

PPGLEtras | UFMA | N. 27 | 2023 | ISSN 2177-8868

DOSSIÊ: POR UMA (RE) FORMAÇÃO
DA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Littera

REVISTA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Organizadores:

Douglas De Sousa (UEMA)

Izenete Nobre Garcia (UEMA)

Rhusily Reges da Silva Lira (UFPI)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

REITOR

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho

DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

COORDENADOR DO CURSO DE LETRAS

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Rocha Silva

EQUIPE EDITORIAL

Editora Científica: Prof.^a Dr.^a Maria Aracy Bonfim (UFMA)

Assistentes de Edição: Andiara Costa Lima de Souza, Natália Leitão Barros da Silva e
Vitória Regina de Alencar Araújo

Organizadores do Volume

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa

Prof.^a Dr.^a Izenete Nobre Garcia

Prof.^a Me. Rhusily Reges da Silva Lira

Comissão Editorial

Prof.^a Dr.^a Ilza do Socorro Galvão Cutrim (UFMA)

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Maria Aracy Bonfim (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Mônica da Silva Cruz (UFMA)

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (UFMA)

Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral v. 14, n.º 27 – 2023

LITTERA ONLINE – ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Departamento de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado Profissional

Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas

Avenida dos Portugueses, s/n, Campus do Bacanga. CEP: 65085-580 São Luís – MA

Endereço para correspondência:

Revista Littera a/c Maria Aracy Bonfim

E-mail: revista.litteraonline@ufma.br

LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição – Uso não-comercial – NoDerivative Works 3.0 Brasil.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida, seja por quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito da Comissão Editorial. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

SUMÁRIO

DOSSIÊ: POR UMA (RE) FORMAÇÃO DA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

APRESENTAÇÃO

Douglas de Sousa
Izenete Nobre Garcia
Rhusily Reges da Silva Lira / **p. 5**

O CHEIRO DA FLOR (INS)URGENTE: o caráter empenhado da/na literatura brasileira contemporânea

Luiz Henrique Moreira Soares / **p. 8**

HISTORIOGRAFIA: terreno instável entre reconhecimentos e omissões

Helena Bonito Couto Pereira / **p. 29**

O NEORREGIONALISMO COMO UMA ESTÉTICA CULTURAL

Rhusily Lira
Herasmo Braga de Oliveira Brito / **p. 43**

A INFLUÊNCIA DO ESTILO PARENTAL PERMISSIVO-INDULGENTE NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM BRÁS CUBAS

Daniella Furtado Moraes
Natália Leitão Barros da Silva
Maria Aracy Bonfim / **p. 57**

HIPEREDIÇÃO DA POESIA DE ALCINA DANTAS: filologia, literatura e memória

Pollianna dos Santos Ferreira Silva
Rosa Borges / **p. 68**

(RE)VISITANDO UM MODERNISMO DESCONHECIDO PELA POESIA DE ALCY ARAÚJO A PARTIR DOS POEMAS PARTICIPAÇÃO E MINHA POESIA

Paulo César Andrade da Silva
Victor André Pinheiro Cantuário / **p. 83**

DO “BARÃO” IMPERIAL AOS VENTOS DA “ANGÉLICA” REPÚBLICA: o fenômeno literário como *lugar de memória* em “O Monstro”, de Josué Montello

Danielle Castro da Silva
Márcia Manir Miguel Feitosa / **p. 99**

VIDA RESSIGNIFICADA: uma leitura memorialística de *recôndito*, de Inês Pereira Maciel

Kelly Cristina dos Santos Silva
Silvana Maria Pantoja dos Santos / **p. 113**

REPRESENTAÇÕES DE UM PASSADO QUE ECOA NO PRESENTE: o corpo interminável, de Claudia Lage, e a escrita de enfrentamento à barbárie e ao esquecimento

Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro
Deyse Filgueiras Batista Marques / **p. 125**

A POESIA MAIS QUE MARANHENSE NO CENÁRIO NACIONAL: a poética de Litanía da velha, de Arlete Nogueira da Cruz, e sua inscrição na literatura brasileira

