria pouco, nesse momento (COUTO, 2009, p. 31).

Esse trecho, além de ressaltar a sua dependência das figuras masculinas, já que ou era o pai quem sempre ditava as ordens ou, em seus devaneios, outro homem, o príncipe encantado, que viria salvar-lhe a vida, mostra que, mesmo em meio a toda a tristeza e opressão, ela tinha esperanças de haver uma resolução, embora esta não viesse de nenhuma ação sua, mas de fora e atrelada, como comentamos logo acima, a outra figura masculina. É importante ressaltar, no entanto, que nem todos os homens que estão ao seu redor exercem sobre ela o mando. É o seu tio, por exemplo, como falamos, que a presenteia, às escondidas, com a saia, oferecendo-lhe a possibilidade, portanto, do que lhe era negado: o movimento do corpo, o enfeite, o baile, a promessa de um amor e tudo o mais que o uso da saia de rodar poderia ofertar a uma moça. Inclusive, percebemos certa afinidade entre ela e o tio, principalmente por meio do barco que ele constrói e com o qual ela se identifica. A fim de nos atentarmos com mais precisão para essa afinidade, leiamos a seguinte passagem:

E assim se fez: desde nascença, o pudor adiou o amor. Quando me deram uma vaidade, eu fui ao fundo. Como o barco do Tio Jonjoão que ele construiu de madeira verde. Todos teimaram que era desapropriado o material. Um arco nos ombros, foi sua resposta. Jonjoão convocou toda a vila para assistir à largada do

barco. Dessa vez, até eu desci aos caminhos. Mal se barrigou nas águas do rio, a barcaça foi engolida nas funduras (COUTO, 2009, p. 30).

Pelo trecho e pela oferta da saia, desconfiamos que o tio, assim como ela, se permitia sonhar, mesmo perante a incompreensão alheia. Só quem o entendia era a sobrinha e o inverso parece também ser verdade. Tanto que, diante da revolta do pai pelo fracasso da embarcação, a filha afirma saber que o barco não havia navegado não por maldição, mas porque “está ainda muito cru, a madeira tinha ainda vontade de raiz” (COUTO, 2009, p. 30). Assim como ela não fora feita para as vaidades e as aventuras da vida, o barco não havia sido construído para flutuar; ambos, ela e a madeira do barco, não tinham maturidade para tanto. Nas palavras do tio: “Isso fazem todos, disse, é tudo barcos, uns iguais e os outros também. E acrescentou: - Quando secar o rio, o meu barco ainda estará aqui” (COUTO, 2009, p. 30).

Os trechos citados também nos fazem atentar para as várias referências a espaços fundos que aparecem no conto: o fundo do rio onde o barco ficara, o poço escuro onde a mãe afundara e para onde ela aparentava se deixar levar, a cova onde acabara enterrando a saia quando o pai descobriu o presente. Com exceção do primeiro, metáfora para a morte, os outros apontam para uma necessidade de enraizamento, como ela própria confessa, de preservação. Estar na superfície, sob o olhar atento da família, era estar sempre muito suscetível; o barco correria o risco da deriva e a saia da fúria e opressão do pai. Já enclachado no fundo do rio e enterrada no quintal, barco e saia, respectivamente, e, por extensão, ela, metaforizada nesses dois objetos, estaria sob maior proteção, nem que fosse para preservar o devaneio e a esperança.

Essa identificação, uma espécie de trindade constituída pela saia, pelo barco e por ela, aparece mais visivelmente em três de suas falas. Na primeira, ela diz que “agora, a saia de roda era o barco na fundura das águas” (COUTO, 2009, p. 30). Em outra, identificada como barco, ela pergunta para o tio: “quando secar o rio estarei onde?” (COUTO, 2009, p. 31). Enquanto na última, uma das falas mais tristes, ditas já no final da narrativa, afirma: “Agora, estou sentada, olhando a saia rodada, a saia amarfonhosa, almarrotada, E parece que me sento sobre a minha própria vida” (COUTO, 2009, p. 32).

Nenhum dos três alcança o destino comum a que se destina: o barco à flutuação nas águas, a saia à dança nos bailes e ela ao amor. A saia, por exemplo, pudemos verificar que sofre o mesmo processo de desgaste que a dona. E o significado que tem na vida desta pode ser apreendido quando a personagem diz que, ao sentar sobre ela, tem a impressão de estar sentando sobre a sua própria vida, já que a roupa representava tantas possibilidades (festas, danças, diversões, amores) que foram apagadas diante da obediência cega que destinava aos mandos do pai.

Por último, como um objeto importante para a constituição do espaço e da personagem, citamos o sofá da sala, onde ficava “enrolada”, esperando a noite passar para as outras moças chegarem com as notícias dos bailes. Já próximo ao desfecho do conto, é nele também que ela se encontra “encalhada”, a alisar a saia por tanto tempo guardada. É interessante prestar atenção aos verbos utilizados para estabelecer o contato entre o referido objeto e a personagem, isto é, os verbos enrolar e, depois, encalhar. O primeiro transmite a ideia da busca por um conforto e proteção, para suportar o tempo da espera, enquanto o outro faz referência ao desgaste da personagem, a gordura do seu corpo, ao seu envelhecimento e à ausência de um amor. Também não podemos deixar de nos atentar para os adjetivos que a personagem-narradora utiliza para descrever o sofá: velho e eterno; os dois relacionados à passagem do tempo, sugerindo, com isso, quão longa e cansativa era a espera vivenciada pela personagem em seu assento; velho e eterno como aponta ser também a voz do pai a ecoar seu poder de mando sobre a vida dela.

3 Sobre quando as luzes do baile já haviam esmorecido: o desfecho

“Coração cadáver porque bates e porque esperas?”⁴

(*Coração na vida* - Francisco José Tenreiro)

Vimos que, ao longo de toda a narrativa, a personagem-narradora padece diante da opressão exercida pelo pai, sendo ela submissa a todas as suas vontades e ordens. A única fuga que, vez em quando,

⁴ Verso retirado do poema “Coração na vida” e utilizado, também como epígrafe, no artigo “Velhas palavras e idades”, de Laura Padilha (2002).

encontra, como a maior parte das personagens das histórias que temos analisado, é no devaneio. Ao final do conto, mais uma vez, ela enfatiza sua obediência cega à voz paterna, tão forte que se mantém viva, apesar da ausência física. Nas palavras da narradora:

É essa voz que ainda paira, ordenando a minha vez de existir. Ou de comer. E escuto a sua ordem para que a vida me ceda a vez. E pergunto: posso agora, meu pai, agora que eu tenho mais ruga que pregas tem esse vestido, posso agora me embelezar de vaidades? Fico à espera de sua autorização, enquanto vou ao pátio desenterrar o vestido do baile que não houve (COUTO, 2009, p. 32).

O trecho aponta, mais uma vez, para o passar do tempo marcado no corpo da personagem e para a gravidade da espera, que se perpetua na velhice. Soa triste e patética a esperança de vaidades quando a mocidade já se foi e nada reservado a esta foi cumprido, ficando isso claro quando ela diz que nunca houve o esperado baile, ou seja, a saia nunca foi estreada e o amor nunca veio. No entanto, mesmo reafirmando a sua obediência, pela primeira e única vez na narrativa, ela desobedece aos mandos do pai por meio de uma ação e não dos habituais devaneios. Ao descobrir a saia que o tio dera à filha, o pai ordena que toque fogo na roupa, mas ela não cumpre a ordem e, ao invés de queimá-la, enterra-a no pátio, como uma maneira de, ao mesmo tempo, salvar a vestimenta e a si própria, pois diz considerá-la enfeitiçada, já que atraía os seus desejos e a fizera desobedecer ao pai. Se este, para ela, representava a voz de Deus, não atender a esta significava ouvir o diabo. Vejamos o trecho abaixo, anterior ao que citamos acima:

Eu fui ao pátio com a prenda que meu tio secretamente me havia oferecido. Não cumpri. Guiaram-me os mandos do diabo e, numa cova, ocultei esse enfeitiçado enfeite. Lancei, sim, fogo sobre mim mesma. Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido (COUTO, 2009, p. 32).

Como em outros momentos do conto já comentados, não podemos deixar de observar, na passagem citada, a escolha de certas palavras para potencializar os significados da narrativa, a exemplo dos verbos “dançar” e “acarinhar”, nunca colocados em prática na existência submissa da personagem. A ação, subsidiada pelo devaneio, de lançar-se ao fogo parece ser uma tentativa de se libertar da passividade e das privações sofridas, já que é como se, nesse momento, ela se permitisse exercer o que sempre reprimiu: o fogo do desejo, a dança no baile e os carinhos de um homem. Interessante, também, ainda, atentando para os vocábulos, é a escolha do verbo “esmorecer” para dar conta da passagem do tempo e da existência, embora pequena, de uma esperança. Mesmo lamentando o quão tarde o sonhado homem chegara, ainda existia uma possibilidade de libertação, que havia sido apenas esmorecida, mas não apagada ainda.

Também devemos observar a luminosidade, a cor e o brilho presentes nos acontecimentos finais em contraste com a opacidade do restante da narrativa, onde ela sempre se mostrava noturna e invisível. Essa luminosidade vai estar presente nas chamas do fogo, nas luzes do baile, ainda que esmorecidas, na resplandecência do espelho onde, permitindo-se vestir a saia, se mirou para contemplar-se. Até o costumeiro silêncio é substituído pela música e pela dança que executa através dos corredores de casa. No entanto, o tempo dessa ação é muito curto. Sentimentos como o cansaço, a consciência da velhice, o desperdício da vida logo voltam a tomar conta dela, que, assim como a saia amassada e desarrumada, está repleta de rugas e do desgaste próprio do tempo.

São dois os espaços presentes no final: a sala e o pátio. O primeiro, metonimizado pelo sofá, é o símbolo maior da espera na narrativa e nele a personagem recupera outra situação e outro espaço muito familiar: a mesa das refeições, este símbolo do mando do pai, que ordenava a obrigatoriedade da fome e o momento de comer. Esses dois objetos representam, como aponta Butor (1974), o papel de indício do espaço opressor onde se inserem, são uma amostra desse espaço. Nas palavras do referido autor,

teremos necessidade de pormenores, de que nos apresentem uma amostra desse cenário, um objeto, um móvel que representará o papel de indício. Que tipo de quarto? Aquele em que se pode encontrar a presença de tal cadeira. A presença ou

ausência de um objeto; esta pode tomar o valor de signo (BUTOR, 1974, p. 42).

No conto, a ligação entre um e outro objeto – o sofá e a mesa – aparece na seguinte fala da personagem: “O calor faz parar o mundo. E me faz encalhar no eterno sofá da sala enquanto a minha mão vai alisando o vestido em vagarosa despedida. Em gesto arrastado como se o meu braço atravessasse outra vez a mesa da família” (COUTO, 2009, p. 32).

Já o pátio⁵ da casa, que faz fronteira com o exterior, com o mundo, se mostra o único espaço, para além dos seus devaneios, de fuga e libertação. É nele onde ela enterra a saia quando o pai ordena que a queime, também é nele que arde a única coisa da casa que sugere um indício de vida para a personagem: a fogueira, para onde se lança duas vezes. Na primeira, já apresentada, é retirada das chamas pelos irmãos. Na segunda vez, ela se dirige ao fogo com o pouco que lhe pertence, ou seja, a saia e a lágrima. Segue o último trecho da narrativa: “E me solto do vestido. Atravesso o quintal em direção à fogueira. Algum homem me visse, a lágrima tombando com o vestido sobre as chamas: meu coração, depois de tudo, ainda teimava?” (COUTO, 2009, p. 32).

Uma discussão relevante ainda precisa ser feita ao se pensar nesse final e diz respeito a um recurso narrativo tão recorrente em Mia Couto: a dubiedade, a pluralidade de sentidos dos desfechos; muitas vezes, alcançada através de estratégias típicas dos gêneros como o fantástico, o maravilhoso; outras vezes, simplesmente nos é ocultada alguma informação que lança a dúvida. No caso de “A saia almarrotada”, teria ela se jogado mesmo à fogueira, ou seja, à morte, já que, dessa segunda vez, parecia não haver mais homem algum, nem em seus devaneios, para salvá-la? De toda forma, essa resposta nem se faz tão importante. O principal, nesse desfecho, é reconhecer que, apesar de toda a submissão e descrença, a centelha de esperança que salta em outros momentos da narrativa é confirmada e realçada em seu final. Neste, ela deseja, através da lágrima, como dissera, que o homem esperado chegue e a salve da fogueira, que, sempre estando crepitando no quintal, pode ser entendida como a voz opressora do pai, que continua a ressoar pela casa mesmo depois de morta e da qual, de fato, precisa ser libertada. A frase final, mais do que um

⁵ Na narrativa, ora se fala em pátio, ora em quintal, mas para designar o mesmo espaço.

questionamento, pode ser compreendida como uma confissão: O coração dela, apesar de tudo, ainda teimava.

Considerações finais

Por fim, trazendo à tona a condição da subalternidade feminina, não podemos deixar de refletir sobre a dicotomia sujeito-objeto presente na relação da personagem com o pai e nas estratégias, ainda que sutis, para reverter essa condição. Tomas Bonnici nos diz que:

a opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia do sujeito. [...] o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. É a dialética do sujeito e do outro, do dominador e do subalterno. [...] Os críticos tentam expor os processos que transformam o colonizado numa pessoa muda e suas estratégias para sair dessa posição (BONNICI, 2000, p. 17).

No caso do conto, a voz do colonizado-objeto aparece diretamente pela escolha do foco narrativo em primeira pessoa, como comentamos logo no início dessa análise. Ela mesma apresenta-se como mulher subalterna e narra o seu sofrimento diante dos mandos do pai, nos conta sobre a sua anulação, o seu silêncio, a repressão dos seus desejos. E, apesar de confessar cega obediência à figura paterna e se submeter passivamente à dominação, vimos que existe a vontade de se desfazer dela, embora esta não se reverta em ação. A estratégia de reversão da sua posição de objeto se define na narrativa de maneira mais sutil, mas não deixa de existir; ela se dá através do sonho, do devaneio; saída esta, inclusive, que aparece recorrentemente em *Mia Couto*, onde “o real e a fantasia interagem em total liberdade” (VALENTIM, 2005, p. 92-93) e diante da qual não podemos negar legitimidade. Inclusive, para subsidiar nossas considerações, recorreremos novamente a Bonnici (2000), que, ao sintetizar as considerações de diversos estudiosos sobre a reversão do colonizado-objeto, afirma ser a imaginação o mais antigo e válido refúgio dos oprimidos perante a dominação.

Esse retrato social exposto em “A saia almarrotada” também nos faz lembrar a discussão de Bhabha (2010) sobre os deslocamentos relacionados aos espaços do privado e do público. Ele nos diz:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora (BHABHA, 2010, p. 30).

O que vemos refletida no conto é, justamente, essa relação entre os traumas de uma história pessoal e as disjunções mais amplas de caráter político e social, num jogo entre o pessoal que é também político e o público dentro do universo da casa. Ainda segundo Bhabha, nós temos, aí, “o espaço doméstico como espaço das modernas técnicas normalizantes, pastoralizantes e individualizantes do poder e da polícia modernos: o pessoal-é-o-político, o mundo-na-casa” (BHABHA, 2010, p. 32).

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção tópicos).

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: _____. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. ed 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GULLÓN, Ricardo. *Espacyo e novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória das Letras, 10).

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 106-122

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de & SOIHET, Raquel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.

VALENTIM, Jorge. Entre o satírico e o lírico: o vôo poético de Mia Couto. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 25, n. 34, p.71-96, jan/dez 2005.

ZUBIAURRE, Maria Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectives*. México: Fondo de Cultura Economica, 2000.

ABSTRACT: The work *O fio das missangas*, by Mia Couto, conveys several female characters in situations of oppression and expectancy. This is the case of the protagonist of "A saia almarrotada", which goes through the days immersed in the housework and always subjected to her father's commands and abuses. For her, who was prevented from leaving home, the house is somewhat of a space of confinement where only the window can serve as a contact with the street and as a shelter for reverie. She constantly dreams of a "prince-like gentleman" who should release her from that oppression which is marked especially in her body, brutally silenced. This article aims to make a study of this narrative, focusing on the female condition reported just above. To do so, we highlight its more evident relationship: that of the character with her body and the space that surrounds it. In terms of theoretical basis, we consider the studies on the relationship of the character with the space, namely those by Gullón (1980) and Zubiaurre (2000), as well as works on the female condition and on the issues of the body, such as Perrot (2003). Besides these, we have also found theoretical support for our analysis in Bonnici (2000), Bachelard (2005), among others.

KEYWORDS: A saia almarrotada; female condition; oppression.

O Corpo Deglutido No Banquete Polifônico De “Vozes De Um Túmulo”

The Body In The Banquet In “Vozes De Um Túmulo”

*Rogério Caetano de Almeida*¹

RESUMO: Este trabalho analisa o poema “Vozes de um túmulo”, de Augusto dos Anjos, a partir da ideia de que as vozes polifônicas, que influenciam e permeiam o eu lírico, transformam-se em parte de seu ser e de seu corpo. Este último é o que chamamos aqui de corpo grotesco. Os trabalhos teóricos que dão suporte a este estudo são os de Mikhail Bakhtin (mais especificamente as partes que tratam do corpo e do banquete), Wolfgang Kayser (e sua visão de um grotesco moderno) e Victor Hugo. Outros estudos importantes que permeiam esta noção de corpo no poema de Augusto dos Anjos são os de Henri Bergson, Charles Baudelaire e Arthur Schopenhauer.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Augusto dos Anjos; corpo grotesco.

Introdução

Os autores da primeira fase do Modernismo, posteriores a Augusto dos Anjos, desprezaram-no em certa medida por este escrever seus poemas em um formato tão conservador quanto os parnasianos. Percebe-se, porém, que conforme o tempo passava, sua obra ganhava em popularidade. Assim sendo, *Eu* chega à sua 43ª edição em 2001 e seu sucesso anuncia a popularidade que sua obra atinge e talvez seja o livro de poesia mais reeditado da literatura brasileira.

No que tange à filiação a tendências literárias, é rotineiro afirmar que uma grande obra não é restrita a uma determinada

¹ Professor de Literatura Brasileira na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba. Doutorado.

periodização literária. Nesse sentido, um dos aspectos que diferencia o *Eu* é a utilização de elementos grotescos mesclados a um ideal decadente-simbolista e/ou moderno, o que não o restringe uma filiação ou outra, algo que pouco importa no presente trabalho. Neste ensaio, será observado um aspecto específico – a concepção de um corpo grotesco no poema.

O corpo deglutido no banquete polifônico de “Vozes de um Túmulo”

Vozes de um Túmulo

Morri! E a Terra - a mãe comum - o brilho
Destes meus olhos apagou!... Assim
Tântalo, aos reais convivas, num festim,
Serviu as carnes do seu próprio filho!

Por que para este cemitério vim?!
Por quê?! Antes da vida o angusto trilho
Palmilhasse, do que este que palmilho
E que me assombra, porque não tem fim!

No ardor do sonho que o fronema exalta
Construí de orgulho ênea pirâmide alta...
Hoje, porém, que se desmoronou

A pirâmide real do meu orgulho,
Hoje que apenas sou matéria e entulho
Tenho consciência de que nada sou! (ANJOS, A. 2001. p. 46)

“Vozes de um Túmulo” foi escrito em 1905. Estruturalmente, o poema de Augusto dos Anjos é um soneto clássico que possui versos decassílabos com rimas opostas e paralelas nas quadras (abba), como era trabalhado de forma costumeira pelos autores canônicos de sua época.

Quanto à análise de conteúdo do poema, percebemos que o texto de Augusto dos Anjos possui um eu lírico que, em forma de monólogo, descreve os pensamentos de sua “alma” após ser enterrado em um determinado cemitério. Logo no início, portanto, há uma

tentativa de envolver o leitor com um procedimento que poderíamos apontar como apelativo. A primeira palavra do poema vaticina um fim. O texto se inicia com o fim do eu lírico - “Morri!”. Tal escolha coloca a voz do poema de forma que ela represente um único ser e, ao mesmo tempo, seja plural, possibilitando o entendimento de que são vários seres em um só. O título potencializa tal constatação quando comparado ao referido verbo que inicia o poema. Com todas as vozes que informam ao eu lírico sobre seu estado de decomposição corporal, o mesmo adquire a consciência de nada ser perante a natureza, o universo, a mãe Terra, o próprio sonho e por fim a sua própria condição humana.