Marcos Antônio Fernandes dos Santos / **p. 148**

ENTRE AS DESCONTINUIDADES E AS PERMANÊNCIAS: nuances de literatura brasileira contemporânea em *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar

Caio da Silva Carvalho / **p. 159**

LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA EM JORGE AMADO: uma análise de *Navegação de cabotagem*

Douglas Rodrigues de Sousa
David Lucas de Freitas Lopes / **p. 181**

TORTO ARADO: UM ROMANCE PARA OS ANAIS DA HISTÓRIA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

Izenete Nobre Garcia
Mateus de Moraes Silva / **p. 198**

RESENHA

INSURGENTE E CRUCIAL

A obra de Ercília Nogueira Cobra reeditada e comentada
Sueleny Ribeiro Carvalho / **p. 224**

APRESENTAÇÃO

Por uma (re) formação da História da Literatura Brasileira

A história da literatura brasileira é um campo rico e complexo, que traça a evolução, transformação, ou seja, os caminhos de continuidades e rupturas das letras. No entanto, esse relato histórico, muitas vezes, se apoia em paradigmas ultrapassados, eurocentrismo e exclusões que impedem uma compreensão verdadeiramente abrangente e inclusiva da literatura brasileira. Diante disso, é imperativo que nos questionemos e busquemos uma *reforma* profunda desse campo de estudo.

Os desafios que se apresentam na história da literatura brasileira são inúmeros. Desde a sua formação, esse campo tem sido influenciado por narrativas eurocêntricas que minimizam ou ignoram a riqueza das vozes indígenas, afro-brasileiras e de outros grupos marginalizados. Essa abordagem limitada resulta em uma representação incompleta e tendenciosa da rica tapeçaria literária brasileira.

As abordagens tradicionais na história da literatura brasileira frequentemente seguem um roteiro linear, enfocando predominantemente autores e obras canonizados. Isso leva a um esquecimento das produções literárias periféricas e marginalizadas, perpetuando um sistema de valorização que não reflete a verdadeira diversidade da produção ficcional brasileira.

Para a reformulação desse campo, é fundamental que abracemos uma abordagem mais inclusiva e interdisciplinar. Devemos incorporar perspectivas não tradicionais, dar voz às comunidades subalternas e reconhecer a influência de fatores sociais, políticos e culturais em nossa literatura. Isso implica a reescrita da história da literatura brasileira, destacando figuras e obras que foram negligenciadas ao longo dos anos.

A reformulação da história da literatura brasileira não é apenas um exercício acadêmico. Ela tem implicações significativas para a construção da identidade cultural e nacional. Ao dar visibilidade a uma gama de vozes e experiências, podemos criar uma narrativa literária mais

inclusiva e representativa do Brasil. Isso não só enriquece nosso entendimento da cultura nacional, mas também contribui para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Sendo assim, a reformação da história da literatura brasileira é um imperativo ético e intelectual. Devemos desafiar as estruturas tradicionais que perpetuam exclusões e distorções e adotar uma abordagem mais abrangente e inclusiva. Somente assim poderemos contar a história literária do Brasil de maneira fiel à sua complexidade e diversidade, honrando todas as vozes que contribuíram para a riqueza de nossa tradição literária.

A revisão da literatura brasileira tem sido uma tarefa constante e necessária, à medida que a sociedade e o pensamento crítico evoluem. Nesse sentido, alguns dos textos presentes neste dossiê exploram as várias abordagens adotadas para rever as obras literárias do passado e presente. O papel das novas interpretações, perspectivas críticas e inclusão de vozes marginalizadas na literatura são temas centrais dessas discussões. A desconstrução de estereótipos e a reavaliação de autores e obras que foram negligenciados no passado são elementos essenciais na revisão da literatura brasileira.

O cânone literário brasileiro, por sua vez, é um ponto focal dessas discussões. Quais autores e obras merecem um lugar de destaque no cânone? Como a canonização afeta a percepção da literatura brasileira dentro e fora do país? Os textos deste dossiê examinam as implicações culturais e políticas da construção do cânone literário, bem como as maneiras pelas quais ele pode ser revisto e ampliado para refletir uma visão mais inclusiva da literatura brasileira.

Além disso, a relação entre a historiografia e a revisão da literatura brasileira é um tópico recorrente nestes textos. Como a revisão influencia a maneira como contamos a história da literatura brasileira? Como a historiografia afeta a seleção e interpretação das obras literárias? Essas questões são exploradas de forma interconectada, destacando a dinâmica em constante evolução entre esses dois campos.

Em resumo, este dossiê oferece uma visão abrangente e crítica das complexas questões relacionadas à revisão e historiografia da literatura brasileira e seu cânone. Ao reunir textos de diferentes perspectivas e abordagens, ele convida os leitores a refletir sobre como a literatura brasileira tem sido moldada ao longo do tempo e como podemos continuar a revisá-la e reinterpretá-la à luz das mudanças sociais e culturais em curso.

A todas e todos desejamos uma boa leitura e que esta edição da **Revista Littera** seja de grande proveito pela comunidade interessada!

Douglas de Sousa
Izenete Nobre Garcia
Rhusily Reges da Silva Lira
(organizadores)

O CHEIRO DA FLOR (INS)URGENTE: o caráter empenhado da/na literatura brasileira contemporânea**THE SMELL OF THE (INS)URGENT FLOWER: the committed character of/in contemporary Brazilian literature**Luiz Henrique Moreira Soares¹

Resumo: A partir da noção de “literatura empenhada”, apresentada por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, publicado em 1959, para traduzir o espírito de “missão” que figurou no trabalho artístico dos escritores árcades e românticos que intentavam construir uma identidade nacional e uma cultura brasileira válida, este artigo tem como objetivo analisar de que maneira esse caráter “empenhado” ainda está presente na literatura brasileira contemporânea. Neste cenário, observa-se que o caráter “empenhado” não apenas persiste, como também parece ter sofrido uma reconfiguração, uma reinvenção – agora não mais com o anseio de “construir uma nação”, mas se estabelecendo por meio do deslocamento de modelos hegemônicos, da legitimação de vozes subalternizadas e do reconhecimento da necessidade de produção de outras perspectivas, constituindo, muitas vezes como potência (ins)urgente – que questiona os problemas, abjeções e os espaços políticos e sociais por meio de obras literárias que buscam ressignificar vozes historicamente subalternizadas, estabelecendo uma empenhada resistência.

Palavras-chave: literatura empenhada; literatura contemporânea brasileira; insurgência; vozes subalternizadas.

Abstract: From the notion of “committed literature”, presented by Antonio Candido in *Formação da Literatura Brasileira*, published in 1959, to translate the spirit of “mission” that figured in the artistic work of arcadian and romantic writers who tried to build a national identity and a valid Brazilian culture, this article aims to analyze how this “committed” character is still present in contemporary Brazilian literature. In this scenario, it is observed that the “committed” character not only persists, but also seems to have undergone a reconfiguration, a reinvention – now no longer with the desire to “build a nation”, but establishing itself through the displacement of hegemonic models, the legitimization of subaltern voices and the recognition of the need to produce other perspectives, often constituting an (ins)urgent power – which questions problems, abjections and political and social spaces through literary works that seek to re-signify voices historically subordinated, establishing a committed resistance.

Keywords: committed literature; Brazilian contemporary literature; insurgency; subaltern voices.

¹ Doutorando e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) Campus de São José do Rio Preto. E-mail: luizhsoares83@gmail.com.

Introdução

Quem quiser ver em profundidade, tem que aceitar o contraditório [...] porque ele é o próprio nervo da vida.