A questão das vozes vai nos encaminhar na análise de um poema que podemos chamar momentaneamente de fragmentário. No primeiro quarteto, há uma identificação de sua própria morte pelo eu lírico. É nesse momento que se vislumbra o corpo grotesco na forma como M. Bakhtin o tornou desmedido em seu estudo intitulado “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. A partir do que o estudioso russo chama de inversão topográfica, o corpo é completamente subvertido. Tal inversão é a morte do corpo para que o mesmo renasça e um novo ciclo de vida corporal possa ser iniciado.

Ainda na primeira estrofe, há uma descrição de um banquete grotesco em que se serve carne humana. A referência é ao mitológico Tântalo:

Filho de Zeus, reinava na Lídia, sobre o Monte Sípilo. Rico e amado pelos deuses, que o admitiam em seus festins, era também amado pelos mortais. [...] Conta-se que, convidado à mesa dos deuses, teria revelado aos homens os segredos divinos, tendo sido por isso precipitado aos Infernos. Dizem outras lendas que seu crime foi roubar néctar e ambrosia dos deuses, para dar aos seus amigos mortais. Condenado a um suplício eterno nos Infernos, o castigo é contado de duas maneiras: ou estaria Tântalo sobre um rochedo em precário equilíbrio, perpetuamente a pique de cair, ou então condenado à fome e sede eternas. Diante de um banquete suntuoso, sem poder comer, e com os pés mergulhados em água fresca, na qual não podia tocar os lábios (GUIMARÃES, 1999, p. 281).

Este ser, talvez uma ave ciconiforme (garça, cegonha, flamingo, por exemplo), talvez um ser mitológico, também serve (e come) as carnes de seu descendente aos convivas do banquete-festa. Dado o fato de que a ave ou ser mitológico que aparece no poema, servindo as vísceras de seu próprio filhote, estabelece uma relação completa com o grotesco, seja por fazê-lo com uma naturalidade absolutamente condenável pelo racionalismo humano, seja por uma certa atmosfera de inocência que permeia o ato em si.

Primeiramente, o banquete de um ser morto é a humanização do demoníaco, característica da teoria de W. Kayser. Além disso, Tântalo, como explicado na nota acima, é, também, um ser mitológico, ou seja, o banquete/ festim que acontece no poema é uma mescla daquilo que pertence aos humanos e aos deuses. Para além dessa paradoxal relação entre o demoníaco cristão e a deidade grega, há na lógica do grotesco carnalizado bakhtiniano um cosmos universal que reúne a matéria em decomposição, morta, àqueles que participarão do banquete, humanos ou não, na intenção de se alimentarem, sobreviverem (portanto, na lógica bakhtiniana, viver, regenerar-se através daquilo que é morto):

As imagens do banquete estão estreitamente mescladas às do corpo grotesco. É difícil por vezes traçar uma fronteira precisa entre elas, de tal forma estão orgânica e essencialmente ligadas, por exemplo no episódio da matança do gado (mistura do corpo comedor e do corpo comido). Se voltarmos ao primeiro livro (escrito), isto é, Pantagruel, veremos imediatamente até que ponto essas imagens estão imbricadas. O autor conta que depois do assassinato de Abel, a terra bebeu o seu sangue, o que a tornou excepcionalmente fértil (BAKHTIN, 1999, p. 244).

O corpo grotesco está entrelaçado ao banquete e à terra, e tal intersecção, uma carnificina, ocorre no espaço do cemitério. Tantos elementos envolvidos demonstram como a questão cosmológica é intrínseca ao universo do grotesco. No poema, isso nos direciona à indagação da voz do poema sobre o motivo pelo qual vai para aquele cemitério específico, pois o caminho que vê diante de si é tão estreito quanto uma estenose (da carótida, por exemplo). A mescla do espaço físico exterior com o interior traz a ideia de uma angústia sem fim, um enclausuramento em si, como se outro lugar lhe livrasse da matéria

viva. Ressalte-se que na concepção de grotesco adotada por Bakhtin, não há espaço para manifestações grotescas oriundas de reflexões metafísicas, porque o grotesco nasce exatamente na cultura popular.

De volta ao poema, ainda que o cemitério seja um local de trânsito entre dois mundos, a percepção que se tem, seja através das indagações, seja através da força sonora das palavras escolhidas, ou até da comparação desse espaço com o da estenose da carótida, a voz do poema se mostra completamente insatisfeita com tal destino. Nesse sentido, a concepção de corpo físico que goza do que Bakhtin denomina como alegre matéria do universo, não se manifesta. Assim, apesar de ficar perceptível, nesse trecho do poema, uma relação muito tênue com o corpo grotesco, não há como afirmar de maneira veemente que os pressupostos do realismo grotesco são seguidos à risca: melhor para o poema, enquanto obra de engenho, com imprevistos para a teoria.

Antes de verificar manifestações desse corpo, ressaltamos que o questionamento do eu lírico, em uma declamação pública, por exemplo, poderia ser relacionado com aquilo que Bakhtin chama de discurso injurioso. Não por ser o eu lírico, como os oradores da praça pública, um charlatão, mas por carregar uma dramaticidade performática desnecessária para um corpo dito morto – qual a importância de ser um cemitério, ou outro, e ainda qualquer outro lugar? Nesse sentido, há um elemento do grotesco mais evidente: o eu lírico morto percorre um caminho assombroso (uma característica do grotesco romântico) e o verbo “palmilhasse”, no pretérito imperfeito do subjuntivo, indica que seu desejo era o de ser assombrado antes de nascer, não depois de morto.

Apesar de o trecho possuir uma manifesta inversão topográfica, tal ocorrência se mescla com aquilo que W. Kayser chama de “assombroso romântico”, chegando a uma conclusão de que a vida é uma marionete de nosso passado e do destino. Além do substantivo “cemitério”, aparece o verbo “assombrar”. Tais palavras pertencem a um campo semântico que é o da mescla do heterogêneo, previsto no estudo de Kayser sobre o grotesco. Diferindo do que se manifesta no trabalho de Bakhtin, o que se percebe é uma intersecção entre o mundo real e o quimérico. Destaque-se que o texto possibilita, também, o entendimento de que o assombro em sua vida é a própria vida, ou a realidade.

Para corroborar tal atmosfera insólita², surge no primeiro terceto uma atmosfera de sonho sendo construída. Esta se torna derradeira no segundo terceto, onde a “pirâmide alta que se desmoronou” vai tomar consciência de nada ser. A pirâmide “é um símbolo de integração e convergência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 720). A alegoria criada pelo poeta aqui é altamente sofisticada, pois mescla seu ser, ou uma reflexão sobre si através do corpo; uma pirâmide, com a representação aludida acima; e seu orgulho, como uma parte que difere do que realmente se é. A pirâmide, então, é a convergência entre o corpo e o orgulho, apesar de ambos adquirirem um sentido de antinomia na parte final do poema.

Para explicarmos melhor tal contraposição, é necessário voltarmos ao início da terceira estrofe. Na teoria monista, muito estudada por Augusto dos Anjos, o termo “fronema” seria a parte central do cérebro, aquela que recebe as mensagens da parte sensorial (sensorium) e as transforma em conhecimento adquirido. Apesar de adepto do monismo, Augusto dos Anjos coloca no eu lírico uma reflexão que inevitavelmente recai em um darwinismo mesclado com niilismo. Em contrapartida, dentro da teoria monista, o conhecimento adquirido por gerações anteriores desenvolve-se e perpetua-se na sucessão histórica. Um pouco diferente do que Jung concebe como inconsciente coletivo, a teoria dos arquétipos, no monismo o conhecimento passadino se torna parte da realidade presente.

É neste momento que as “vozes de um túmulo” possibilitam a construção de um corpo grotesco. As vozes formam o eu lírico morto enquanto ser. Por outro lado, elas compõem o quadro “dos reais convivas” que são e estão por toda parte, enquanto demônios e deuses, que participam do banquete de um ser, o eu poemático, do qual também fazem parte. As vozes, razão pura do eu lírico (“fronema”), são fundamentalmente portadoras do discurso. Na realização do banquete de decomposição, adotaremos uma leitura em que todas essas vozes pertencem ao conjunto da festa, formando uma única voz possível – a polifônica. A fragmentação nos leva a pensar num extremado ato da inconsciência: possuir uma organização própria, não-linear, antagônica ao esteticismo tradicional.

Se na forma o poema trabalha com um *corpus* clássico, no conteúdo o mesmo não ocorre. Essa é uma leitura óbvia da poética de

² Utilizamos o termo “insólito” aqui no sentido adotado por Wolfgang Kayser, o que difere um pouco das reflexões feitas por estudiosos como Filipe Furtado e Flávio García.

Augusto dos Anjos, conhecido pelo epíteto de poeta do hediondo, e apontado por estudiosos de sua obra como poeta científico. As imagens de um corpo-existência, estranho, centrais em sua poética, estão contextualizadas através das várias “vozes” científicas permeadas e entrecruzadas em seu discurso. Um exemplo disso é a presença do eu lírico em um banquete antropofágico e bestial, em que há uma espécie de auto deglutição corporal e grupal, e o mesmo reflete sobre sua existência. Consiste o eu lírico em uma parte do Tântalo que pode ser tanto uma pessoa quanto um animal? Como acima descrito, percebemos uma espécie de congelamento da cena nesse momento.

O festim, cientificamente, é a própria vida e sua movimentação. Para o eu lírico, numa espécie de inconsciência decadentista muito parecida com a desenvolvida pelos surrealistas, toda aquela movimentação é a própria autofagia. Corporalmente, essa autofagia é, humanamente, impossibilitada. Não é corpo que come a si mesmo, mas a vida. Na perspectiva de o homem ser autofágico, a vida seria impossibilitada. Então, o corpo é colocado no centro da reflexão sobre o ser. Se a autofagia é impossível no corpo enquanto macrocosmo, nas células, o microcosmo corporal, esse fenômeno ocorre. Augusto dos Anjos, apesar de não fazer uso desse campo semântico no poema, o faz em sua obra como um todo.

Dessa forma, o texto nos conduz a crer que o eu lírico delira em seu passeio pelo inconsciente, mas a especulação é mais profunda – sobre o ser e a própria essência da vida. Pensando desta maneira e encaminhando o raciocínio para uma lógica decadentista, temos o eu lírico contemplando (e participando) esteticamente da auto deglutição (ação grotesca por excelência), até sua inexistência, ou, paradoxalmente, até sua decomposição para recompor-se, algo similar à infinitude autossimilar dos fractais. Esta transitoriedade empírico-metafísica, experimentada na contemplação, vivida no inconsciente e alegoricamente construída com a figura de Tântalo, faz com que o poema transite pelo limite do fantástico não demoníaco característico na arte finissecular e em toda a produção artística pertencente ao grotesco posterior ao romantismo. Para Wolfgang Kayser, o mundo deve ser horrível e sinistro para ser grotesco. No caso deste poema de Augusto dos Anjos, o mundo o é exatamente por causa da lógica da natureza, ou seja, é a sensação de horror da voz do poema que imprime ao mundo uma configuração grotesca.

Por outro lado, o banquete é realizado numa atmosfera real, então rememora as festas de bem comer e bem beber medievais, apontadas por Mikhail Bakhtin em um capítulo dedicado apenas ao banquete. Nele, o estudioso postula:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fã-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. (BAKHTIN, 1999, p. 245)

A participação do eu lírico no banquete tantálico é indicada no verso que encerra a primeira estrofe que marca tal ocorrência. Conforme se pode observar, as reflexões de Bakhtin colocam o grotesco no cerne da vida e o corpo tem papel central por estar em constante processo de reconstrução. Nesse sentido, há uma diferença entre o postulado pelo estudioso russo e o que se manifesta no poema. Apesar de haver uma similaridade de entendimento do corpo enquanto matéria em ambos, o corpo grotesco é um receptáculo do universo em seu constante nascer-morrer. No poema, o eu lírico é um morto-vivo que participa e contempla tudo de uma forma que o faz concluir com um pessimismo originário no pensamento de Arthur Schopenhauer: “nada sou.”

No início desta análise, há um apontamento de que há um congelamento da imagem. Ela demonstra que a voz do poema parece se negar a participar do banquete. A contemplação do escatológico e pútrido ocorre de forma estética, e exatamente por isso, talvez infinita. O campo de ação do eu lírico na fabulação do poema se resume à participação (talvez enquanto comida) no banquete antropofágico e a certa observação de que esse ato não influencia na espiritualidade, na evolução de seu ser, na metafísica de seu corpo e alma pós-morte. Isso ocorre porque ele permanece vivo, carne, em uma lógica corporal do universo grotesco da matéria corporal infinita. Ao contrário do que

afirma Bakhtin, no entanto, essa matéria positiva, na perspectiva do eu lírico é altamente depreciada.

Assim, a autocontemplação acaba se transformando em uma análise desanimada de seu ser, ou seja, o “viver é sofrer” schopenhauriano se estende ao pós-vida e a qualquer outra instância metafísica, pois nada acontece a não ser um angusto, um bloqueio. O orgulho se esvai na conclusão metafísica de não ser nada, apesar de sobrar uma consciência e um corpo que são plásticos na conjuntura do poema, lembrando a manipulação de um títere. Assim, o ser humano vivo ou morto, físico ou metafísico, real ou fictício é um fantoche. É importante retomar aqui que tal niilismo não condiz com a teoria de Bakhtin. Vejamos:

[...] na absorção de alimentos, as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo, sobre o inimigo, que celebra a vitória, que cresce às suas expensas. Essa fase do triunfo vitorioso é obrigatoriamente inerente a todas as imagens de banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis. O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza (BAKHTIN, 1999, p. 247).

Tal tristeza é associada pelo estudioso russo à formação de um caráter subjetivo de nossa sociedade a partir do idealismo alemão. Este último começa a investigar sobre as relações do eu consigo mesmo: no poema, além da presença constante da inconsciência num embate inútil com a consciência, temos o tema da morte percorrendo todo o poema de forma que esta transforma o corpo do homem em um objeto plástico, petrificado no banquete visceral. Por outro lado, os “reais convivas” são parte do todo que é o corpo. Por extensão, compreende-se aqui a própria lógica da vida. Os vermes que comem o corpo são o próprio corpo. A deglutição do próprio corpo se manifesta no momento em que o eu se faz no outro e o outro é parte do eu – e tal aspecto é parte da filosofia monista, já referida acima.

Averiguando a imagem da pirâmide utilizada pelo eu lírico, percebemos, também, que na simbologia ela representa um estado ambivalente de morte terrena e ascensão e identificação com o rei-sol

egípcio, por exemplo. No caso da utilização desta imagem no poema, temos a ambivalência de morrer de forma física, – a consciência abandonando o corpo – e morrer de forma metafísica, que é quando a consciência deixa de existir e se transforma em um nada-ser. Ou seja, o que resta é apenas um sujeito-objeto em decomposição, finito, que perece justamente nessa limitação – esse corpo é deglutido e/ou controlado de maneira grotesca pela terra que vai regenerá-lo em outra forma de vida. O corpo é vida e, exatamente por isso, grotesco. Acerca do corpo grotesco, os pressupostos bakhtinianos são vistos em perspectiva diferente, mas se cumprem. Wolfgang Kayser não desenvolve um estudo sobre o corpo grotesco, já que sua reflexão se dá em perspectiva metafísica e/ou subjetiva. Ainda assim, eles também se manifestam parcialmente no poema.

Considerações Finais

Em seu conjunto, o poema apresenta aspectos dos estudos sobre o grotesco e, mais especificamente, do corpo grotesco. Em seu todo, o texto desenvolve uma perspectiva em que o grotesco se manifesta como algo similar a uma tela com corpos em decomposição, deglutidos, que trazem a ideia de um nada após todo o escrutínio das vísceras e do irrealizável dessa cena (que acontece nas esferas da inconsciência). Esse nada vem logo após um prazer estético paradoxal que é simplesmente a observação da obra enquanto realidade passível apenas dentro da própria obra de arte. O corpo, grotesco, é decomposto. Encontramos aqui certa similaridade com o proposto por Schopenhauer:

A contemplação desinteressada das ideias seria um ato de intuição artística e permitiria a contemplação da vontade em si mesma, o que, por sua vez, conduziria ao domínio da própria vontade. Na arte, a relação entre a vontade e a representação inverte-se, a inteligência passa a uma posição superior e assiste à história de sua própria vontade; em outros termos, a inteligência deixa de ser atriz para ser espectadora (SCHOPENHAUER, 1999, p. 10).

Desta forma, encontramos uma correspondência entre o que o poema de Augusto dos Anjos nos diz e a teoria de Schopenhauer. O complemento disso está naquilo que Anatole Baju descreve como *spleen* moderno do artista de sua época, tal qual Augusto dos Anjos:

Tudo o que se fez para elevar o nível moral e intelectual das massas permaneceu sem resultado. [...] Diante desses lamentáveis acontecimentos, o homem intelectual sente uma profunda aversão e o *spleen* incurável, inevitável, o assalta, o esmaga como a abóbada de uma igreja que lhe caísse sobre os ombros. Oh! Não é o *spleen* dos imperadores cansados do poder, de mulheres e de orgias: ele é mais negro, mais intenso, mais irremediável, visto que leva a maldizer a existência, a chamar a Morte e a desejar o Nada (IN: MORETTO, 1989, p. 93).

Em “Vozes de um túmulo” há um desejo niilista pelo Nada. No entanto, em perspectiva grotesca, ter a consciência de sua perenidade enquanto matéria cíclica e renovável para o banquete alheio traz um angusto mal estar que se manifesta não na inexistência, mas exatamente no fato de existir. Tal paradoxo faz com que o corpo grotesco, no caso de “Vozes de um Túmulo”, seja um elemento de construção da poesia que, inevitavelmente, se manifesta na poética de Augusto dos Anjos.

Utilizando-se de vários elementos presentes em diferentes teorias do grotesco, como a de Victor Hugo, a de Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin e até mesmo textos que não necessariamente tratam do grotesco, mas de fenômenos similares, como os estudos de Bergson e Baudelaire sobre o riso, o texto de Augusto dos Anjos faz uso de um grotesco moderno, aquele que Bakhtin critica em sua obra, mas cita como parte de seu realismo grotesco. Vimos anteriormente que a noção de corpo e, por extensão, de ser aparece no poema de maneira paradoxal – o corpo social é percebido e renegado; o corpo subjetivo é desejado, mas não pertence mais ao indivíduo.

Em ambos os casos, o corpo é grotesco. No que tange ao *corpus* do poema, ele se faz na percepção que o eu tem de si a partir do outro: a filosofia monista e suas vozes diacrônicas. Então, são as vozes tumulares que fazem o eu lírico perceber-se como grotesco. A

deglutição do próprio corpo, pressuposta pelos estudos sobre o grotesco, manifesta-se como ocorrência no grotesco enquanto fenômeno da vida. Augusto dos Anjos é grotesco e possui muitos elementos de modernidade em sua obra. Neste poema as concepções de corpo e os paradoxos inerentes a elas corroboram tal visão. Deve-se mencionar que o corpo grotesco é construído a partir dos referenciais filosóficos que permeiam a obra do autor. Por exemplo, menciona-se o monismo e Schopenhauer. Além dessas duas vozes, há outras que se manifestam, internalizadas, no eu lírico. Dentre essas várias vozes históricas, há a da não aceitação de si como se é: um corpo grotesco, porque deglutido e apenas matéria do ciclo de renovação da vida.

A concepção de corpo é moderna e o corpo grotesco é constantemente tematizado por Augusto dos Anjos em seu *Eu*. Portanto, a poesia filosófico-cientificista do paraibano, que em muitos momentos se aproxima da concepção de modernidade dada por Hugo Friedrich, enceta um caminho insólito. Ela se faz colocando o corpo grotesco no cerne de sua poética.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 43ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª edição. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. 1ª edição, 2ª tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BANDEIRA, Manuel. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 123-135

CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAISER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORETTO, Fúlvia L. M. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação – Parte III*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ABSTRACT: This paper analyzes the poem "Vozes de um túmulo", written by Augusto dos Anjos, based on the idea that the polyphonic voices which influence and permeate the poetic persona become part of his being and his body. The latter is what we call here grotesque body. The theoretical studies that support this work are those of Mikhail Bakhtin (specifically the parts that deal with the body and the banquet), Wolfgang Kayser (and his vision of the modern grotesque) and Victor Hugo. Other important studies that permeate this notion of body in A. dos Anjos' text are those developed by H. Bergson, C. Baudelaire and A. Schopenhauer.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Augusto dos Anjos; grotesque body.