Antonio Candido

A escrita é um exercício que nos convoca ao deslocamento, que nos procura e nos envolve. É algo que consegue produzir espaços possíveis, consegue produzir corpos e ideias – e que também nos constrói como sujeitos da linguagem, que usam as palavras para empreender um entendimento sobre a história e seus fracassos. Nesse quadro, a arte se estabelece, em seus entremeios, como um instrumento de mediação entre o artista e o mundo: um processo de filtro e de captação da realidade, entre trocas e combinações, que desemboca em uma recriação do social. A obra artística, então, surge da confluência entre o individual e o social (em relação inextricável), que pode tanto reforçar ou desconstruir projetos históricos de poder (CANDIDO, 2006, p. 27).

Assim, ao definir a literatura brasileira como uma literatura que se constrói a partir de um traço “empenhado”, o crítico Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, obra publicada em 1959, recorre a essa noção para traduzir o espírito de “missão”² que figurou no trabalho artístico dos escritores árcades e românticos que intentavam a construção de uma identidade nacional e uma cultura brasileira válida. O que reside na proposição de Candido não tem a ver com a ideia de uma literatura brasileira que fosse meramente “social” ou que esta tivesse qualquer envolvimento ideologicamente “engajado” nas produções literárias. O destaque crítico se dá ao interesse dos escritores, conscientes de seu papel social, imbuídos de um “desejo” de elaborar/forjar uma identidade nacional em um país latino-americano e recém-independente. Sobre esse “empenho desejoso”, aponta Candido:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em

² Seria impossível pensar em tal proposta, como bem observa Candido, se não houvesse se constituído, no Brasil, uma “literatura propriamente dita”, ou seja, um sistema integrado de obras que agem umas sobre as outras, instituindo uma tradição literária. Do mesmo modo, também se percebe a perseverança da tríade “autor-obra-público” – composta de agentes que se relacionam e constroem a literatura como um sistema orgânico, e, por isso, capaz de instituir nela o caráter de produção identitária e cultural de um país.

cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los (CANDIDO, 2000, p.26).

Como apontado por Candido, amparado pelo desejo de construir uma nação livre, se integrava, também, o desejo de construir expressões literárias autênticas – fortalecendo a “consciência nacional”, tendo a literatura como um dos instrumentos que melhor poderiam exprimir nossa “singularidade” como “nova nação”, os arranjos identitários, os impasses e os problemas inevitáveis de um país que acabara de entrar no espectro civilizatório, segundo preceitos europeus.

O desejo de “construir” a nova nação que se erguia não figurava apenas no âmbito patriótico ou político, mas também geográfico – com a atividade dos escritores, impunha-se o “apalpamento” das terras da jovem nação, o descobrimento de seus perímetros, espaços, crenças e costumes – que também serviam de arcabouço científico para se (re)construir uma identidade brasileira “autêntica” e “legítima”.

Entretanto, segundo Luciene Azevedo (2007), esse caráter empenhado de nossa literatura, nos moldes e na noção assinalada por Candido, vai figurar até o início do século XX. Para a autora, o caráter empenhado de nossa literatura vai sofrer, nesse momento, um processo (inicial) de reinvenção e de deslocamento:

O paradigma da literatura que cumpre seu papel *interessado* continua vigente, seja através do impasse entre entender o país e condená-lo à civilização presente n’*Os Sertões* de Euclides da Cunha, seja através da desmistificação de uma imagem forjada pelos mitos românticos, encarnada por Policarpo Quaresma e Macunaíma, que efetuam a apropriação antropofágica da nacionalidade idealizada (AZEVEDO, 2007, p. 80).

Um dos empreendimentos literários que vão configurar esse novo “empenho deslocado”, como apontado por Azevedo (2007), refere-se à obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Publicada em 1902, a obra não é apenas entendida como um documento jornalístico e literário sobre a Guerra de Canudos, ou apenas um “esforço científico e de observatório” do jornalista Euclides da Cunha em descrever o sertão e o sertanejo. Trata-se de um tipo de esforço de “tomada de consciência”, que denuncia, entre outras coisas, os problemas sociais, históricos,

políticos e econômicos que desafiavam a “jovem nação” – problemas esses que se colocam como questões essenciais para serem enfrentadas.

O esforço de denúncia e de contorno do país, contido em *Os Sertões*, reside no “desconhecimento de dois brasis”: com o intuito de configurar o que o Brasil poderia ser como nação, Euclides desenha, linguisticamente, a falta de diálogo e comunicação entre o “litoral” e o “sertão”, entre os sertanejos e os “mestiços neurastênicos do litoral”.³ Essa concepção de um país que não se conhece recai sobre a ideia de que somente é possível pensar em uma “civilização”, em uma “nação do futuro”,⁴ a partir de pontes que consigam ligar o Brasil em seus dois pontos, seus dois espaços. Essa obra, segundo Marilena Chauí (2000), em seu *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, faz parte desse movimento de construção de um “caráter nacional” e de um “princípio de nacionalidade”, constituídos de forma fechada e determinada.

Em obras seguintes, como em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), intuirá a percepção de que o “encontro marcado” da civilização brasileira, almejado por Euclides, ainda não ocorreu, e, pior, há um “divórcio eterno” entre o Estado (constituído pelas elites) e a cidadania. Nesse momento, a ideologia do “caráter nacional” dá lugar à noção de “identidade nacional”, ou seja, uma identidade construída a partir da consciência de classe, totalmente lacunar e incompleta, estendendo-se até meados de 1960. O desejo de “construção de uma nação” por meio do exercício literário vai de desfigurando com a história,⁵ revelando muitos dos problemas ainda persistentes no país, como em *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, em que o escritor não apresenta aos leitores uma “representação” do pobre brasileiro, mas descortina as consequências culturais da pobreza em um país incapacitado de comunicação e de domínio linguístico. De fato, a importância de *Vidas Secas* tem relação direta com esse

³ Segundo o professor João Cezar de Castro Rocha, os “mestiços neurastênicos do litoral”, dos quais fala Euclides da Cunha, refere-se aos sujeitos que vivem no litoral, de “de costas para o sertão”, em uma posição oposta ao sertanejo. Nesse sentido, o “mestiço litorâneo” seria o sujeito com a visão voltada mais ao que acontece do outro lado do Atlântico do que com o seu próprio país.

⁴ Segundo Marilena Chauí (2000), a problemática da “nação do futuro” ou a ideia de que o Brasil é uma nação “abençoada e com um futuro promissor”, faz parte de uma grande construção mítica brasileira. Isso também é pano de fundo no qual se desenha outros elementos constituintes dessa elaboração mítica: a ideia de que a Natureza, a história e o Estado, revigoram, discursivamente e em conjunto, a ideia do Brasil como “paraíso terrestre”, uma nação destinada ao sucesso por meio de um poder teológico-político que a rege.

⁵ É só a partir das décadas de 1940 e 1950, com o desenvolvimento de centros universitários de sociologia e antropologia, bem como o desenvolvimento das próprias ciências humanas em terras tupiniquins, que o caráter “científico” de conhecimento sobre o Brasil passou a ter a confluência de sociólogos, antropólogos e cientistas sociais. Muito antes disso, entretanto, o conhecimento e a construção de uma ciência social do/sobre o Brasil estava a cargo dos escritores e dos ensaístas – que figuravam como fundamentais “intérpretes do Brasil”.

“desejo de construção do país novo”: até as décadas de 1930, assinala Antonio Candido em seu texto *Literatura e Subdesenvolvimento* (1969), o espírito de “país novo” ainda era predominante na produção literária, uma vez que os escritores eram tomados pelo desejo de “progresso brasileiro”, ainda por se fazer.

Se a “euforia” do “país novo”, até então, era utilizada como instrumento de afirmação nacional, produzindo obras apegadas à grandeza, ao exótico, em um tom de “deslumbramento e exaltação” (CANDIDO, 1989, p. 140), em *Vidas Secas* esse sentimento dá lugar à constatação do subdesenvolvimento. Muda-se a perspectiva e, com isso, configura-se uma nova forma de pensar a literatura: a consciência do subdesenvolvimento. Para Candido, essa consciência se revela como uma “força propulsora” – força que passa a dar um “novo aspecto ao empenho político e artístico dos escritores”, seja para denunciar as desigualdades sociais e as misérias – que ainda fazem parte da construção da nação brasileira, como potências segregadoras, baseadas na privação de direitos políticos e das condições de habitação a boa parte da população,⁶ como aponta, por exemplo, James Holston, em *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil* (2013).