Corpo e Feminismo em *Without a Name* de Yvonne Vera

Body and Feminism in *Without a Name* by Yvonne Vera

*Sheila Dias da Silva*¹
*Divanize Carbonieri*²

RESUMO: Em *Without a name* (1994), a zimbabuense Yvonne Vera narra a história de Mazvita, uma mulher africana pobre que resiste a diversos tipos de opressão e tenta buscar um novo futuro para si. Contudo, Vera retrata a resistência da personagem como totalmente aniquilada ao final da narrativa. Sendo reconhecida pela crítica como uma escritora feminista no contexto africano e identificando-se ela mesma como tal, Vera suscita, nessa obra, questionamentos a respeito das possibilidades do feminismo no cenário da África. O objetivo deste trabalho é analisar os modos como Vera representa o corpo feminino africano negro num estado de completa desarticulação, tentando estabelecer relações entre esse corpo alquebrado e o modo como o feminismo é expresso nesse romance.

PALAVRAS-CHAVE: resistência, feminismo, África, Yvonne Vera

Introdução

A ideia deste artigo surgiu de um questionamento originado a partir da leitura do romance *Without a name* (1994), de autoria da

¹ Mestra em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso. Pesquisadora do grupo LAALID – Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora.

² Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo. Professora-adjunta do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Coordenadora do grupo LAALID – Literaturas Africanas e Afrodescendentes de Língua Inglesa na Diáspora.

zimbabuense Yvonne Vera. Como uma autora que sempre pareceu bastante identificada com o feminismo, explorando como temática principal as lutas das mulheres no continente africano, pôde ter escrito uma obra em que a resistência feminina é ao final totalmente aniquilada? A desesperança fatal que se desenha no horizonte projetado pelo encerramento da narrativa não comprometeria a noção de que é possível e necessária uma transformação para o sujeito feminino no contexto da África? Seria a representação de uma vitória inexorável das forças opressivas e da inviabilidade de se resistir efetivamente a elas? Ou é possível que tal desintegração da combatividade africana feminina reforce de alguma forma as análises feministas de sua situação?

Essas questões suscitadas pela experiência de ler tal narrativa nortearam nossa análise. Empreendemos a busca das estratégias empregadas por Vera para representar um corpo feminino completamente alquebrado, vergado sobre o peso da opressão. O corpo da mulher negra africana parece ter sido sempre um território de conflito. Das mulheres khoikhoi expostas como animais nas feiras europeias do período vitoriano, por seus quadris e culotes protuberantes, até as imagens amplamente divulgadas pela mídia de décadas mais recentes das esqueléticas mães de crianças africanas famintas grudadas em seus seios murchos, o corpo feminino negro africano despertou uma série de reações em seus observadores ocidentais. A literatura metropolitana colonialista também parece ter visto esse corpo como uma alegoria das espoliações, invasões e conquistas realizadas, em terras africanas, por povos estrangeiros guiados por crenças de hierarquização cultural.

A literatura africana nacionalista, que se ergueu durante o período das descolonizações e foi majoritariamente escrita por homens, trazia com frequência, por sua vez, a imagem do corpo feminino como uma representação dos valores ancestrais da terra e da cultura africana nativa. O homem era vislumbrado muito mais facilmente como o agente da mudança, do novo, aquele a implantar a nova realidade que iria trazer libertação e mais oportunidades. À mulher restava ocupar a posição de um passivo manancial de energia reparadora, relacionada às qualidades vitais da terra fértil e da cultura mãe. A mulher era a instância a ser fecundada para que novas gerações de homens mais livres, fortes e felizes pudessem surgir,

assim como da milenar terra africana surgiriam as novas nações independentes. A agência feminina consistia em, no máximo, dar forma e corpo a um canal entre o antigo e o novo.

Mas nos romances africanos escritos por mulheres, muitas vezes negligenciados ou mal recepcionados pela crítica, apareciam outras possibilidades de atuação para as personagens do sexo feminino. O questionamento a respeito da obrigação da maternidade para as mulheres africanas surge em obras como *Efuru* (1966) de Flora Nwapa e *Joys of motherhood* (1979) de Buchi Emecheta, mais preocupadas em retratar as decepções, frustrações e sacrifícios envolvidos na necessidade de se gerar filhos saudáveis e principalmente do sexo masculino que era imposta às mulheres africanas por valores culturais patriarcais. Em *Without a name*, Vera retoma essa preocupação, acrescentando mais um elo à linhagem de mães africanas para as quais a maternidade não significou um estado de bênçãos automáticas e eternas.

Na protagonista Mazvita, Vera intensifica a insatisfação com a maternidade. Ao contrário de *Efuru* e *Ngu Ego*, personagens dos romances de Nwapa e Emecheta, que enfrentaram a dificuldade de conceber e prantearam a morte dos filhos por causas naturais, Mazvita engravida sem o desejar e acaba matando a criança que não reconhece como sua. Esse gesto extremo não a liberta de seu fardo, contudo. Mazvita parece estar tão atada ao bebê morto quanto pareciam estar suas contrapartes anteriores *Efuru* e *Ngu Ego*. Ainda que não se identifique mais com a maternidade, que não a deseje mais e nem veja nela a realização de sua função na sociedade, Mazvita não consegue se livrar dela, já que arrasta o pequeno cadáver consigo numa viagem sem volta. Dessa forma, o feminismo de Vera é marcado por esse desejo de ser algo mais, de libertar-se do que é imposto à mulher africana, mas também é tingido pela impossibilidade de se realizar tal desejo. Para que seja possível compreender a aniquiladora ambiguidade que existe nesse romance, faz-se necessária inicialmente uma discussão a respeito das diferenças do feminismo no Ocidente e na África.

Feminismos

John McLeod (2000) classifica o feminismo em dois: o feminismo do Primeiro Mundo e o do Terceiro Mundo. Ainda que essa nomenclatura esteja um tanto em desuso, o importante é perceber que sempre houve uma espécie de divisão entre o feminismo das nações mais desenvolvidas do Ocidente e os anseios e lutas das mulheres de outras partes do mundo. Na verdade, talvez seja mais uma questão de limitação. O feminismo ocidental acabou se revelando limitado por não englobar questões de classe, etnia e nacionalidade em suas primeiras reivindicações. McLeod ainda nos informa que o feminismo do Primeiro Mundo ou ocidental foi alvo de muitos questionamentos por parte da crítica pós-colonial, devido à falta de atenção dada aos problemas sofridos pelas mulheres dos países outrora colonizados.

Para Deepika Bahri (2013), muitos pós-colonialistas passaram a debater a questão do fracasso do feminismo (ocidental) predominante, por não incorporar em seus projetos as questões raciais ou pela tendência desse grupo a estereotipar ou generalizar em excesso a questão da “mulher do Terceiro Mundo”. Helen Carby (1982), por exemplo, identifica e discute a condição do feminismo ocidental na década de 1970. Para ela, as mulheres negras e asiáticas eram visíveis apenas dentro de seus próprios discursos e, quando abordadas nos discursos feministas ocidentais, sua representação continuava a ser altamente problemática, pois as práticas sociais das outras etnias raciais eram vistas por suas irmãs ocidentais como retrógradas e bárbaras. O casamento arranjado nas culturas asiáticas e africanas é um dos exemplos dados por Carby do que é considerado pelas feministas ocidentais como algo opressivo e que necessita urgentemente de reforma.

Carby ressalta que os diferentes significados dados às mulheres negras e asiáticas nas narrativas das feministas do Ocidente não levam em consideração as necessidades específicas nem as opiniões dessas outras mulheres, e as lutas reais em que elas estão envolvidas são ignoradas em favor de uma visão etnocêntrica, na qual se presume que as soluções encontradas pelas mulheres brancas ocidentais de classe média sejam aplicáveis da mesma maneira às mulheres negras, de

classe baixa, ou de outras partes do mundo. Essa atitude, segundo Carby, tem dificultado que essas feministas reflitam como o patriarcado e o racismo interagem. Além disso, para ela, as mulheres brancas não conseguiram se ver como potenciais opressoras de mulheres negras, asiáticas e pobres, mesmo ao adotar posições benevolentes em relação a elas.

Para Carby, não se pode simplesmente enxertar nas cabeças das mulheres negras e asiáticas os modelos atuais das análises feministas ocidentais. De acordo com essa autora, o que se deve fazer é reconhecer as maneiras pelas quais elas foram oprimidas no passado e explorar como o feminismo ocidental exclui essas mulheres africanas e asiáticas no presente para transformar suas atitudes e que se possa usar o pronome “nós” para todas as mulheres, independente de sua etnia, classe ou nacionalidade.

Emecheta (1988), por exemplo, afirma que escrevia apenas sobre os pequenos acontecimentos da vida cotidiana. Para ela, sendo uma mulher e nascida na África, via as coisas através dos olhos de uma mulher africana. E, ao narrar esses pequenos acontecimentos na vida das mulheres africanas, podia se reconhecer neles, mas não sabia que, fazendo isso, iria ser chamada de feminista, pois não concordava de forma alguma com a opinião de suas colegas ocidentais, quando diziam que todas as mulheres deveriam estar unidas em prol de uma causa única. Emecheta concorda que o movimento das mulheres definitivamente reforçou sua convicção sobre a necessidade de desenvolvimento das mulheres africanas, mas não concorda que as mulheres africanas tenham que lutar pelas causas ocidentais, tendo em vista que são realidades completamente diferentes.

Emecheta questiona ainda o próprio contexto a partir do qual a palavra “feminista” se origina, daquilo que é europeu, ocidental, letrado, desenvolvido e próspero. Ao se recusar a ser definida pelas mulheres ocidentais, Emecheta está aludindo ao fato de que algumas mulheres africanas tendem a ver o feminismo como uma forma de imperialismo com rosto de mulher, um imperialismo que tem vindo a impor ou ditar seus pontos de vista e visões sobre as mulheres das regiões mais periféricas do mundo.

Muitas escritoras africanas na década de 1990 não se declaravam feministas, pois não achavam que esse termo respondesse

adequadamente às suas experiências. Como ressalta Juliana Nfha-Abbenyi (1997) e como vimos logo acima nas ideias de Emecheta, essa expressão “feminista” estava muito mais ligada a um grupo ocidental privilegiado de mulheres e, quando a palavra era usada nos contextos socioculturais africanos, muitas vezes era carregada de conotações pejorativas. Nfha-Abbenyi ainda nos revela que, quando as mulheres africanas recusam o rótulo de feminista, não é porque elas não querem simplesmente estar ao lado das outras feministas, mas sim porque creem que o termo em si não é suficiente para descrever as suas experiências e a natureza de suas opressões.

Chandra Mohanty Talpade (1993) também reconhece que a atenção dada às mulheres das partes mais periféricas do mundo é de suma importância. No entanto, ela reconhece que essas relações ainda são problemáticas e alerta a crítica feminista ocidental a não considerar todas as mulheres iguais, ou seja, dotadas dos mesmos anseios e desejos, independentemente de suas classes, raças ou etnias. Para Mohanty, não se deve representar as sociedades em quadros pré-concebidos ou estabelecer padrões de referência, pois as experiências vividas por mulheres em países com histórias de colonialismo não são iguais em relação às daquelas dos países metropolitanos e nem entre si. Não há, portanto, uma homogeneização na trajetória de todas as mulheres.

McLeod, por sua vez, ressalta que as feministas ocidentais concebem a mulher do dito Terceiro Mundo com base em uma série de manobras conceituais e metodológicas questionáveis e não dão atenção ao contexto vivenciado por essas mulheres. Para ele, essa atitude, “equivale a um ato colonial, na imposição de uma identidade homogênea sobre as mulheres do ‘Terceiro Mundo’ sem levar em conta as diferenças históricas e culturais que inevitavelmente ultrapassam essa categoria” (MCLEOD, 2000, p. 199, tradução nossa).

bell hooks³ (1984) declara que é essencial para a luta feminista continuada que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista de sua marginalidade e que façam uso dessa perspectiva marginalizada para criticar as classes dominantes racistas. Por fim, ela se justifica a

³ Mantemos o nome da autora em letras minúsculas porque é assim que ela se apresenta.

respeito de suas eventuais críticas ao feminismo ocidental da seguinte forma:

Eu estou sugerindo que temos um papel central a desempenhar na construção da teoria feminista e uma contribuição a oferecer que é única e valiosa. Apesar de criticar aspectos do movimento feminista como o conhecemos até agora, uma crítica que às vezes é dura e implacável, faça-o não em uma tentativa de diminuir a luta feminista, mas para enriquecer, para compartilhar o trabalho de fazer uma ideologia libertadora e um movimento libertador (HOOKS, 1984, p. 5, tradução nossa).

A declaração de hooks deve ser levada em consideração, pois, uma vez que diferentes grupos de mulheres marginalizadas possam criar novos espaços e posições sociais para si mesmas, dentro da cultura dominante, a marginalidade, seja ela representada como diferença racial, sexual, histórica ou cultural, será o ponto de intersecção para que a política de identidade encontre plena expressão.

As mulheres escritoras negras da África escrevem a partir das margens de sua sociedade. Elas escrevem como um grupo lutando para romper a opressão patriarcal e os estereótipos coloniais sobre as mulheres negras. Grande parte da escrita dessas mulheres é, portanto, um discurso que compartilha a voz com as mulheres que têm sofrido duplamente, com o colonialismo de um lado e, de outro, com a dominação patriarcal nativa. Essa relação entre a escrita das mulheres e seu status na sociedade revela que o próprio ato de escrever sobre mulheres as torna autoras de sua própria história e as liberta de ser meros objetos de autoria masculina.

Como vimos anteriormente com Emecheta, algumas escritoras africanas escrevem em seus romances sobre o cotidiano de suas famílias e de suas próprias vidas. No caso de Vera, não podemos dizer que ela trouxe para qualquer um de seus romances suas experiências pessoais autobiográficas. O que encontramos em suas obras e o que a própria Vera declara, em entrevistas dadas, é que ela escreve sobre as mulheres, sobre o sofrimento delas e que seu intuito é trazer à tona a história silenciada das mulheres africanas pobres, para que se possa

refletir, repensar e reconstruir uma nova história, em que elas possam ter voz: “[a] minha escrita é uma crítica dos pontos fracos da minha sociedade. A posição das mulheres precisa ser reexaminada com maior determinação para que haja mudança” (VERA apud LARSON 2001, p. 1, tradução nossa).

Quando questionada sobre seu papel como escritora feminista, Vera respondeu da seguinte forma:

Eu sei que o feminismo é um termo tão contestado e eu não sei o que isso significará quando eu responder sim! Mas eu certamente estou envolvida e apaixonada pelas questões das mulheres e por escrever sobre elas. No Zimbábue há grande suspeita e superstição sobre o feminismo. Há medo, afinal, os recursos sobre os quais lutamos, especialmente em matéria de propriedade, são limitados, no entanto, é muito mais do que isso - trata-se de todo o nosso espaço como seres humanos que buscam a mesma atenção em todas as áreas da nossa existência (VERA apud LARSON 2001, p. 1, tradução nossa).

Assim, Vera responde positivamente a respeito de seu posicionamento como feminista. Ela se reconhece como feminista, embora entenda que existem vários significados possíveis para esse termo. Resta saber como o seu feminismo encontra expressão em *Without a name*. Qual é a derradeira relação entre esse feminismo e o contexto no qual e sobre o qual ela está escrevendo? A aniquilação sofrida pela protagonista aniquila também as possibilidades do feminismo na África? Tentando responder a essas perguntas, procederemos, em seguida, à análise de como Vera representa a resistência e o corpo feminino no romance em questão.

Corpo e resistência em *Without a name*

A Mazvita de *Without a name* é, desde o início, um ser desfigurado e nos dá a impressão de que é uma mulher que não consegue suportar o peso de seu próprio corpo, um corpo que parece estar desmembrado, com um pescoço torcido:

A bone at the bottom of her neck told her that her neck had been broken. She felt a violent piercing like shattered glass on her tongue, where she carried fragments of her being (VERA, 2002, pp. 7- 8).⁴

Mesmo sendo algo incompatível com a vida, Mazvita tem a sensação de ter seu pescoço quebrado. O pescoço, além de ser uma região de grande vitalidade, funciona como um elemento de ligação entre a cabeça (o cérebro, a vontade) e o restante do corpo, que executa os comandos vindos dessa parte superior. Nesse sentido, estar com o pescoço quebrado parece significar, nesse momento inicial da narrativa, que Mazvita experimenta um rompimento do relacionamento entre suas decisões e sua capacidade física de executá-las. Não apenas o seu corpo, mas todo o seu ser está em fragmentos, fragmentos esses que ela carrega em sua língua, seu órgão de expressão.

Além disso, ela também sente como se houvesse um enorme nódulo em seu pescoço, no mesmo pescoço que sente como quebrado: “She had no doubt that all her body was moving slowly into that lump, that she would eventually turn to find her whole being had abandoned her” (VERA, 2002, p. 8).⁵ O que ela sente é uma espécie de inchaço, sendo alimentado por todo seu corpo. A ênfase no corpo é inegável, mas é um corpo que contraria sua própria existência de ser vivente. É um corpo que vai sendo sugado para um enorme nódulo presente num pescoço quebrado. O que teria causado esse estado tão contrário à vida em Mazvita?

Um pouco mais adiante na narrativa, encontramos Mazvita num beco fétido da cidade de Harare e percebemos que ela está levando consigo uma criança morta. Aquele é talvez o local escolhido por Mazvita para abandonar o corpo do bebê. Mas ela não consegue

⁴ “Um osso no fundo de seu pescoço lhe dizia que seu pescoço estava quebrado. Ela sentiu uma perfuração violenta como de cacos de vidro na sua língua, na qual ela carregava fragmentos de seu ser” (tradução nossa).

⁵ “Ela não tinha dúvida de que todo o seu corpo estava se movendo lentamente para aquele nódulo de modo que ela acabaria finalmente por descobrir que todo seu ser a havia abandonado” (tradução nossa).

fazê-lo. Há ali muita sujeira, muitos destroços. É um local degradante, que respira destruição e pobreza. Móveis quebrados e objetos destruídos aparecem descartados nesse beco: “a broken chair with one leg missing and the seat fatally collapsed. The chair had been mangled. One half of its backrest had folded forward, unable to sustain the havoc on its frame” (VERA, 2002, p. 22).⁶

A imagem da cadeira mutilada reflete o estado da personagem Mazvita. Seu corpo também é uma estrutura incapaz de se sustentar. Se a cadeira está dobrada para frente, Mazvita está vergada sobre o peso da criança morta. Existe um paralelismo, portanto, entre a destruição do cenário, com todos os seus objetos quebrados, e o corpo da personagem, exatamente na mesma condição. Além disso, a aniquilação também se estende para o bebê, completamente sem vida.

Ela tenta descartar a criança, mas não consegue. O máximo que consegue fazer é envolver-se numa espécie de ritual sem sentido, desenrolando o bebê da toalha em que estava e amarrando-o num avental para prendê-lo ao corpo. Amarra o pequeno cadáver fortemente próximo ao nódulo em seu pescoço, de modo a deixar que o tecido fique tão apertado que lhe marque o corpo, fazendo com que ela não possa esquecer o que se passa:

The cloth tore at her skin, into her palm. She did not protest the pain. She preferred that continuous strangling. It kept her awake [...]. She tightened the firm bands, and recovered herself from the debris, from the shelter and secrecy (VERA, 2002, p. 27).⁷

Mazvita arrasta-se pelas ruas de Harare. Tem muita dificuldade para sustentar o peso do próprio corpo e ainda carregar a criança em suas costas. Prepara-se para abandonar, com esse bebê morto como um fardo, a cidade grande que tinha sido seu sonho: “The city pushed

⁶ “Uma cadeira quebrada com uma perna faltando e o assento fatalmente desabado. A cadeira tinha sido mutilada. Uma metade de seu encosto havia se dobrado para a frente, incapaz de sustentar o caos em sua estrutura” (tradução nossa).

⁷ “O pano rasgou a pele na palma da sua mão. Ela não protestou contra a dor. Ela preferia que o estrangulamento continuasse. Ele a mantinha acordada [...]. Ela apertou as bandas firmes, e recuperou-se dos escombros, do abrigo e do sigilo” (tradução nossa).

forward. It was 1977 [...]. The city was like that [...]. The idea was to go forward...” (VERA, 2002, p. 44).⁸ O desejo anterior de Mazvita era reconstruir sua vida na capital, mas tudo não passou de ilusão, tanto para ela, quanto para outras tantas pessoas que abandonaram o campo naquele período. Afinal, não havia lugar seguro. A guerrilha pela independência havia recomeçado no campo e suas consequências também podiam ser sentidas na cidade.

Em vários momentos no romance, encontramos essa frase “Era o ano de 1977”. Esse é o período em que se passa o enredo envolvendo Mazvita. Na história do Zimbábue, o ano de 1977 ficou marcado pelo acordo feito na Conferência de Genebra em 1976, a partir do qual se estabeleceu que a independência iria acontecer no ano seguinte. No entanto, os rodesianos (a maioria branca do país) não estavam dispostos a aceitar os termos dos zimbabuenses para a negociação da paz. Assim, a guerrilha foi escalada novamente até 1979 e, somente em 1980, quando Robert Mugabe foi eleito, que a nação efetivamente se tornou livre. 1977 corresponde ao auge da II Chimurenga, a guerra de guerrilha pela libertação do povo negro do Zimbábue das mãos da minoria branca que dominava o país.

Com a repetição desse mote, parece que Vera quer dar ênfase a esse período em que seu povo deveria estar livre, mas a ganância dos poucos brancos em devolver a terra a quem realmente ela pertencia levou o país a mais dois anos de intensa luta. Havia um acordo, os nativos já haviam ganhado sua liberdade, por direito, mas isso não aconteceu de fato. O Zimbábue mergulha mais uma vez num período de horror e medo. Muitas vidas foram modificadas depois desse ano fatídico, inclusive a de Mazvita.

A jovem que se arrasta pelas ruas de Harare, mal suportando o peso do próprio corpo, veio em busca de um novo começo. Mazvita fugiu de sua aldeia por algum motivo que o leitor ainda desconhece e que somente tomará conhecimento nos fragmentos seguintes, com o decorrer da leitura do romance. Em alguns momentos, ela parece feliz, noutros desesperada e desesperançada. Localizamos logo na passagem do primeiro fragmento para o segundo aquilo que parece ser uma ruptura, pois muito mais que a passagem de um momento para outro,

⁸ “A cidade a empurrava para a frente. Era 1977 [...]. A cidade era assim [...]. A ideia era ir para a frente [...]” (tradução nossa).

de um cenário para outro, de um tempo para outro, parece haver também a transição de uma vida para outra.

A Mazvita exposta do início da narrativa, o ser que não suporta o próprio corpo e carrega algo pesado nos braços, não parece ser a mesma que encontramos no segundo fragmento, em pleno relacionamento amoroso com Nyenyedzy na cidade de Kadoma. Com ele, ela protagoniza as cenas mais felizes do romance, e podemos verificar isso em fragmentos intercalados, funcionando como *flashbacks* para o presente de sua vida em Harare. Mas o que parece bom para Nyenyedzy não parece ser para Mazvita. Ela ainda tem algo a esconder dele. Em nenhum momento, por exemplo, ela lhe diz seu nome, o que é talvez o primeiro indício da sua condição de ser sem nome, em alusão ao próprio título da obra. Ele resolve nomeá-la de “*Howa*”⁹, pois a ama.

Mas ela percebe que o relacionamento entre os dois é frágil, tão frágil quanto o ovo que eles haviam encontrado juntos. O ovo pode ter dois significados para Mazvita: ora ele é visto como fragilidade, ora como um recomeço, mas um recomeço longe de Nyenyedzi. Eles encontraram o ovo em um ninho que havia sido feito na fenda de uma rocha, em meio a muitas outras pedras, um lugar inóspito, onde eles se amaram livremente. Mazvita parece compreender que seu relacionamento com Nyenyedzi era semelhante àquele ovo, algo belo, leve e frágil, mas não uma verdadeira chance que a vida lhe pudesse ter dado de um recomeço. O relacionamento entre eles estava fadado ao fracasso, bem como a nova vida que deveria nascer daquele ovo jamais seria um pássaro. O ovo quebrado aborta o pássaro que poderia nascer dele. De certa forma, o corpo de Mazvita ao final também parece um ovo fissurado. De qualquer forma, ficar com Nyenyedzi era voltar atrás em sua decisão de liberdade. Mazvita tem uma ideia fixa, a de seguir em frente, até Harare, embora esteja feliz com Nyenyedzi:

There was no beginning or ending to her happiness, only a continuous whirl of blue cloud. The air was bright and clear

⁹ *Howa* significa amor na língua shona.

beneath the sky, transparent. [...] She was comforted. [...] She remembered the egg... (VERA, 2002, p. 20).¹⁰

Mazvita também ama Nyenyedzi, mas ela resiste a esse amor. Quando ela se lembra do ovo, ela se lembra agora que pode ter um recomeço, longe dele. Nesse sentido, aqui ela parece se esquecer da fragilidade do ovo, enfatizando apenas o seu potencial de vida nova. Mas um aspecto não pode ser realmente separado do outro. Que potencialidade de dar origem a uma nova existência pode ter o ovo se ele estiver rachado? Que possibilidade Mazvita tem de mudar se seu corpo está alquebrado? No entanto, seu corpo resiste, ela resiste a se deixar ficar no conforto do afeto por Nyenyedzi.

A resistência de Mazvita em não querer ficar com Nyenyedzi, mesmo tendo bons sentimentos em relação a ele, parece ter sido uma forma encontrada por Vera para questionar a ideia de que o corpo da mulher se constitui apenas na relação com o homem. Mazvita obtém prazer no contato físico com Nyenyedzi, mas almeja uma liberdade maior, uma amplitude de movimentos mais vasta. Nesse sentido, parecem estar em jogo dois importantes aspectos envolvidos na conformação física das mulheres: a redução da mulher ao seu corpo – (é a mulher apenas um corpo?) – e a redução do corpo da mulher meramente as suas funções sexuais – (sendo a mulher um corpo, é apenas um corpo sexual?).

Mazvita é apenas um corpo de mulher, um corpo que não precisa ter um nome que o identifique, podendo apenas ser chamado de acordo com o amor/desejo de um homem? Seu corpo existe apenas para esse abraço amoroso/desejoso de seu parceiro? Ao que tudo indica, essas condições não parecem comportar sua existência física plenamente. Mazvita é uma mulher que quer ser livre e, por mais que seu corpo deseje Nyenyedzi, ela tem ideais a seguir. Ela é muito mais que um corpo vinculado a outro corpo.

Mais adiante, ficamos sabendo que, na verdade, Mazvita está fugindo de sua aldeia, mas o motivo real ainda não é conhecido pelo

¹⁰ “Não havia nem começo nem fim a sua felicidade, apenas um turbilhão contínuo de nuvem azul. O ar estava brilhante e claro sob o céu, transparente. [...] Ela estava confortada. [...] Lembrava-se do ovo...” (tradução nossa).

leitor. Mazvita está em Kadoma apenas porque não tem dinheiro para prosseguir até seu destino final, Harare, a capital do país. Ela decide ficar ali porque precisa de dinheiro para pagar o ônibus até a cidade grande. Decide trabalhar na fazenda de tabaco, apenas com o intuito de conseguir a quantia necessária para seguir viagem. Após alguns poucos encontros com Nyenyedzi, ela passa a viver com ele nas cabanas dos funcionários do armazém. Ela troca seu emprego na fazenda para trabalhar próxima a ele, o que de certa forma a deixa ligada a ele, presa.

She had worked on the farm, but now she made tea in a little kitchen behind the storehouse for the foreman and his assistants. She missed the bright open fields where she had worked, but now that she was closer to Nyenyedzy, she did not mind the dark (VERA, 2002, p. 28).¹¹

Parece haver aí uma contradição. Mazvita quer ficar perto de Nyenyedzi, pois ele a protege, mas, ao mesmo tempo, ela sente falta da liberdade. A oposição entre os campos abertos em que trabalhava antes na fazenda, com sua possibilidade praticamente infinita de movimento, e a pequena cozinha, na qual se restringe aos gestos necessários para preparar o chá, reflete o estado interno da personagem. Essa não parece ser, no entanto, uma comparação equilibrada. Ao contrário, um dos polos (os campos), exatamente por seu aspecto vasto e brilhante, parece ser representado de forma mais positiva, enquanto que o espaço restrito e fechado da cozinha talvez se relacione com a escuridão da qual ela deseja fugir. Assim, a relação com Nyenyedzi a lançaria ainda mais na obscuridade ao invés de realmente protegê-la dela.

Além disso, naquele lugar, ela se sente fraca: “She felt faint and frantic from the tobacco smell which spread toward her, like

¹¹ “Ela havia trabalhado na fazenda, mas agora fazia o chá em uma cozinha pequena atrás do armazém para o capataz e os seus assistentes. Ela sentia falta dos campos brilhantes abertos onde havia trabalhado, mas agora que estava mais perto de Nyenyedzy, não se importava com o escuro” (tradução nossa).

decay. The tobacco rose from inside her” (VERA, 2002, p. 29).¹² Ela culpa o cheiro do tabaco que impregna todos os lugares. E o cheiro do tabaco é comparado à decadência. De certa forma, Mazvita sente que Kadoma e o relacionamento com Nyenyedzi não podem lhe trazer o destino que ela deseja, mas apenas a ruína. No entanto, o cheiro do tabaco se erguia estranhamente de dentro dela, o que é uma pista de que sua condição interna já estava alquebrada, em pedaços, nesse momento intermediário de sua jornada. Nesse sentido, haveria alguma possibilidade de ela conseguir uma verdadeira libertação em Harare? Seu estado interior não botaria a perder qualquer tentativa de se tornar finalmente livre?

Mazvita tenta explicar a Nyenyedzi por que precisa chegar até a cidade grande:

“I really must go to the city. One day I woke up in a mist, you know, the kind you enter with your shoulders. The morning seemed to rise from the ground, because the mist was so thick and spread slowly from the ground. Even the sun turns white at dawn, in that mist. My arms were heavy as I walked in that early morning to carry water from the river. I only had my arms, because my legs were buried in the mist, but I felt the mist moving upward, toward my face. It was strange to walk separated like that. Then I felt something pulling me down into the grass. I had forgotten about my legs. It was a man that pulled me into that grass. He held a gun. I felt the gun, though I did not see it. After that experience, I decided to leave” (VERA, 2002, pp. 29-30).¹³

¹² “Sentia-se fraca e frenética com o cheiro de tabaco que se espalhava em direção a ela, como decadência. O tabaco se erguia de dentro dela” (tradução nossa).

¹³ “Eu realmente devo ir para a cidade. Um dia eu acordei numa névoa, você sabe, o tipo que você entra com os seus ombros. A manhã parecia se levantar do chão, pois a neblina era tão espessa que se espalhava lentamente a partir do solo. Até mesmo o sol ficava branco ao alvorecer, naquela névoa. Meus braços estavam pesados enquanto eu caminhava naquela manhã para buscar água no rio. Eu só tinha meus braços, porque minhas pernas estavam enterradas na névoa, mas eu senti a névoa se movendo para cima, em direção ao meu rosto. Era estranho andar separada assim. Então senti algo me puxando para baixo naquela grama. Eu tinha perdido as minhas pernas. Era um homem que me puxou para aquela grama. Ele segurava uma arma. Senti a arma, apesar de não vê-lo. Depois dessa experiência, eu decidi ir embora” (tradução nossa).

Assim, Mazvita relata, para o seu amante, o estupro que sofreu em sua aldeia. A névoa parece ser empregada para representar uma certa fragmentação inicial. Afinal, Mazvita tem a sensação de ter apenas braços, com as pernas estando separadas do restante de seu corpo pelas brumas. E a névoa ainda progride, atingindo seu rosto, enterrando-a cada vez mais, até que ela é puxada completamente para o solo, para a grama. Teria ocorrido ali, a partir do estupro, uma nova fragmentação, que a separação pela névoa apenas antecedeu?

Durante o estupro, Mazvita permaneceu em silêncio. Não há o que fazer. O silêncio que toma conta dela, de certa forma a protege:

She gathered the whispering into a silence that she held tightly within her body. She sheltered in the silence. [...] The silence was quietness in her body, a deafness to the whispering that escaped from the lips of the stranger (VERA, 2002, p. 34).¹⁴

O silêncio se transforma num abandono corporal, numa certa anestesia. O corpo se torna surdo aos ruídos, o que parece significar que Mazvita se isola dentro de si mesma. Sua reação não é, então, de luta aberta. Não parece ser uma tentativa desesperada para salvar o corpo do ataque. Ao contrário, é como se Mazvita sacrificasse de certa forma o corpo. Que tipo de existência poderia ser possível para ela a partir dali?

Após a posse de seu corpo, o soldado ainda permanece algum tempo sobre ela: “Mazvita felt a quietness creep from the earth into her body as he rested above her, spreading his whispered longing over her” (VERA, 2002, p. 35).¹⁵ A quietude que atinge seu corpo após o

¹⁴ “Recolheu os sussurros dentro do silêncio que ela segurava fortemente em seu corpo. Ela abrigou-se no silêncio. [...] O silêncio era uma tranquilidade em seu corpo, a surdez para os sussurros que escaparam dos lábios do estranho” (tradução nossa).

¹⁵ “Mazvita sentiu uma tranquilidade rastejando da terra para dentro de seu corpo enquanto ele descansava em cima dela, espalhando sussurros de desejo sobre ela” (tradução nossa)

estupro é entendida por ela como algo vindo da terra, contra a qual se encontra pressionada pelo corpo de seu estuprador. Seu corpo de mulher está só entre seu agressor e a terra, que, incapaz de defendê-la, acaba sendo entendida como um algoz também. Se não fosse a terra para deter a sua queda, seu corpo poderia ter caído indefinidamente pela névoa, o que impossibilitaria o ataque do homem. Ao servir de anteparo, a terra facilita o seu estupro.

She would grow from the silence he had brought to her. Her longing for growth was deep, and came from the parts of her body he had claimed for himself, which he had claimed against all her resistance and her tears. So she held her body tight to close him out, to keep the parts of her body that still belonged to her, to keep them near to herself, recognizable and near. She allowed her arms to move forward, ahead of her, and she ran through the mist, following her arms. [...] Mazvita was strong (VERA, 2002, pp. 35-36).¹⁶

Mazvita tenta reunir as partes de seu corpo que ainda poderiam lhe pertencer. Tenta expulsar o domínio do homem das partes que ele tomou para si. Mas parece um esforço inútil. Só o que ela percebe são partes isoladas, separadas pelo grande trauma que foi o estupro. Percebe, por exemplo, apenas os braços correndo adiante de si e corre atrás deles, como se não fizessem mais parte do todo que um dia ela foi. A fragmentação corporal de Mazvita após o estupro é, portanto, total.

Além disso, ela se sente também alienada da terra. Desejava odiar aquele homem, mas como não conseguia se lembrar de seu rosto, não havia como direcionar esse ódio diretamente para ele. É como se ele não fosse um indivíduo, mas apenas a representação de

¹⁶ “Ela iria crescer a partir do silêncio que ele tinha trazido para ela. Seu desejo de crescimento foi profundo, e veio das partes de seu corpo que ele tinha reivindicado para si, que ele tinha reclamado contra toda a sua resistência e suas lágrimas. Então ela segurou seu corpo apertado para tirá-lo dele, para manter as partes de seu corpo que ainda pertenciam a ela, para mantê-las perto de si mesma, reconhecíveis e próximas. Ela permitiu que seus braços se movessem para a frente, à frente dela, e correu através da névoa, seguindo seus braços. [...] Mazvita era forte” (tradução nossa).

algo maior, que envolvia a terra, na qual ambos ficaram envolvidos durante o estupro. Mazvita passou a odiar a terra que não a protegera.

She transferred the hate to the something that she could see, that had shape and color and distance [...], she hated the land that pressed beneath her back as the man moved impatiently above her, into her, past her. Mazvita sought the emptiness of her body. Afterward, she did not connect this emptiness to the man because she thought of him not from inside her, but from outside. He had never been inside her. She connected him only to the land. It was the land that had come let toward her. He had grown from the land. She saw him grow from the land, from the mist, from the river. The land had allowed the man to grow from itself into her body (VERA, 2002, pp. 36-7).¹⁷

A jovem Mazvita, que havia amado a terra, passa a odiá-la. Assim, quando Mazvita decide recomeçar em outro lugar, ela quer esquecer seu passado e suas tradições e tudo aquilo que se relacione com o que ela experimentara ali, com aquela terra. Portanto, concordamos com Meg Samuelson (2002), quando ela afirma que “o estupro de Mazvita é representado como uma fragmentação violenta de sua ligação com a terra, e, portanto, com o passado” (SAMUELSON, 2002, p. 100, tradução nossa). A terra contra a qual Mazvita é empurrada e mantida presa pelo homem não é apenas o elemento físico. Ela também representa a sua aldeia, não só como um ponto geográfico, mas também como um corpo social, como uma cultura com suas crenças e tradições. A terra é, nesse sentido, o corpo coletivo de Mazvita, do qual ela também é separada pelo estupro.

Em Harare, Mazvita dá à luz uma criança, cuja paternidade é indefinida e cuja própria maternidade ela não reconhece como sua. É

¹⁷ “Ela transferiu o ódio a algo que ela podia ver, que tinha forma e cor e distância [...], ela odiou a terra que pressionou suas costas enquanto o homem se movia com impaciência sobre ela, dentro dela, por cima dela. Mazvita procurou o vazio de seu corpo. Depois disso, ela não ligava esse vazio ao homem, porque ela o via não dentro dela, mas do lado de fora. Ele nunca tinha estado dentro dela. Ela o ligava à terra. Foi a terra que tinha lhe abandonado. Ele cresceu a partir da terra. Ela o viu crescer a partir da terra, da névoa, a partir do rio. A terra tinha permitido ao homem crescer a partir de si mesmo no corpo dela” (tradução nossa).

também uma criança sem nome, um ser não nomeado, como ela própria se sente. Matar o filho, quebrando o seu pescoço, é talvez a sua única alternativa de libertação. Mas após realizar esse ato, ela não se revela capaz de descartar o pequeno corpo no beco e acaba retornando novamente para sua aldeia. Na aldeia, o tempo parece parado, e os eventos são narrados numa espécie de presente estático:

The village has disappeared. Mazvita can smell the burnt grass, though most of it has been washed away by the rain. The soil is black with the burnt grass. Mazvita gathers the burning grass. She will carry the burning grass with her. She will carry the voices that she remembers from this place, from the burning grass. She has not forgotten the voices. The broken huts are dark with the smoke and the mist falls gently over the empty walls. Mazvita moves toward the huts. The smoke is long departed, but Mazvita can see it over the huts which have been burnt, it is yesterday. Mazvita walks in gentle footsteps that lead her to the place of her beginning. Mazvita bends forward and releases the baby from her back into her arms (VERA, 2002, p. 116).¹⁸

Para Samuelson, o fim do romance representa a cura necessária para um novo futuro. Já Robert Muponde (2002) argumenta que a jornada cíclica de Mazvita reflete a experiência da mulher zimbabuense no círculo fechado que a história do próprio país se tornou. Segundo ele, o retorno de Mazvita é uma tragédia em vez de um consolo. É impossível encontrar o novo caminho. Em nossa concepção, não há esperança de superação para a personagem quando ela realiza o seu retorno para a aldeia de origem. Há sim uma

¹⁸ “A aldeia desapareceu. Mazvita pode sentir o cheiro da grama queimada, embora a maioria tenha sido levada pela chuva. O solo é preto como a grama queimada. Mazvita reúne a grama ardente. Ela vai levar a grama queimada com ela. Ela vai levar as vozes que ela lembra desse lugar, a partir da grama queimando. Ela não esqueceu as vozes. As cabanas quebradas estão escuras de fumaça e a neblina cai suavemente sobre as paredes vazias. Mazvita se move em direção às cabanas. A fumaça há muito cessou, mas Mazvita pode vê-la acima dos barracos queimados, é ontem. Mazvita caminha com passos suaves que a levam ao seu lugar de origem. Mazvita curva-se para a frente e transfere o bebê das costas para os seus braços” (tradução nossa).

aniquilação completa e total das possibilidades de encontrar um futuro esperançoso, pois ainda que a personagem lute a todo momento contra a opressão enfrentada, a desarticulação é tão grande que seu futuro e mesmo seu passado parecem ter sido destruídos. Afinal, seu filho está morto e a aldeia para a qual ela retorna está reduzida a cinzas.

Considerações finais

Mazvita é uma mulher que resiste de todas as formas. Mas sua resistência não a impede de ter a vida devastada e destruída. Todas as suas tentativas de ter uma vida melhor, de um recomeço foram invalidadas por um contexto de abandono, de caos e destruição, causados por uma sociedade patriarcal que, em nenhum momento, a acolheu. Desde o início, seu corpo estava tão quebrado que parecia que vidro se partira em sua boca. Esses cacos eram os fragmentos de si mesma que sentia em sua língua. O fato de a personagem associar esses pedaços seus com o órgão de expressão é altamente significativo, pois em muitos momentos, ela silenciou ou foi o silêncio seu único modo de articulação.

No momento do estupro, por exemplo, Mazvita pôde experimentar o silêncio. Vera parece sugerir que o silêncio se torna incapacitante e destrutivo para as mulheres. Pode-se considerar que o impacto duradouro do colonialismo e do nacionalismo tenha impedido muitas mulheres de se expressar. A narrativa, por mais dolorosa que seja, é, portanto, um esforço para interromper esse silêncio. O fato de que seja um soldado da libertação, alguém, portanto, de seu próprio povo, o algoz a estuprá-la também parece significar que, para as mulheres, a questão da dominação é sempre mais complexa. Muitas vezes o braço armado que vem trazer liberdade para a jovem nação representa apenas mais opressão e subjugação para as mulheres.

Nesse sentido, Vera parece minar qualquer tentativa de se ler o corpo feminino africano como uma alegoria da terra ou da nação independente. O corpo de Mazvita está ali não porque represente essa coletividade maior, mas apenas para ter sua existência única afirmada. A desintegração que esse corpo sofre não chega a aniquilá-lo de fato, uma vez que até o fim da narrativa é ao seu deslocamento que

acompanhamos, mas destrói suas relações com os outros corpos. O corpo de Mazvita não está dado em relação a nenhum outro corpo, seja físico (no caso dos corpos masculinos de Nyenyedzi e de seu estuprador) ou coletivo. O corpo de Mazvita é a condição do ser em si. É, se assim podemos dizer, um corpo feminista por si só, um corpo feminino que não está relacionado a outros e não depende de outros para existir.

A aniquilação das tentativas de resistência da personagem não invalida nem vai contra o feminismo de Vera. Mostrar sua protagonista como encurralada ao final da narrativa exige uma reflexão a respeito do caráter desolado e desesperançado do contexto em que ela e outras mulheres africanas vivem. Seria mais um modo de ver criticamente esse cenário do que impedir que essas mulheres continuem resistindo. A resistência está tão imbricada em Mazvita que parece ser o seu modo natural de ação. Ao colocar o foco de sua narrativa sobre ela, Vera está iluminando também as trajetórias incansáveis das mulheres africanas, mesmo que ainda não pareça haver uma solução para os seus males.

Referências

BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista de Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, 2013.

CARBY, H. White woman listen! Black feminism and the boundaries of sisterhood. In: **The empire strikes back: race and racism in 70s Britain**. London: Hutchinson, 1982, pp. 212-35.

EMECHETA, B. **Joys of motherhood**. New York: George Braziller, 1979. _____. Feminism with a small 'f'. In: PETERSEN, K. H. (Ed). *Criticism and ideology: Second African writers conference, Stockholm 1986*. Uppsala: Nordiska afrikainstitutet, 1988, pp. 173-185.

HOOKS, B. Black women: shaping feminist theory. In: **Feminist theory: from margin to center**. Boston: South End Press, 1984, pp 1-15.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 136-158

LARSON, C. R. Back to Bulawayo – novelist Yvonne Vera's decision to leave Canada and return to her homeland of Zimbabwe. In: **The world and I journals**. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-79409992.html>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

McLEOD, J. **Beginning postcolonialism**. Manchester; New York: Manchester University Press, 2000.

MUPONDE, R., The sight of the dead body: dystopia as resistance in Vera's *Without a name*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M. (Eds.). **Sign and taboo: perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera**. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002, pp. 117-126.

NFAH-ABBENYI, J. M. **Gender in African women's writing identity, sexuality, and difference**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

NWAPA, F. **Efuru**. London: Heinemann Books, 1966.

SAMUELSON, M. Re-membering the body: rape and recovery in *Without a name* and *Under the tongue*. In: MUPONDE, R., e TARUVINGA, M. M. (Eds.). **Sign and taboo: perspectives on the poetic fiction of Yvonne Vera**. Harare/Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002, p. 93-100.

TALPADE, C. M. Under Western eyes: feminist scholarship and colonial discourses. In: WILLIAMS, P.; CHRISTMAN, L. (Eds.). **Colonial discourses and post-colonial theory**. New York: Harvest Wheatsheaf, 1993, pp.196-220.

VERA, Y. **Without a name and Under the tongue**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002 [1994].

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 136-158

ABSTRACT: In *Without a name* (1994), Zimbabwean Yvonne Vera tells the story of Mazvita, a poor African woman who resists many types of oppression and attempts to seek a new future for herself. However, Vera portrays the character's resilience as totally annihilated at the end of the narrative. Being recognized by critics as a feminist writer in the African context and identifying herself as such, Vera raises questions in this work about the possibilities of feminism in Africa. This paper aims to analyze the ways in which Vera portrays the black African female body in a state of complete disarticulation, trying to establish links between this broken body and how feminism is expressed in this novel.

KEYWORDS: resilience, feminism, Africa, Yvonne Vera

No Limiar Da História E Do Romance: Diáspora E Representação Das Diferenças Culturais Nos Corpos E Identidades Em Conflito

On The Border of History And The Novel: Diaspora And Representation Of Cultural Differences In Bodies And Identities In Conflict

Tayza Cristina Nogueira Rossini¹

RESUMO: A narrativa *Um defeito de cor* (2011) retrata, em suas mais de 900 páginas, a sociedade brasileira escravocrata do século XIX, assim como, propõe uma reflexão acerca das estruturas sociais da época, ideologias, sistemas simbólicos, preconceitos e estereótipos engendrados na identidade, corporalidade e cultura do negro, fundamentais para entendermos o processo de elaboração e prática de um caráter discriminatório e de interesse a partir de um discurso ideológico hegemônico. Considerando a história e a trajetória pela qual a protagonista percorre, o artigo se propõe a analisar as marcas ideológicas e modelos simbólicos que se refletem na identidade e na corporalidade do negro escravizado no contexto do século XIX. *Um defeito de cor* (2011) nos instiga a refletir sobre como as ideologias operam e o modo como são refletidas na construção das identidades e dos corpos que se valem delas.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Corpo; *Um defeito de cor*.

A literatura negra no Brasil ou afro-brasileira tem conquistado espaço no cenário da literatura brasileira, e por meio de sua escritura, em grande parte de cunho historiográfico, transporta o negro, antes deixado à margem, para o centro da narrativa. Neste processo, um novo relato a respeito da história da formação da cultura nacional é concebido sob a perspectiva de um indivíduo que teve sua identidade

¹ Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós- Graduação em Letras (PLE), pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na linha de pesquisa Literatura e Construção de Identidades. Integrante do grupo de pesquisa LAFEB – Literatura de Autoria Feminina Brasileira e do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea.

e seu corpo marcados por um processo de colonização, expatriação e escravidão.

Exemplo disso é o romance que constitui o *corpus* deste trabalho. *Um defeito de cor* (2011) contribui para restabelecer o olhar que é dado à literatura quando apresentada concomitantemente a questões sociais, políticas, históricas e ideológicas, na tentativa de suprimir o que fica entre o aquém e o além no texto literário. Em suas mais de 900 páginas o romance retrata a sociedade brasileira escravista do século XIX, propõe uma reflexão acerca das estruturas sociais da época, assim como das ideologias, preconceitos e estereótipos engendrados e representados na identidade, no corpo e na manutenção da cultura do negro, em um período declaradamente escravocrata, moralmente conservador e patriarcal, proporcionando ao/à leitor/a a descoberta de fatos sobre a história do povo negro, muitas vezes mitificados e até desconhecidos.

Narrado a partir da focalização da personagem principal, o romance escrito por Ana Maria Gonçalves, lançado no ano de 2006 pela editora Record, é elaborado a partir da descoberta de manuscritos supostamente deixados por uma escrava negra alfabetizada (Luísa Mahin) ao filho desaparecido (Luis Gama). Vencedor do prêmio *Casa de las Americas* e responsável pela inauguração do gênero *romanfleuve* ou saga no cenário da chamada literatura negra ou afro-brasileira, o romance retrata a perspectiva de quem mais sofreu durante todo o processo de colonização e escravidão: a mulher negra e escravizada, vítima constante de violências desmedidas. Deste modo, centrado na trajetória da heroína, a narrativa, valendo-se de um corpo feminino, expõe a saga dos negros que foram escravizados no Brasil.

Neste sentido, o objetivo deste trabalho é observar como se dá literariamente a representação da mulher negra escravizada em *Um defeito de cor* (2011), atentando ao modo como a protagonista, Kehinde, percorre uma trajetória de forma a integra-se com as ideologias e modelos simbólicos lançados culturalmente pela sociedade branca do século XIX no Brasil, fazendo que tais mudanças se reflitam em sua identidade e corporalidade.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa foi de caráter bibliográfico-qualitativo, compreendendo pesquisa, estudo, revisão e exploração de teorias pertinentes ao desenvolvimento da análise do romance *Um defeito de cor* (2011).

Por evocar diretamente a experiência diaspórica na construção da narradora-protagonista, o conceito de diáspora é então discutido como estratégia interpretativa. Do mesmo modo, por estar intimamente ligado à questão da diáspora, o conceito de cultura e suas implicações foram requeridos. A abordagem da questão da identidade, especificamente do negro do século XIX, foi fundamental para que adentrássemos a narrativa e visualizássemos as notas dominantes na trajetória da personagem principal, cuja identidade multifacetada encerra em si os reflexos da diáspora e da cultura do indivíduo negro escravizado, em especial da mulher negra.

1 A diáspora africana

Partindo do pressuposto de que toda obra literária está inserida em um contexto social, cultural e histórico, esta pesquisa busca respaldo no conceito de diáspora considerado primígeno e essencial para seu desenvolvimento. O conceito é fundamental também para o entendimento e a percepção da representação de identidades fragmentadas e corpos estigmatizados durante o processo de colonização e escravização por que passou o Brasil.

O termo diáspora, de origem grega (Gr. *dia*, para todo lugar; *speírein*, esparramar), é definido como o fenômeno de deslocamento de populações de um lugar para outro e, conseqüentemente, de adaptação desses mesmos indivíduos ao ambiente de chegada. Entendido por Wendy Walters (2005, p.7), em *At home in Diaspora: Black International Writing*, como um “espaço global, uma teia de abrangência mundial, que se deve tanto pelo continente original quanto por qualquer lugar no mundo em que seus filhos possam ter sido levados pelas infortunas forças da história”, o termo induz a refletir sobre a pluralidade cultural disposta em um mesmo espaço e sobre a maneira como as identidades e os corpos respondem a essa multiplicidade cultural e ideológica.

O processo diaspórico é reconhecido em *Um defeito de cor* (2011), a partir da captura de Kehinde, protagonista da história, e seu tráfico junto com outros negros, trazida que foi para o Brasil. Assim, observa-se que, historicamente, a migração forçada de 11 milhões de negros africanos trazidos para o continente americano entre os séculos XVI e XIX, teve como causa interesses de caráter econômico e de poder (BONNICI, 2012, p. 59).

Originada do movimento das Grandes Navegações e pelo anseio da descoberta e conquista de novos territórios, a diáspora africana se torna relevante como objeto de observação em relação ao modo como as culturas envolvidas foram afetadas e à maneira como os produtos culturais do processo diaspórico se refletem e são representados nas identidades e na corporalidade do sujeito expatriado e escravizado.

Defende Paul Gilroy (2001) que o evento da diáspora não deve ser pensado apenas como um movimento forçado de pessoas de uma localidade para outra, mas sim, na amplitude de seu significado, que contempla o processo de busca, captura, viagem dos cativos a bordo de um navio negreiro, venda das “peças”, chegando finalmente ao final do processo, o de adaptação desses indivíduos à nova cultura na qual foram introjetados.

Ademais, o processo diaspórico pode evocar os seguintes aspectos apontados por William Safran (1991): o deslocamento de pessoas de um local para outras regiões; a memória coletiva e cultural; o mito da terra de origem e sua história, assim como a idealização desta mesma terra; o desejo de retornar e protegê-la; as crenças rejeitadas no país de chegada; a sensação de estranhamento e de não pertencimento, responsável por suscitar no indivíduo uma mentalidade de isolamento e uma mentalidade étnica com base na história e no futuro coletivo.

Em *Um defeito de cor* (2011), inferências fundamentadas nesses apontamentos podem ser pensadas quando a trajetória percorrida pela protagonista da narrativa é tomada como base referencial. O processo de desterritorialização de Kehinde, iniciado quando ela é trazida ainda criança para as terras do Brasil e obrigada a abandonar sua identidade africana, deixando para trás sua terra, sua família, seu nome, suas crenças, sua língua, é fator considerado fundamental para sua (re)constituição identitária.

Logo na chegada em terras brasileiras, inicia-se o lento processo de reterritorialização da narradora-protagonista. Os negros são submetidos a um batismo cristão forçado, têm suas crenças rejeitadas e passam a atender por nomes cristãos de brancos, abandonando seu nome africano e sua religião e sendo obrigados a adotar uma nova língua. Kehinde e outros escravos buscam a memória coletiva e cultural e tentam preservá-la. A protagonista (ainda criança), agora em um país com uma cultura totalmente diferente da sua e já consciente da necessidade de adotar um nome branco, de aprender as

rezas da religião cristã católica e de utilizar uma nova língua, mostra-se resistente à cultura hegemônica branca brasileira. Sucede que a personagem, assim como outros negros escravizados, mantém seus valores culturais à revelia dos brancos e de forma dissimulada. Kehinde atende por seu nome africano (e não por Luísa, como os brancos a chamavam), cultua os deuses de sua terra e se mantém em contato com seu povo na tentativa de preservar o pouco que lhe restara da cultura africana.

Sem deixar de lado o aspecto relativo ao mito da terra de origem, Kehinde vê a África como sua casa, o lugar onde os homens são livres, terra de onde desejava nunca ter saído: “era onde eu tinha nascido e conhecia muita gente, onde tinha a minha mãe, a minha avó, a Taiwo e o Kokumo, e não ficava preocupada em saber se as pessoas iam gostar de mim ou não, porque já gostavam” (GONÇALVES, 2011, p.78). Na África, os negros trazidos como escravos haviam deixado para trás sua vida e sua história, daí o sonho de tantos negros escravizados de retornar para lá.

Gonçalves (2011) se vale da perspectiva de uma criança para descrever no início da narrativa o modo como o estrangeiro era visto e entendido pelos negros retirados de suas terras e transportados para um lugar desconhecido e distante, lugar onde os negros eram levados para se tornarem carneiros dos brancos, e serem “assados e comidos como carneiros, carne que os brancos muito apreciavam” (GONÇALVES, 2011, p. 34). Observa-se, deste modo, o papel simbólico desempenhado pela imagem do carneiro na narrativa: desde os mitos da antiguidade até sua adoção pelas crenças e tradições religiosas, a imagem do carneiro remete-se ao sacrifício, ao carneiro imolado, assim como o próprio Cristo na tradição judaico-cristã de *cordeiro de Deus*, oferecido em sacrifício para a remissão dos pecados. Assim o texto leva a inferir que a figura do carneiro levado ao sacrifício seria uma representação metafórica do próprio negro levado à escravização de seu corpo. Esse processo justifica a idealização e o desejo de retornar à terra de origem, lugar onde sua liberdade era garantida e suas tradições respeitadas, lugar onde se tinha uma família, uma religião, uma cultura.

Nessa linha de pensamento, a diáspora propicia o encontro entre culturas distintas, de modo que são notadas diferenças de poder e subjugação entre culturas e sociedades, considerando uma essencialmente inferior à outra. Estabelece-se, portanto, o conceito polarizador entre “nós” e “eles” ou o “Outro”, representado pelo

colonizador, e o “outro”, pessoa separada de sua própria vida, de seu próprio ser, de sua própria subjetividade, sujeito outremizado no processo diaspórico e marginalizado pela ideologia da cultura dominante. Assegura-se assim, a conceituação de diáspora proposta por Stuart Hall (2003, p.33), que sugere a fundamentação do termo na “construção de uma fronteira de exclusão”, dependente da construção de um “Outro”, e de “uma oposição rígida entre o dentro e o fora”. Deste modo, um sentimento de estranhamento e não pertencimento do sujeito expatriado e escravizado é concebido, justificando-se a partir do contato com o desconhecido.

A questão do estranhamento e do não pertencimento é responsável pela fragmentação identitária do indivíduo que passa por um processo de aculturação. A diáspora é, então, entendida como um processo de “dupla consciência” nos termos de Du Bois, gerada a partir da coexistência de culturas distintas em uma mesma zona de contato (PRATT, 1992).

O próprio pensamento recente sobre o conceito de diáspora repensa a questão do pertencimento, abarcando nela a questão de raça e propondo uma reflexão sobre a representação das identidades dentro deste panorama. Por colocarem em contato diferentes culturas, diásporas como a dos negros africanos escravizados propiciam a (re)construção da identidade do sujeito diaspórico a partir do processo de negociação entre culturas (GILROY, 2001). Hall (2003, p.27) sustenta a ideia de que as identidades não permanecem fixas em um contexto de diáspora, mas se fragmentam e acabam se multiplicando, “se tornam múltiplas”.

É a partir da gama de ofertas culturais que as escolhas de Kehinde são feitas, moldando sua representação enquanto mulher negra e escravizada ao longo de toda a sua trajetória de vida, que ganha novos tons no decorrer dos capítulos do romance. Justifica-se assim, as negociações e a reconfiguração de sua identidade e corporalidade, na busca por reconhecimento e pertencimento dentro da sociedade brasileira do século XIX caracterizando-a, portanto, como uma personagem que se representa de forma caleidoscópica.

Conclui-se, deste modo, que o conceito de diáspora está intimamente ligado à concepção de cultura, responsável pela definição do conceito de ideologia e dos modelos simbólicos que ela engendra, os quais serão automaticamente incorporados à representação das identidades e dos corpos.

2 Ecos da cultura na identidade do sujeito negro expatriado

Para adentrar a literatura afro-brasileira e entender o modo como a identidade e a corporalidade do negro escravizado são (re)construídas e representadas, deve-se tomar consciência de que o negro cativo trazido da África para terras brasileiras não desempenhou apenas o papel de trabalhador escravizado, mas foi figura preponderante na reestruturação da cultura nacional. Deve-se ainda ter em mente que o processo de diáspora não deixou reflexos somente na cultura nacional, mas também na cultura do negro, que foi marcada por processos de colonização e aculturação.

O romance *Um defeito de cor* (2011) e o próprio contexto sociopolítico recorrente no Brasil do século XIX evidenciam e exemplificam que a escravidão, representada no Brasil pela figura do negro por cerca de trezentos anos, marca culturas e povos que sofreram os processos de colonização e diáspora. Como reflexo e efeito dessa deambulação exógena são concebidos preconceitos, mitos e estereótipos sobre a figura do negro a partir do discurso ideológico hegemônico.

Partindo do conceito de cultura, Clifford Geertz (2008, p.4) pondera, por meio de uma representação semiótica proposta por Max Weber, que “o homem é um animal amarrado a teias de significação que ele mesmo teceu”. O antropólogo assume a cultura “como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado” (GEERTZ, 2008, p.4).

A etnografia, ramo da antropologia que permite uma melhor compreensão do imbricamento das ações entre indivíduo e sociedade, encara a cultura como um conjunto de manifestações aprendidas e desenvolvidas pelo ser humano como membro de uma sociedade. A partir desse ponto, o sujeito está condicionado a se tornar vulnerável a uma série de fatores que contribuirão para a formação de ideologias - portanto, de sua própria consciência social e identitária. Para Edward Tylor (1873), o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes, hábitos e tradições são exemplos que designam a identidade de um povo, por conseguinte, também sua cultura.

A (re)construção identitária e cultural de um povo enquanto sujeito diaspórico é utilizada na narrativa como estratégia de questionamento a respeito de como o discurso hegemônico cria

ideologias e estabelece modelos simbólicos que são empenhados na representação do sujeito expatriado e *outremizado*, traduzindo a fragmentação de identidades e o reflexo dos produtos culturais em seus corpos.

O trânsito da protagonista a partir de sua infância em terras africanas, a travessia a bordo de um navio negreiro rumo às terras do Brasil, onde é vendida como escrava, sua vida, sua luta e sua resistência às violências às quais foi submetida durante sua trajetória, as derrotas, as conquistas, o retorno ao seu país de origem e, por fim, a volta às terras brasileiras no final da narrativa, são partes fundamentais para se entender o processo de (re)construção da identidade e corporalidade da personagem e de uma leva de pessoas que tiveram suas identidades marcadas pelo processo de colonização e escravidão.

Tal fator sugere e retoma a ideia de que todo esse processo, além de influenciar a identidade e o corpo, também influencia a questão do pertencimento. Por propiciar a dispersão de pessoas de um local para outro, a diáspora é responsável também por gerar traumas e fragmentar a identidade do sujeito colonizado e expatriado, causando-lhe a sensação de estranheza e de não pertencimento à nova cultura em que foi inserido. O deslocamento do sujeito de seu contexto social e cultural é visto por Hall (2003) como responsável por causar no indivíduo uma “crise de identidade”.

A relação com os outros indivíduos dentro de uma sociedade é fator imprescindível para a (re)construção da identidade. Heidegger (2002) insistia na ideia de que o ser humano é incapaz de se comportar como uma ilha e o entendia como um “ser-com”, ou seja, um indivíduo que se relaciona com outros indivíduos e com tudo o que há em sua volta. Neste sentido, esta ideia se liga intimamente ao conceito de identidade, cujo sentido para Thomas Bonnici (2007, p.146) atenta para a questão do reconhecimento do indivíduo como parte de um grupo por meio de “um conjunto de características pessoais ou comportamentais”, sendo que é a partir do reconhecimento e da identificação que o pertencimento acontece.

Em *Um defeito de cor* (2011), a sensação do não pertencimento pode ser observada no início da narrativa, ainda nos primeiros anos da infância de Kehinde. A violência cometida pela colonização e escravidão, o esvaziamento do indivíduo, o abandono das tradições e o reflexo na própria memória cultural são experimentados pela protagonista e por um número significativo de negros capturados

como escravos e introduzidos em uma cultura totalmente diferente. Ao chegar a um novo continente o sujeito diaspórico (assim como representado por Kehinde no romance de Gonçalves) se vê sem seu país, família, nome, cultura, memória, história e religião, justificando a sensação de estranhamento e não pertencimento. O indivíduo perde seu caráter de sujeito histórico, passando por um processo de aculturação no instante em que se vê obrigado a assumir os hábitos culturais e religiosos e a língua do dominador. É neste momento de crise identitária, em que o negro se vê diante de sua identidade estilhaçada, que acontece o processo de (re)construção de sua identidade e de seu corpo, na tentativa de obter reconhecimento e a condição de pertencimento, como sujeito, a essa nova cultura.

Ademais, na obra, as questões de gênero e raça, assim como a própria cultura brasileira do século XIX, são imprescindíveis para se refletir sobre o processo de identificação (termo usado por Hall relacionado ao termo identidade) da protagonista. Conceitos resultantes de construções ideológicas concebidas, por exemplo, a partir de perspectivas como raça e gênero, são atribuídos aos indivíduos na (re)construção de suas identidades e são definidos por Zygmunt Bauman (2005) como “aflições sociais”.

Em entrevista concedida a Benedetto Vecchi sobre a questão da identidade no mundo líquido-moderno, Bauman (2005, p.44), assevera que pairamos sobre dois polos sem termos certeza do tempo de duração de nossa liberdade em escolher o que desejamos e rejeitar o que nos desagrada na constituição de nossa identidade, ou ainda se seremos ou não capazes de manter a posição que atualmente desfrutamos pelo tempo que julgamos satisfatório. Em um dos polos se encontram as identidades que foram escolhidas e constituídas de acordo com as escolhas feitas pelo próprio indivíduo, e no outro se encontram as identidades que tiveram negados o acesso e a escolha, e por isso são oprimidas pela imposição de outros, identidades das quais eles não sentem, mas que não têm permissão de abandonar ou se livrar.

As decisões, os caminhos percorridos e até mesmo o modo de agir são imprescindíveis para a determinação do pertencimento e da identidade do sujeito. A crise identitária do negro surge e se justifica exatamente a partir da negação dos valores humanos e culturais impostos pela cultura dominante. Assim, a (re)construção identitária e corpórea do negro escravizado se dá a partir de processos de transformação, troca e identificação.

Constituída como algo fluido e em constante interação com a sociedade e cultura em que está integrada, a identidade deve ser vista como inacabada, como um processo em constante andamento, passível de alterações pelas mais diversas influências e planos. Hall (2005, p.12-13) ressalta que a “identidade torna-se uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Então o sujeito é capaz de assumir diferentes identidades em diferentes momentos, sendo que as identidades não se mantêm unificadas em torno de um “eu” coerente, ao contrário, são contraditórias e oportunizam deslocamentos nos processos de identificação (HALL, 2005).

Por meio das escolhas tomadas, as quais se refletem na identidade e na corporalidade do sujeito, Bauman (2005) apresenta dois caminhos que podem levar o indivíduo à integração em uma sociedade ou a uma marginalização maior ainda. Para o sociólogo, trata-se da *ambivalência da identidade*, sendo que “é sempre fundamental distinguir os polos gêmeos que esta impõe à existência social: a opressão e a libertação.”, remetendo à ideia anteriormente apresentada sobre os dois polos de escolha do indivíduo.

No romance *Um defeito de cor* (2011), Kehinde se vê diante da condição de se identificar com a cultura branca, adotando certos costumes para obter certa aceitação pela sociedade dominante e receber determinados privilégios concedidos apenas ao indivíduo de pele branca.. A partir deste ponto, observa-se que a estrutura social brasileira do século XIX, os preconceitos, mitos e estereótipos engendrados na figura do negro escravizado, justificam a decisão pela adoção de certos costumes e hábitos do homem branco que encaminhavam o negro para certa “libertação” diante da sociedade.

Ao se refletir sobre a cultura negra torna-se imprescindível pensar sobre a conceituação do termo “raça”. É a partir deste princípio ideológico que se passa a acreditar na existência de diferentes heranças físicas, psicológicas, biológicas e genéticas em meio aos grupos humanos.

Um discurso ideológico que surge a partir deste pensamento e foi apropriado pela cultura brasileira é que diferenças como a cor da pele, a textura do cabelo, características físicas e corporais, por exemplo, seriam capazes de provar a superioridade de certos grupos em relação a outros.

Para Hall, a raça é uma categoria discursiva, e não uma categoria biológica; ou seja, ela é

a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas (...) como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (HALL, 2005, p.63).

É a partir deste princípio que a cultura do mais forte se impõe à do mais fraco, justificando o domínio e a divisão encontrados na sociedade, e é nesta relação entre o indivíduo e a sociedade que se criam as ideologias, e, conseqüentemente, as identidades que “estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam...” (BAUMAN, 2005, p.44).

Observamos que a identidade do indivíduo negro é ameaçada a partir do contato com o homem europeu. “Antes de ter contato com o branco, o colonizado/negro não se sentia inferior a nenhuma outra raça. Toda crise identitária surge da negação dos valores humanos e culturais impostos pela colonização” (FIGUEIREDO, 1998, p.64). Neste ponto se pode perceber, a partir dos relatos e representação da personagem nos capítulos iniciais da narrativa, a sensação de estranhamento, não pertencimento e silenciamento do negro, elementos fundamentais para a percepção sobre o processo de objetificação a que o negro escravizado esteve submetido.

Um dos exemplos mais marcantes da tentativa de excisão cultural e identitária em *Um defeito de cor* (2011) é o ato do batismo cristão, em que Kehinde se depara com a exigência de adotar um novo nome: “(...) os brancos tinham batizado todos eles com nomes que chamavam de nomes cristãos, nomes brancos (...)” (GONÇALVES, 2011, p. 49); uma nova língua e a religião do colonizador: “(...) a partir daquele momento, eles deveriam acreditar apenas na religião dos brancos, deixando em África toda a fé nos deuses de lá, porque era lá que eles deveriam ficar, visto que os deuses nunca embarcam para o estrangeiro” (GONÇALVES, 2011, p. 50).

Por meio deste processo de imposição da cultura e da ideologia eurocêntrica foram extintas a memória cultural, as tradições e a

religião do negro, que na narrativa perdeu sua identidade, com a imposição e aceitação de uma nova ideologia que inevitavelmente se reflete em sua “nova” identidade e em seu corpo.

Embora um discurso hegemônico embasado em uma justificativa ideológica seja constatado no processo de colonização e escravidão, observamos certa resistência do negro, que tenta preservar a tradição cultural africana. Não compreendendo direito o que significam todas essas mudanças, no primeiro momento da narrativa Kehinde procura manter, mesmo às escondidas, suas tradições africanas, sua religião e seu nome, apenas se ajustando às regras impostas, pois já havia compreendido que se fizesse isto receberia inúmeras vantagens em relação a outros negros declaradamente transgressores.

Esse processo de aculturação e imposição de uma nova ideologia e a resistência a essa nova situação justificam as diferenças que são criadas a partir de modelos ideológicos simbólicos de representação no contato entre grupos distintos. Destarte, os sistemas simbólicos serão os responsáveis por informar o modo como a diferença é marcada e a sua significação no tocante à formação e (re)construção da própria identidade.

3 O discurso simbólico da ideologia traduzido nas identidades e nos corpos

Sendo o comportamento uma ação simbólica, conforme assevera Geertz (2008), e sendo a identidade o conjunto dessas ações comportamentais que garantem ao sujeito o direito de ser reconhecido como membro de um grupo, como ensina Bonnici (2007), somos induzidos a elucubrar que por meio das relações interpessoais o ser humano apresentará uma tendência a internalizar as formas que são culturalmente ofertadas e estabelecidas pela cultura dominante e a elas se adaptar. Por esse princípio, o indivíduo assegura o constante processo de readequação de sua identidade ao meio em que está inserido, valendo-se de ideologias que, como as define Pedro Lyra (1979) (com base no pensamento de Marx), são vistas como uma “falsa consciência”, como uma “máscara” que na realidade não gera uma consciência a respeito da realidade histórica, mas uma consciência adversa à verdade e justificada nos interesses e privilégios

que são concedidos à classe dominante e que servem como norte ao restante da sociedade.

Como a cultura é uma seara composta por estruturas psicológicas e um conjunto de mecanismos simbólicos que se refletem no controle do comportamento direcionando à vida dos indivíduos, Geertz (2008) pondera que descrever uma cultura seria como o ato de elaborar regras sistemáticas que permitissem a um indivíduo tornar-se apto a ser visto como membro de outra cultura. Esse processo explica o modo como o negro se enquadra e se ajusta à cultura branca e como o desenrolar de todos os eventos contribui para a (re)construção de sua identidade e corporalidade.

As ideias, valores e atos são produtos formados através dos significados (que, por sua vez, são formados a partir dos sistemas simbólicos), responsáveis por marcar a diferença em relação à identidade e, conseqüentemente, por fundamentar a cultura de um determinado povo (GEERTZ, 2008). Nesse sentido, os estereótipos, preconceitos e mitos formados em relação ao negro e representados a partir de sua imagem são formulados por discursos simbólicos resultantes da apropriação e internalização de um sistema simbólico elaborado pela cultura brasileira do século XIX, a partir do processo de colonização e escravidão, que seguramente se reflete na identidade e corporalidade do indivíduo negro até os dias de hoje.

Um defeito de cor (2011) é uma narrativa em que as ideias e os modelos simbólicos engendrados pela sociedade na figura do negro escravo são fundamentais para entendermos o processo de elaboração e prática de um caráter discriminatório e de interesse fundamentado em ideologias e valores estabelecidos pela cultura dominante e seus sistemas e no modo como estes se refletiram na identidade e na representação do negro no espaço da narrativa.

Um dos discursos de caráter ideológico encontrados no romance pode ser exemplificado pela violência simbólica contra a figura da mulher. De acordo com Bourdieu (2002, p. 44), a violência simbólica imposta à figura feminina pela ordem estabelecida e pelas relações de dominação impostas pelo homem, que é visto como “matriz das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade”, geralmente passa a ser vista, entendida e finalmente assimilada como aceitável e até mesmo natural. Nessa linha de pensamento, a violência simbólica sofrida especificamente pela mulher negra acontece não somente pelo simples fato de “ser

mulher”, mas pela opressão imposta pelo patriarcalismo, pelo colonialismo e pela escravidão.

Há mulheres que, assim como Kehinde, não têm família, mas sim, um “Sinhô”; não têm lugar dentro da sociedade, mas têm seu lugar reservado dentro de espaços específicos no interior da casa; são abusadas sexualmente por seus donos e obrigadas a carregar os filhos provindos destas relações. Essas mulheres, representadas pela protagonista da narrativa, tiveram suas identidades e seus corpos irremediavelmente marcados e comprometidos pela violência imposta pela dominação masculina. Com isso, Kehinde traduz a mulher que se posiciona contrária a esta condição, assumindo uma posição de luta em busca de seus ideais, de sua liberdade e de suas conquistas (enquanto mulher negra e escrava) em uma sociedade declaradamente escravocrata, patriarcal e branca.

Outro discurso ideológico traduzido na (re)construção da identidade e corporalidade do negro está relacionado à imagem do homem branco, visto como ser supremo, poderoso, perfeito, modelo a ser seguido pelo negro escravizado caso queira se tornar um indivíduo ativo e aceito dentro da sociedade. O clareamento da raça passa a ser um objetivo buscado por muitos negros, justificando o ato do pedido de “dispensa do defeito de cor” que possibilitava aos negros, pardos e mulatos exercerem “qualquer cargo importante na religião, no governo ou na política” (GONÇALVES, 2011, p. 337). Esse pensamento, conseqüentemente, justifica a alteridade manifestada por alguns negros, que, pelo simples fato de estarem próximos aos brancos, sentiam como se esse fato “mudasse a cor da pele deles”, apropriando-se da condição de branco e *outremizando* outros negros que se encontravam justamente na mesma posição hierárquica que eles: “Alguns eram até mais pretos que eu (...) mas agiam como se não fossem, como se trabalhar ao lado de brancos mudasse a cor da pele deles e os fizesse melhores do que nós” (GONÇALVES, 2011, p. 53).

A questão do clareamento da raça e a ascensão à condição de branco são eventos extremamente representativos na narrativa e na trajetória de Kehinde. A representação da mulher negra escravizada na narrativa passa a subverter as expectativas da representação padrão do gênero em questão, conforme já apresentado. Exemplo disto é o fato de, no final da narrativa, a protagonista obter o pertencimento tão almejado dentro da sociedade brasileira do século XIX.

Como visto, no tocante às questões fenotípicas, um dos estereótipos formados e inculcados no corpo do negro como modelo

simbólico está relacionado à própria questão de raça. A cor da pele, os traços da face, a textura do cabelo, etc., fazem parte de um sistema simbólico responsável por caracterizar o negro como indivíduo inferior dentro de uma cultura eurocêntrica. Tal circunstância exemplifica o discurso ideológico do colonizador instituído na representação do negro, visto como desprovido de características que o tornem mais humano ou mais aceitável para o branco, justificando ao mesmo tempo o processo de coisificação do homem de pele negra. O negro é induzido a se condicionar a uma passividade, assim como cita Simone de Beauvoir (1967, p.69), passando a aceitar e a se adaptar a certas condutas na busca por compensações e reconhecimento no “mundo branco”.

Sucede que, tal como pregava a sociedade do século XIX, para que o negro conquistasse reconhecimento e certos benefícios na sociedade branca era necessário que certos princípios em relação a sua etnicidade fossem negados. Observa-se na narrativa justamente o aceite pela metamorfose do corpo e da identidade do negro na busca por reconhecimento e pertencimento. Kehinde já adulta, mas ainda na função de escrava de ganho, percebe que, adotando certos costumes do colonizador, obtinha mais sucesso em suas vendas nas ruas, estreitando o caminho que objetivava seu sucesso financeiro e a conquista da compra de sua tão sonhada liberdade. A protagonista decide então moldar sua identidade e seu corpo por meio da adoção de valores e costumes impostos pela ideologia do homem branco. Sua identidade física é marcada por um diferente “corte de cabelo”, por “vestidos” e sapatos, assemelhando-se às sinhás. Destarte, sua identidade enquanto modo de ser, agir e pensar também passa por reestruturações, ela se torna “mais séria”, “instruída”, “sabe ler e escrever” e se torna “quase uma estrangeira” por conta da companhia dos ingleses com quem tivera oportunidade de trabalhar.

Comprova-se com a tomada de tais características a “identificação” do negro com a cultura de contato, de modo que, com o objetivo de fazer-se reconhecido enquanto indivíduo e de ter pertencimento, comprovando-se pela observação de que, a partir da adoção de tais costumes, a protagonista passa a se integrar e a ter garantido certo espaço na sociedade que antes lhe era vetado.

A integração com os costumes do colonizador se dá de forma tão consolidada que, mesmo depois de liberta, o processo de reprodução da cultura branca permanece em sua trajetória de vida, fazendo com que Kehinde reitere em sua vivência os costumes do

homem branco até os anos mais avançados de sua existência. Já no momento final de sua trajetória, Kehinde constrói uma casa, com móveis e até mesmo uma cama e um jardim, conforme costume adquirido pelo contato com os brasileiros. Assim a personagem se integra à cultura branca, assume sua nova identidade enquanto brasileira e se considera como tal ao dizer que “era um costume nosso, dos brasileiros, e gostávamos de ter em nossos terrenos jardins bem-cuidados que, por si, já mostravam que ali morava um patricio” (GONÇALVES, 2011, p. 859).

É possível observar que ideologias carregadas de modelos simbólicos se refletem na identidade do sujeito e assim justificam o modo como os indivíduos têm suas identidades moldadas, aceitando muitas vezes construções ideológicas transformadas em ilusões compensadoras.

Kehinde poderia ter acatado com a condição de escrava, submissa e objetificada, em que fora colocada, contudo, a protagonista subverte esta situação e opta pela transformação de sua identidade e corporalidade na ilusão de que, a partir destas mudanças, seria compensada pelo fato de ser aceita em uma sociedade que até então a deixava às margens.

Segundo Geertz (2008, p.114), a ideologia oferece “uma ‘saída simbólica’ para as perturbações emocionais geradas pelo desequilíbrio social”, as quais podem ser traduzidas como ilusões compensadoras que levam, a exemplo, o negro a apropriar-se da cultura do branco e, embora tenha sua identidade modificada, passe a ser identificado em uma cultura particular que não a sua.

A questão do nome é outro fator relevante, pois é ele o responsável por registrar a existência e a identidade de um indivíduo dentro de uma sociedade. O nome designa um papel fundamental na identidade de Kehinde, pois, por ser uma *ibêji* (gêmea) seria um dos elos mais fortes, de acordo com as tradições africanas, mantê-la para sempre ligada a sua outra metade, sua irmã. Com o processo de aculturação e o batismo cristão, Kehinde é obrigada a atender pelo nome Luísa. Embora a personagem tenha consciência de que “em terras de branco deveria usar os nomes novos, assim como louvar os deuses dos brancos” (GONÇALVES, 2011, p. 63), e tenha mostrado, a princípio, certa resistência em aceitar a imposição dessa nova cultura, que seria responsável por separá-la ainda mais do que já havia se perdido, acaba por adotar o novo nome que lhe foi dado.

Na ficção, depois de muitos anos vividos em terras brasileiras, Kehinde se desvincula de seu nome africano, passa a ser chamada por seu nome de branca e acrescenta a ele mais “dois apelidos: Andrade, que a sinhazinha tinha herdado da mãe dela, e Silva, muito usado no Brasil” (GONÇALVES, 2011, p. 789). Passa a ser conhecida na África por Luísa Andrade da Silva, “a dona Luísa”, ou ainda, “sinhá Luísa”, evidenciando a força da identificação com a cultura dominante, a cultura do homem branco.

A narrativa mostra, por fim, o modo como o discurso ideológico - em que se perpetua o poder da elite branca, eurocêntrica e cristã - se reflete nas identidades, nos corpos, na representação...

A estratégia simbólica elaborada pelo homem branco suscita ideologias que são responsáveis por ditar as condições da sociedade e a direção a ser seguida por essa mesma sociedade. É a partir da construção de ideologias e de imagens esquemáticas da ordem social que “o homem faz de si mesmo, para o bem ou para o mal, um animal político”; ou seja, é a partir das experiências em sociedade e da busca pelo pertencimento que o indivíduo aceita se enquadrar nos modelos simbólicos propostos ideologicamente, e, para o bem ou para o mal, tem sua identidade modificada (GEERTZ, 2008, p.124).

Um defeito de cor (2011) nos convida a refletir sobre a questão da (re)construção e manutenção da identidade e da corporalidade do indivíduo negro, em especial da mulher negra escravizada, no Brasil do século XIX. É a partir desta ação transformadora que se observa o percurso percorrido de um corpo que se faz objeto e que se metamorfoseia para um corpo sujeito. Bauman (2005, p.19) defende a ideia de que as “identidades flutuam pelo ar”, sendo que algumas são de escolha própria, enquanto outras não. A partir deste ponto, confirma-se a concepção de que há certa fluidez no tocante à formação das identidades, de modo que uma ideologia defendida anteriormente pode, em um determinado momento, se modificar e passar a não mais fazer parte de uma identidade.

Não é tarefa fácil interpretar as culturas e suas ações, que se refletem diretamente no ser humano, da mesma forma, é quase impossível imaginar um indivíduo imerso em uma sociedade que não revele, em sua identidade e corporalidade, as ideologias imposta por essa cultura.

Geertz (2008) entende a cultura como um “conjunto de mecanismos de controle”, mecanismos que são responsáveis por

auxiliar nas escolhas dentro de um contexto social. Por certo, procede daí o pensamento de designar o homem como um “animal”, um indivíduo que, por ser incompleto, necessita da cultura e de suas instruções e regras para se completar, e assim, pertencer.

Nunca se saberá ao certo o fato que leva o sujeito a se adaptar a formas e regras estabelecidas pela sociedade e a elas adaptar-se, levando, por fim, a reconfigurar os corpos e a reestruturar as identidades (por meio do contato, do convívio e dos desejos suscitados neste indivíduo), passando a considerá-los, afinal, como produtos culturais.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967. 2v.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

_____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. – 2 ed. – Maringá: Eduem, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Construções de Identidades Pós-coloniais na literatura Antilhana*. Niterói: EDUFF, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. – 1. ed., 13. reimpr. – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. – 7 ed. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 159-177

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. – 10 ed. – Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

LYRA, Pedro. *Literatura e Ideologia. Ensaio de Sociologia da Arte*. – Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.

SAFRAN, William. Diasporas in modern societies: myths of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, Toronto, v.1, n.1, 1991.

TYLOR, Edward Burnett. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. 2nd ed. 2 vols. London: John Murray, 1873.

WALTERS, Wendy. *At home in Diaspora: Black international writing*. The University of Minnesota Press, 2005.

ABSTRACT: The narrative *Um defeito de cor* (2011) presents the slavery Brazilian society of the nineteenth century as well as proposes a reflection about the social structures of the period, the ideologies, the symbolic systems, the prejudices and stereotypes engendered in the identity, corporeality and culture of the black people essential to understand the process and practice of discrimination and interest through an hegemonic ideological discourse. Considering the history and the trajectory of the protagonist this essay aims to analyze the ideological signs and symbolic models reflected in the identity and corporeality of the black enslaved people in the context of the nineteenth century. *Um defeito de cor* (2011) instigates the reflection on how ideologies operate and how they are reflected in the construction of identities and bodies that use them.

KEY-WORDS: Identity; Corporeality; *Um defeito de cor*.

Infância e Espaço em *Primeiras estórias* (1962), de João Guimarães Rosa

Childhood and Space in *Primeiras estórias* (1962), by João Guimarães Rosa

*Viviane Michelline Veloso Danese*¹
*Joelma Santana Siqueira*²

RESUMO: Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, primeiro e último, respectivamente, do livro *Primeiras estórias* (1962), de João Guimarães Rosa são analisados comparativamente objetivando investigar o olhar da personagem infantil em relação ao espaço ao seu redor. Ambos os contos trazem a figura de um Menino que se desloca de casa para um lugar onde uma grande cidade está em fase de construção. Acredita-se que o espaço seja um elemento que possibilita conceber a imersão dessa personagem, enquanto sujeito perceptivo, em um mundo socialmente partilhado. Dessa forma, a análise feita se sustenta em teorias que discutem o espaço ficcional enquanto materialização das experiências humanas, nos contos, mais especificamente, das percepções e experiências da personagem infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço ficcional; contos; percepção infantil.

Existe na filosofia antiga um verbo que descreve o estado de admiração e perplexidade do homem diante do mundo. Trata-se do *thaumázein*, que evidencia o espanto e o reconhecimento da insuficiência do discurso e do relato para explicar a realidade.

Em se tratando da obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa, pode-se dizer que esse espanto foi explicitado em experiências de personagens, geralmente, emudecidos pela tradição literária brasileira, pois ainda que fossem representados, eram tratados sob

¹ - Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa.

² - Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e professora da Universidade Federal de Viçosa.

uma perspectiva distanciada. Como exemplo, podemos citar a criança, vista com frequência pelo olhar do adulto. O escritor, em entrevista a Ascendino Leite, contou que em sua infância incomodava-se com a vigilância dos adultos:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada (LIMA, 1997, p.39).

Na passagem acima, Rosa destaca a vigília feita pelos adultos, percebida quase como um ato de violência, uma vez que a criança se vê subordinada ao controle de outros tidos como “soldados e policiais do invasor”. A proposta do presente artigo, no entanto, volta-se para as percepções da criança no plano ficcional, especialmente nos contos “As margens da alegria” e “Os cimões”, respectivamente, primeiro e último da obra *Primeiras estórias* (1962). Ambos tratam da estória de um Menino em viagem para uma grande cidade em construção, possivelmente Brasília – cidade símbolo do progresso e modernização na década de 1960 no Brasil. O Menino transita em espaços distintos: sai do interior, visita o lugar em que a cidade está em construção e volta para o interior. Mas o movimento também se dá no interior do Menino que percorre sensações e pensamentos durante a viagem. Embora os contos dialoguem entre si por um mecanismo de reversão, é evidente em ambos o espanto da criança com a tensão existente entre o mundo natural e o mundo maquinal.

Em “As margens da alegria”, o Menino inicia a viagem ingênuo, porém, aberto às novidades e cheio de expectativas. Com a curiosidade própria da infância, maravilha-se com o mundo natural e se espanta com a tensão existente entre o natural e o maquinal. Em “Os cimões”, o Menino parte inseguro e triste, fechado no seu mundo interior, mas não deixa de se maravilhar com o mundo natural e tampouco de se espantar com a lógica dos adultos.

Partindo do entendimento da infância como o período do início do desenvolvimento físico e psicológico do ser humano, pode-se vincular a narrativa dos contos, que privilegia o olhar da criança a

uma espécie de ritual de iniciação, ou seja, um indício da passagem da infância para a vida adulta. Na narrativa, o narrador apresenta as percepções da criança por meio de um discurso ancorado na força imagética própria da infância, rompendo posteriormente o silêncio, dando-lhe voz. Nessa perspectiva, o narrador reconhece os desejos infantis e as experiências vividas na infância com um discurso ombreado ao universo infantil.

Em “As margens da alegria” e “Os cimos”, a experiência do protagonista infantil é valorizada. À medida que o Menino, situado fora do seu espaço habitual, vê-se em um local estranho e longe da tutela dos responsáveis, a partir do deslocamento físico que também evoca um deslocamento interior, revela-se um momento da infância no qual a criança aprende coisas que se relacionam ao mundo do adulto.

O conhecimento de mundo do Menino em “As margens da alegria” é inicialmente limitado, possivelmente devido a pouca idade e inexperiência de vida. Nesse sentido, a viagem de avião, primeira da vida da criança, representa não só a realização de um sonho, mas também um deslocamento rumo a uma amplidão espacial que possibilita mudanças externas e internas na personagem.

Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos (...) O vôo ia ser pouco mais de duas horas. O menino fremia no acorção, alegre de se rir para si, confortavelzinho, com um jeito de folha a cair. A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária. Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino (MA, 1994, p. 389)³.

Da partida “ainda com o escuro” para “o espaço em branco”, percebe-se na antítese escuro/ branco a passagem de um estado inicial de ingenuidade, do “não-sabido” (escuro), para a vastidão “ao mais”,

³As citações dos contos serão identificadas pelas siglas MA, “As margens da alegria”, e C, “Os cimos”, e foram extraídas da obra ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**, 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 2 V.

num crescer (branco). A esse respeito, Vânia Maria Resende (1988, p.36) nos fala que “o Menino se abre para o mundo, para o contato com os mistérios da vida, a que corresponde a abertura do próprio espaço, que se torna ilimitado”.

Percebe-se que o espaço possibilita a imersão do Menino, constituído como sujeito perceptivo, em um mundo socialmente partilhado. Assim, a abertura para o mundo nesse conto prenuncia o movimento em direção a descobertas da vida pela criança enunciadas “numa verdade extraordinária”. A viagem representa um movimento rumo ao desconhecido, um deslocar-se no espaço que propicia uma transformação da criança e conseqüentemente do espaço ao seu redor. O espaço adquire nessa a acepção de propriedades normalmente atribuídas aos sujeitos de pensamento.

Sobre a construção de sentidos e significados do espaço, Teixeira Coelho Netto (1979) nos diz que é inquestionável o fato de atribuímos sentido a um espaço através do nosso corpo. Segundo o autor, essa semantização espacial se faz a partir de uma “prática do espaço” que pode ser tanto *física* quanto *imaginária*. Segundo o autor:

Se o espaço mantém um relacionamento direto com o corpo do indivíduo adquirindo em consequência uma significação precisa, ele alimenta igualmente uma relação não menos direta com o imaginário desse indivíduo, através do qual esse espaço se semantiza de modo frequentemente de todo diverso do que ocorre no primeiro caso, e de modo nem sempre definido, distinto (já que neste caso a semantização se opera particularmente ao nível do subconsciente ou mesmo do inconsciente), porém não menos certo e determinável (COELHO NETTO, 1979, p. 118).

A prática imaginária do menino, própria da infância e de suas primeiras experiências, está associada a uma concepção mítica do mundo. Trata-se de uma concepção que acolhe as coisas dadas no mundo, familiares, simples e ainda assim misteriosas. A natureza mantém relação com esse olhar da criança, uma vez que ambos são tratados pelo viés da pureza e encantamento, despertando a imaginação e aguçando a sensibilidade estética.

O mundo se apresenta para o Menino em forma de visão, causando maravilhamento, espanto e curiosidade, as coisas vistas pela primeira vez. Nessa perspectiva, o olhar da criança é receptivo, desprovido de propósitos, aberto ao que se mostra antes que se elabore qualquer intenção sobre as coisas: “E as coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades” (MA, p. 389).

No artigo “Fenomenologia do olhar”, Alfredo Bosi recupera a forma como Epicuro e Lucrecio conceberam no mundo antigo a relação entre o olhar e o conhecimento. Observando que, para os filósofos, as forças naturais são isentas de finalidades, estando, portanto, livres de quaisquer destinos estabelecidos por uma providência, Bosi continua:

o mundo se dá ao olho humano (...) porque a natureza desenvolve um movimento constante, veloz, febril, desprendendo da superfície dos seres os *simulacra* (*eidola*, em grego). (...) Os olhos recebem passivamente, com prazer ou desprazer, contanto que estejam abertos, verdadeiras sarabandas de figuras, formas, cores, nuvens de átomos luminosos que se ofertam, em danças e volteios vertiginosos, aos sentidos do homem. E o efeito desse encontro deslumbrante pode ter um nome: conhecimento (BOSI, 1988, p.67).

Da mesma forma que a teoria lucreciana concebe a visão a partir das imagens que se apresentam ao olho, em “As Margens da alegria”, o Menino assume inicialmente uma postura passiva recebendo, aparentemente inerte, mas curioso, as imagens do infinito em movimento que se abre a sua frente. Na viagem aérea fica bem caracterizado o que escreveu Bosi sobre o mundo oferecer imagens ao corpo do homem: “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo” (MA, p.389). E é dessa perspectiva panorâmica que o Menino experimenta pela primeira vez, de maneira confortável e prazerosa, as tantas novidades em forma de imagens:

(...) espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica,

repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? (MA, p, 389).

No entanto, a viagem também acarreta na criança um deslocamento interno. Ora, a partida “ainda com o escuro” corresponde não apenas a um deslocamento físico temporalmente demarcado pelo amanhecer; mas também uma mudança no estado interior da criança que aparenta ser inexperiente e se prepara para o que está por vir. A mudança no interior do Menino, caracterizado como cheio de sonhos e curiosidade, é ocasionada concomitante à expectativa da partida para um mundo novo (ou diferente), que lhe é desconhecido inclusive pelos aromas propagados pelo ar. A imaginação é aguçada e se acentua a claridade na medida em que o Menino se aproxima do desconhecido, ou melhor, quando se abre para ele a vastidão do mundo ainda mais em se tratando de experimentá-lo sob uma perspectiva aérea.

É interessante notar que o conhecimento aparenta acontecer em um movimento de fora para dentro. Reforçam esta impressão tanto a perspectiva aérea externa quanto a percepção que o Menino (em maiúsculo) tem de outros “meninos” (em minúsculo), vistos de longe como insetos. A alegria sentida com a partida rumo à novidade é hiperbolizada indicando um possível distanciamento inicial entre o mundo, o Menino e outros meninos. Esse distanciamento também pode ser entendido com o que Paulo Astor Soethe (2007, p.222) chamou de experiência de descentração, ou seja, o “deslocamento da perspectiva subjetiva para outros pontos de vista na observação da paisagem”. Soethe atesta que essa perspectiva “sinaliza amadurecimento ético e existencial” e está vinculada à percepção espacial. Paralelamente, Elias Lima (2007, p. 67) considera que “o ordenamento de nossas percepções supõe uma relação de reciprocidade em que corpo e espaço se implicam mutuamente”. Nessa acepção, pode-se afirmar que as mudanças ocasionadas na criança são definidas em função de experiências espaciais, ou seja, o espaço é significado através de suas vivências.

No título do conto “As margens da alegria” a palavra “margem” nos remete à noção de limite, de fronteira para uma sensação que é a alegria. No entanto, podemos questionar se a alegria

está dentro ou fora das margens traçadas no conto. Em outras palavras podemos questionar o que está sendo margeado ou onde se encontra a alegria.

Adotando a perspectiva que trata de um distanciamento inicial estabelecido entre o Menino e o mundo, parece que a alegria reside no exterior, mais especificamente, na natureza. Nessa acepção, a espacialidade caracterizada pelo que está fora do corpo apresenta-se, como escreveu Elias Lopes de Lima (2007, p. 65), “isolada e independente de tudo e de todos”, revelando-se como uma paisagem para ser meramente contemplada por sujeitos espectadores, tal qual também abordado na teoria de Lucrécio e Epicuro. Mas, por se tratar de uma sensação, também pode se pensar que a alegria é própria do sujeito, residindo, portanto, no interior do ser. Essa concepção é melhor compreendida no decorrer do conto, quando as percepções da criança são desencadeadas em ciclos alternados de alegria e de tristeza. E, além da visão, outros sentidos do Menino são aguçados pelo espaço no processo de conhecer o mundo.

O modo como o narrador registra a sensação nos permite pensar nas palavras de Pierre Francastel (1967) sobre a figuração polissensorial na pintura moderna, que desperta ligações emotivas e associações interiores. Rompe-se com a dissociação dentro (eu) e fora (espaço), presumindo um espaço que espelhe a corporeidade do sujeito e que abarque atributos existenciais.

Quando o Menino chega ao seu destino, ou seja, “o lugar onde se construía a grande cidade, nota-se que as margens da cidade e do cerrado não são bem delineadas, fazendo com que o espaço natural e o espaço construído persistam um no outro: “A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa” (MA, p.390). O Menino, por sua vez, deslumbra-se com a natureza que se lhe apresenta clara, larga, vívida: “O Menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava” (MA, p. 390).

Merleau-Ponty considera o movimento corpóreo como um ato de intencionalidade, ou seja, de projeção do corpo em direção aos objetos espaciais. Sendo o ato de olhar um ato de intencionalidade, uma vez que olhar significa se voltar para algo, pode se entender a

intencionalidade como a consciência das coisas, provocando um efeito estético a partir do momento que as coisas vistas se apresentam como visão e não apenas enquanto reconhecimento.

Na narrativa de “As margens da alegria” a certa altura, o Menino avista um peru, imponente no terreiro da clareira. Suas cores, grugulejos, sacudidelas e movimentos exalam calor num transbordamento epifânico, num espanto. A visão do peru, imprevista e ao acaso, pertence ao que Alfredo Bosi (1988, p.23) nomeou de “o universo semântico do ‘de repente’”. Ele se infiltra no meio da estória e altera a percepção de mundo da criança.

Contudo, além da visão, outros sentidos são despertados. Para tratar da relação cambiante entre as impressões sensíveis, Merleau-Ponty desenvolveu o conceito de reversibilidade. Nas palavras de Elias Lima (2007, p.66), esse conceito supõe “que não é possível obter um sentido isolado dos outros, cada capacidade sensível requer sempre uma aderência, uma simultaneidade que confere significado aos demais sentidos”. Dessa forma, a visão do peru, a escuta dos sons por ele produzidos, o calor de sua presença, entre outras impressões despertadas, constituem uma experiência repleta de sentidos.

Beirando as margens da alegria, diante da aparição da ave “O Menino riu, com todo o coração” (MA, p.390). Esse casamento entre pensamento e emoção, ou mente e coração é o que caracteriza a epifania⁴. Na narrativa, a criança não pode admirar a ave por muito tempo uma vez que os adultos a chamavam para um passeio de *jeep*. Durante o passeio, ainda contagiado pela visão epifânica do peru, o Menino deixa entrever seu êxtase na percepção da natureza que se lhe apresenta demasiadamente exuberante:

O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As

⁴ O conceito de epifania utilizado nesse estudo é pertinente ao utilizado por Affonso Romano de Sant'Anna para tratar das personagens de Clarice Lispector. Segundo o crítico, a epifania é uma espécie de “súbita revelação da verdade [...] Significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. SANT'ANNA, Affonso Romano de. “Clarice: a Epifania da escrita”, em Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*. pp-4-5

pitangas e seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-de-ema. O que o Tio falava: que ali havia “imundície de perdizes”. A tropa de seriemas, além, fugindo, em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava. O buriti, à beira do corguinho, onde, por um momento, atolaram. Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido. Ele estava nos ares (MA, p. 390).

A adjetivação das coisas conhecidas e nomeadas na natureza revela que o olhar do Menino consegue conjugar harmoniosamente a sensação corpórea à visão. Essa relação é indispensável a uma rica descrição. Alfredo Bosi (1988, p.82) diz que a distinção com que as coisas são tratadas se deve à “necessidade de o pensamento começar pela visão desse mundo anterior ao *cogito*, anterior às distinções objetualizadoras”. Assim, o mundo visto pelos olhos da criança ganha nomes e atributos específicos, pois é percebido e sentido como imagem e não só como reconhecimento de um vasto território.

Embora a opulência do natural fique evidenciada na percepção do Menino, é importante ressaltar que o espaço da natureza é semantizado devido à lembrança do peru: “Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas” (MA, pp.390-391). Aqui, a lembrança é usada como recurso para presentificar uma ausência.

Na narrativa, há uma brusca ruptura a partir do retorno à casa e o encontro com os restos mortais do peru: “Saiu, sôfrego de o rever. Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “*Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?*” (MA, p.391). Neste momento, o Menino passa pelo aprendizado que José Miguel Wisnik (2002, p.179) chamou de “aprendizado da morte em ‘miligrama’”, caracterizado como um enigma que golpeia tanto o espaço quanto o sujeito que o significa, ou seja, um ato de violência. A partir do que haverá há um declínio, um desencanto que encerra a aspereza da vida, uma desilusão que arrebatava

o Menino mudando a perspectiva inicial. Agora “Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam” (MA, p. 391).

O espaço vivenciado sofre o choque da carga afetiva da criança. Se antes era descrito como um espaço que abrigava sob tensão, mas, concomitantemente, a natureza e a civilização, agora, parece que esta última triunfa perante a primeira. O espaço sofre o que Teixeira Coelho Netto (1979, p.119) chamou de “transformações ao nível da prática do imaginário”, ou seja, o espaço relativo às percepções primeiras da criança é desprovido de significações, é dessemantizado. Por outro lado, para a civilização que vigora sobre a natureza, o espaço foi suprassemantizado, ou seja, nele prevalecem os valores sociais e ideológicos próprios da modernidade, traduzidos no conto pela vinda do progresso em forma de cidade.

(...) o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira [...] Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam cortado lá o mato? [...] Mostravam-lhe a derrubadora, que havia também: com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado (MA, p. 391).

Assim, se o espaço foi suprassemantizado do ponto de vista da civilização, foi dessemantizado diante da percepção mítica própria do universo infantil. No entanto, Teixeira Coelho Netto chama a atenção para o cuidado que se deve ter ao refletir sobre o processo de dessemantização. Segundo o autor, o espaço dessemantizado não é neutro e desprovido de significados, ou um espaço vazio. Se retomarmos o que nos diz Elias Lopes de Lima (2007, p.67) sobre o entendimento de mundo de Merleau-Ponty, em que mundo “é a unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de todos os nossos projetos”, o espaço dessemantizado abarca, do ponto de vista do Menino, sua recente experiência de dor. Uma dor ainda incompreendida, porém fortemente vivenciada.

Os inúmeros equipamentos utilizados na construção da grande cidade, tais como “compressoras”, “caçambas”, “cilindros”, “betumadoras”, dentre outros, revelam um mundo maquinal e hostil à percepção do Menino.

Observando que o progresso perseguido explicita um país que avançava rumo à maioridade, no desenvolvimento de todas suas potências, a experiência vivida pela personagem está contextualizada na modernização pela qual o país estava passando. A esse respeito, vale observar que, nos anos 50, é imprescindível considerar as mudanças pelas quais passava o país. Até então predominava no Brasil uma população e costumes rurais, bem como quase nenhuma tecnologia. As concentrações urbanas ainda eram incipientes. A partir de meados de 1950, o país passou por transformações nas formas de produção e no comportamento social. Esse período coincide com o contexto de produção de *Primeiras estórias* (1962), período em que, segundo Paulo Silvino Ribeiro, o desenvolvimento econômico e industrial, a construção de rodovias, aeroportos e outros equipamentos de infraestrutura induziam à crença de que o Brasil estava a caminho de se tornar uma nação moderna, principalmente ao adotar um padrão de vida ao mesmo tempo muito diferente da vida rural e muito próximo ao modelo consumista do capitalismo norte-americano, disseminando um pensamento ideológico nacionalista de um país rumo ao progresso.

Diante do mundo maquinal, o Menino apresenta-se confuso - “seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica” (MA, p. 392), e não consegue expressar o que sente. A dificuldade de expressão aponta para as limitações do discurso narrativo que não consegue estabelecer ligação com as coisas externas assim, como a imagem o faz. Uma nova imagem se mostra ao Menino quando, após o jantar, ele sai ao terreiro e vê um peru, que por instantes imagina ser o primeiro. Contudo, logo percebe o engano.

Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova, o grugrulhargrufo, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro. Sua chegada e presença, em todo o caso, um pouco consolavam (MA, p.392).

Embora apareça um outro peru, a sensação de desolamento aparece arraigada e acentuada pela presença da noite. Melhor dizendo, embora haja um consolo diante da outra ave, a claridade própria da alegria não vigora, uma vez que está anoitecendo. O outro peru “amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite. Porém, o subir da noitinha é sempre e sofrido assim, em toda a parte” (MA, p. 392).

A volta da escuridão se apresenta agora demarcada temporalmente pelo surgir da noite. Nesse momento, o Menino e o espaço se apresentam hirtos, eretos, imobilizados por uma sensação de desolação. Um fato reforça a intensidade dessa sensação: o outro peru que agora imperava no terreiro, se aproxima da cabeça degolada do seu antecessor e movido por ódio (assim se apresenta o ato da ave ao olhar estarecido da criança), “pegava a bicar, feroz, aquela outra cabeça” (MA, p. 392).

Pode-se refletir sobre a percepção da criança que atribui uma teleologia à natureza. Afinal o que é a natureza? Parece-nos que para o Menino a natureza se apresenta personalizada, cosmogônica. Embora não seja possível falar epistemologicamente o que é a natureza, percebe-se no conto uma postura hermenêutica que trata da relação entre ela e o Menino. O esforço da criança em compreender a complexidade da vida logo após a visão da cena em que um peru bica a cabeça do outro é evidenciado ao final do conto: “O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo. Trevava” (MA, 1994, p. 392).

A revelação nesse conto se dá, portanto, tanto na visão do peru quanto na necessidade de digerir a ausência de finalidade na natureza que cumpre continuamente o ciclo do nascimento até a morte. No final, o Menino avista uma “luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume” (MA, p. 392). O vagalume com sua luz traz à tona novamente a alegria, ainda que fugaz e instantânea. A frase expressa em sua estrutura o sentimento inesperado da criança diante de novamente a alegria: “Era, outra vez em quando, a alegria”.

Em “Os cimos”, o Menino faz novamente a mesma viagem para “o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (C, p.509). Porém, agora, além de o Menino ser outro, uma vez que a experiência primeira de descoberta do mundo já foi inaugurada em

“As Margens da Alegria”, o motivo da viagem não é nada alegre: a doença da mãe. E o Menino parte triste, pois lhe falta o aconchego de saber que a Mãe está com saúde.

Assim, as sensações despertadas pela viagem em “Os cimos” são inversas às provocadas em “As Margens da Alegria”, na qual a criança se entregava à contemplação da natureza e olhava o mundo pela janela do avião. Em “Os cimos” há uma resistência em contemplar o exterior, fixando a lembrança e a atenção nas pessoas, afinal agora “Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não” (C, p. 510).

O “ver-por-ver” praticado no início de “As Margens da Alegria” é substituído pelo “ver-depois-de-olhar”⁵ no início de “Os cimos”, revelando que o olhar do Menino se desloca de forma intencional da corporeidade aparentemente enganosa do mundo exterior para a contemplação de suas lembranças. A esse respeito, como observou Alfredo Bosi, a lembrança é atividade contemplativa:

A doutrina da anamnese funda-se na possibilidade de uma visão mental que alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo. Quem lembra, enquanto lembra, está triunfando sobre a morte (BOSI, 1988, p. 70).

Assim, o Menino assume uma postura de recusa: “E o Menino estava muito dentro dele mesmo, em algum cantinho de si. Estava muito para trás. Ele, o pobrezinho sentado” (C, p.509).

Vale reforçar que na partida, a percepção da criança se limita às recordações da Mãe e ao espaço interno da aeronave. O que está fora da aeronave é imaginado de forma pessimista: “Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lobos e garras” (C, p. 510). O medo torna-se imagem e o Menino fica atento aos movimentos do Tio e do piloto.

⁵ Ver-por-ver e ver-depois-de-olhar são expressões usadas por Alfredo Bosi em *A fenomenologia do olhar* (1988, p. 66) para se referir respectivamente às vertentes materialista e idealista da história da epistemologia antiga. Tais expressões também são associadas ao olhar receptivo, que é involuntário; e ao olhar ativo que busca captar alguma coisa.

A despeito de o cuidado com a criança ser o mesmo, o Menino acredita que a atenção que lhe é dispensada é fruto da artilosidade dos adultos que querem poupá-lo de preocupações com a doença materna. É interessante notar que o olhar do Menino muda, deixa de ser ingênuo e receptivo, tornando-se ativo e intencional, ou seja, crítico, tenso e intenso. Nas palavras de Alfredo Bosi (1988, p.66), um olhar ativo é aquele que “se move à procura de alguma coisa” e o olhar de desconfiança da criança pode ser percebido nos seguintes trechos:

O Menino cobrava maior medo, à medida que os outros mais bondosos para com ele se mostravam. Se o Tio, gracejando, animava-o a espiar na janelinha ou escolher as revistas, sabia que o Tio não estava de todo sincero (C, p. 509).

Nem valia espiar, correndo em direções contrárias, as nuvens superpostas, de longe ir. Também, todos, até o piloto, não eram tristes, em seus modos, só de mentira no normal alegados? O Tio, com uma gravata verde, nela estava limpando os óculos, decerto não havia de ter posto a gravata tão bonita, se à Mãe o perigo ameaçasse (C, p. 509).

É nítido o contraste no olhar, agora ativo do Menino, entre a percepção da transitoriedade e efemeridade do mundo [carnal] e as lembranças da mãe. O olhar perspicaz faz o Menino se sentir, de certa forma, culpado por ter se esquecido da Mãe e se deixado encantar pelo mundo exterior, como fez em “As margens da alegria”. É como se esse esquecimento tivesse deixado espaço para a doença se instalar. No entanto, ciente do descuido, o Menino agarra-se à lembrança como forma de se regenerar:

Mas, a Mãe, sendo só a alegria de momentos. Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força, ah. Nem teria brincado, nunca, nem outra coisa nenhuma, senão ficar perto, de não se separar nem para um fôlego, sem carecer de que acontecesse o nada. Do jeito feito agora, no coração do pensamento. Como sentia: com ela, mais do que se estivessem juntos, mesmo, de verdade (C, p. 510).

O Menino adere à vertente prudencial distinguida por Alfredo Bosi (1988, p.24) em *Céu, Inferno*, como aquela que reconhece não poder “contar com a sorte, sabidamente cega e caprichosa, mas tão só com o zelo e o trabalho de cada um”. Nesse sentido, assim como as nuvens que corriam em “direções contrárias”, o Menino também fica “para trás”, ou seja, os pensamentos não acompanham seu deslocamento corpóreo no espaço.

Também é importante ressaltar um elemento central em “Os cimos”. Trata-se do boneco macaquinho trazido na viagem como uma espécie de amuleto e que, como tal, pode ser entendido como um objeto fetichizado. Por sua vez, fetiche, etimologicamente, significa algo artificial, fabricado, assim como o brinquedo o é. Contudo, enquanto arremedo da natureza, o boneco macaquinho traz em si uma aura de encantamento, de poder e magia, uma vez que consegue estabelecer o vínculo entre o Menino, seus sentimentos e sua casa de origem. A construção desse vínculo foi necessária por a criança partir a contragosto, sendo o brinquedo uma forma de fazê-la se sentir bem, como se estivesse na própria casa, ainda que em um espaço estranho. No entanto, ao mesmo tempo, o Menino se sente desconfortável com o brinquedo por dois motivos. Primeiro, por vivenciar no presente um momento de sofrimento e ainda assim trazer um objeto que lhe causa tanto prazer. Segundo, por perceber que o boneco não tem o mesmo dinamismo da natureza e estampa grosseira e perpetuamente a alegria, mesmo nos momentos de tristeza. “Mas o Menino concebia um remorso, de ter no bolso o bonequinho macaquinho, engraçado e sem mudar, só de brinquedo, e com a alta pluma do chapéuzinho encarnado” (C, p. 509).

Como forma de diminuir o desconforto, uma vez que o boneco representa sentimentos extremados e exagerados, o Menino joga fora, ainda na partida da viagem, o chapéu de alta pluma do brinquedo. Dessa forma, preso às lembranças do passado, o Menino parte, ainda que contrariado, indo fisicamente em uma direção, mas permanecendo emocionalmente em outra. Em seu destino, passados os dias, o Menino se angustia sem notícias da mãe. A angústia da criança pode ser traduzida no seguinte questionamento: Uma vez afastado, quem irá olhar por ela?

Alfredo Bosi (1988, p.78) afere que o olhar revela mais que um movimento voluntário. Segundo o crítico, “olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar, zelar, guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto”. Por isso o Menino queria ficar “espionando” a Mãe e se sente incomodado por ser ele o alvo de tantos cuidados. Afinal quem precisava de cuidados era ela.

(...) todos começaram a tratá-lo com qualidade de cuidado. Diziam que era pena não haver ali outros meninos. Sim, daria a eles os brinquedos; não queria brincar, mais nunca. Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás das portas (C, p. 510).

O excesso de zelo faz o Menino assumir uma postura de alerta e de recusa a adesão aos movimentos da vida. A única coisa em que ele se apegava é a lembrança da Mãe. Assim, quando sai contra a vontade para passear de *jeep* com o Tio, tem a seguinte reação: “Segurava-se forte, fechados os olhos; o Tio disse que ele não devia se agarrar com tão tesa força, mas deixar o corpo no ir e vir dos solavancos do carro” (C, p. 510).

O olhar cerrado representa bem o estado de espírito da criança, que quer olhar apenas para e pela Mãe. Também, metaforicamente, a fala do Tio ao perceber a resistência do Menino, pode querer dizer que nada pode ser feito para interromper o fluxo da vida. Mas a criança resiste enquanto pode: da mesma forma que não cede ao movimento do carro, também não se entrega ao sono, ainda que cansada. A vigília é constante e transforma os pensamentos, antes imagéticos e involuntários, em complexas especulações mentais. E assim passava a noite, tecendo considerações.

Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedo

grosseiro. Ou porque as outras coisas, as ruins, prosseguiam também, de lado e do outro, não deixando limpo lugar. Ou porque faltavam ainda outras coisas, acontecidas em diferentes ocasiões, mas que careciam de formar junto com aquelas, para o completo. Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, para se acabar, roídas pelas horas, desmanchadas... O Menino não podia ficar mais na cama (C, p. 511).

É notável a elaboração do discurso pelo Menino nesse trecho. Se em “As margens da alegria” ele era passivo ao que lhe era apresentado aos olhos, em “Os cimos” sua percepção da vida é muito mais elaborada e ativa. O pensamento que se desdobra revela uma tensão, um sofrer que é amenizado pela presença do brinquedo preferido, o bonequinho macaquinho trazido de casa como forma de dar sorte. O boneco macaquinho também é uma analogia à infância do Menino, que o personifica tornando-o parceiro e confidente de todos seus sentimentos. E é em companhia do macaquinho que, desprevenido, o Menino é envolto na luminosidade de um dia que amanhece e num de repente dá-se o momento epifânico: a visão de um tucano no topo das árvores. E o Menino se rende espantado à imagem que se mostra:

A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois de seu vôo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio (C, p. 511).

A epifania suspende o pensamento-linguagem do Menino, recuperando a expressão via imagem-linguagem. Entregue aos instintos primeiros, o Menino apenas admira a ave. Ele passivamente olha o que tem diante de si e nesse momento “se lembrava sem

lembrança nenhuma” (C, p, 512), ou seja, é incapaz de conciliar a alegria sentida com a presença do pássaro com as lembranças tristes e saudosas da Mãe, e por isso interrompe o pensamento-lembrança.

Reavivado, dia após dia, o Menino esperava pelo encontro com o tucano, que tinha o vôo mensurado pelo Tio que controlava todo o tempo pelo relógio. A marcação do tempo feita pelo Tio reforça a visão utilitarista do adulto como algo distante do imaginário infantil, e é através desse tempo cronometrado que ficamos sabendo que diariamente o Menino admirava a ave por exatos dez minutos. O encanto provocado pela ave, intitulada no conto como trabalho, reflete o romper vagaroso com a resistência inicial do Menino em sua dificuldade de deixar a vida fluir. Percebendo a importância do pássaro, o Tio propõe aprisioná-lo, o que é prontamente negado pela criança. Assim, aos poucos e lentamente, após os encontros diários com a ave, o Menino vai se soltando e recuperando a esperança. O trabalho do pássaro consiste na capacidade de instaurar uma nova ordem de realidade, criando paulatinamente no Menino a crença de que a Mãe ia se curar. Segundo Alfredo Bosi, a

crença é tanto mais sólida e justificada quanto menor é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder. Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longo alcance, nenhum projeto que amarre fins e meios, a não ser aqueles que cabem no dia-a-dia da sobrevivência. No mais, que a alma almeje o que bem quiser. A ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer (BOSI, 1988, p. 23).

No entanto, a crença transforma-se em vontade articulada - ponto importante em “Os cimos” e inverso à contemplação passiva de “As margens da alegria” - revelando o desejo do Menino de que a Mãe melhore e uma predisposição a criar realidades. “Dentro do que era, disse, redisse: que a Mãe nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva” (C, p. 514). Ao expressar seu desejo, o Menino assume o discurso ficcional e opera o presente como forma de recuperar a alegria vivenciada no passado. E de fato a mãe melhora e o Menino faz a viagem de volta.

Em “*Os cimos*” o Menino termina articulando uma fala em resposta ao Tio:

“- *“Chegamos, afinal!”* – o Tio falou.

- “Ah, não. Ainda não...” – respondeu o Menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, **seus**. E vinha a vida” (C, p. 515 – grifo meu).

A fala primeira, articulada e pronunciada pela criança, revela não só a apropriação do discurso, mas também um entendimento maior de si mesmo, de suas vontades, desejos e pensamentos, ou seja, da própria vida. E esse movimento de projeção da fala revela que a criança não só se afirma, mas também se percebe como um ser tão complexo e misterioso quanto o mundo. Dessa forma, conclui-se que a chegada ao lugar de origem acena não para um fim, mas para um recomeço, um *da capo* infinito. O pronome possessivo “seus” aponta para a vastidão do mundo e de si mesmo, enquanto que o verbo “vir” aponta para a vida sempre começando.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Aduino *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

-----, **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. “O aparecimento de um novo espaço”. In: **Sociologia da Arte, III**. Rio de Janeiro, 1967.

GARCIA, André Ming. “A narrativa de processos de formação e os ritos de passagem na literatura infantil e juvenil brasileira: o exemplo de O homem do violão quebrado”. Disponível em: <http://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/viewFile/21/21> Acessado em 08/01/2014.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 178-198

LIMA, Sônia Maria Van Dick. (org.) **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa em 26 de maio de 1946**. João Pessoa: Editora UFPB, 1997.

LIMA, Elias Lopes de. “Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à Análise Geográfica”. In: **GEOgraphia**. Ano IX – nº18 – p. 65-84, 2007.

NETTO, J. Teixeira Coelho. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Paulo Silvino. **Transformações socioeconômicas no Brasil da década de 50**. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/sociologia/transformacoes-socioeconomicas-no-brasil-decada-50.htm> Acessado em 15/01/2014.

RONAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: **Primeiras estórias**, 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**, 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 2 V.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Clarice: a Epifania da escrita”; In: LISPECTOR, Clarice. **A Legião Estrangeira**. São Paulo: Ática, 1989, pp. 4-5.

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção** - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SIQUEIRA, Joelma Santana. GOMES, Elaine Cavalcante. “Reflexão sobre espaço e romance”. **Revista Gláuks**. v. 10 n. 2. Departamento de Letras: Universidade Federal de Viçosa, 2010. p. 31-41.

SOETHE, Paulo Astor. “Espaço Literário, Percepção e Perspectiva”. In: **Aletria**. Vol. 15, 2007, pp.221-229. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1398/1496> Acessado em 15/01/2014.

WISNIK, José Miguel. “O famigerado”. **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v.5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002.

Gláuks v. 14 n. 2 (2014) 178-198

ABSTRACT: The tale "As margens da alegria" and "Os cimos", first and the last, respectively, from the book *Primeiras estórias* (1920), by João Guimarães Rosa are analyzed comparatively aiming to investigate the look from the infant character in relation to the environment around her. Both tales bring a figure of a boy who moves from a house to a place, where a big city is in construction. We can believe that the environment is an element that allows to conceive this character immersion while perceptive subject in a world socially shared. Thereby, the analysis is based in theories that discuss the fictional space as materialization of human experiences, especially in the tales, from the infant character's perceptions and experiences.

KEYWORDS: Fictional space, short stories, childish perception.