Nesse sentido, a falta de proficiência em escrita e leitura é a chave e o cadeado de nossa condição de nação subdesenvolvida. Sem pessoas que consigam ler e interpretar os códigos da língua, torna-se impossível pensar em uma intelectualidade brasileira, em produtos culturais de qualidade e em escrita literária, além de um consumo cultural e artístico que traga meios para a construção do senso crítico sobre as diversas realidades brasileiras.

Tal problemática, apontada em *Vidas Secas* e em outras obras posteriores, como em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, parece ainda estar presente em inúmeras narrativas contemporâneas. Logicamente, a preparação de um “terreno” para o surgimento de um romance como *A hora da estrela* se deu por meio de inúmeras mudanças sociais. Se antes, o empenho em se pensar o Brasil se concentrava em aspectos como raça, território e clima, a partir dos anos 1950 tal problemática foi retomada por meio de novos paradigmas, uma vez que o contexto da

⁶ Um bom exemplo de obra literária que flagra tais problemáticas é o *Quarto de Despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Considerada por alguns pesquisadores como a autora “precursora” de uma literatura subalterna no Brasil, Jesus produz uma obra que pode ser lida de diversos ângulos e que congrega diversas temáticas, desde a precariedade e a dubiedade dos processos modernizantes e segregacionistas que o país passara anos atrás, a fome, a solidão, até um debate sobre a potência de uma voz negra e feminina tomando a escrita como reafirmação, denúncia e sobrevivência.

construção de “políticas culturais e desenvolvimentistas”, a urbanização e a industrialização, em vez de buscar resolver as desigualdades e exclusões sociais, acabavam por reafirmá-las.

Assim, a “consciência social” que vigorou nas décadas seguintes serviu para buscar uma “atitude de análise e crítica em face do que se chamava incansavelmente a ‘realidade brasileira’”. Tal movimento ajudou a construir uma ânsia de interpretação do país por meio de outros modos, seja na releitura do passado nacional e o crescimento dos estudos sobre os negros, os indígenas, os trabalhadores rurais, os operários e os pobres – configurando-se como um “desejo democrático de cultura” (CANDIDO, 2000, p. 194), que, conforme se verá adiante, ainda está presente na contemporaneidade.

No caso do romance de Lispector, há não apenas o empenho da autora em refletir sobre os brasileiros, especialmente nordestinos, que chegam às grandes cidades em busca de trabalho e melhores condições de vida, presentes na figura da personagem Macabéa; há, também, uma preocupação da autora em entender a sua própria produção literária, o papel do intelectual no pensamento sobre o país e nas dificuldades de interpretação e representação do outro, por meio do personagem-escritor Rodrigo S.M, designando, sutilmente, a própria estrutura social e econômica do Brasil em níveis altamente desiguais e miseráveis.

De fato, entre *Vidas Secas* e *A hora da estrela* reside um espaço de tempo que congrega grandes transformações e impasses na sociedade brasileira: a emergência dos grandes centros urbanos a partir de 1950; a constituição de uma prosa brasileira que se desvincula de seu compromisso com a identidade nacional e passa a pensar a realidade conturbada das cidades, além da busca de uma expressão estética e política como resposta ao regime militar que se seguiu após o golpe de 1964.

Um aspecto importante da urbanização brasileira e o crescimento das cidades, nesse sentido, é o fato de a ficção brasileira deslocar-se da busca de uma identidade nacional e passar a se desenvolver em sintonia com esse ambiente demográfico em expansão (seja negando ou se afirmando por meio dele), constituindo-se, segundo Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 22), um “franco compromisso com a realidade social”, produzindo um claro abandono de temas universais e temas nacionalistas e se infiltrando de vez na realidade brasileira que desejava figurar.

Ainda segundo Schøllhammer (2009), a prosa literária que viria a seguir, nos anos de 1970, privilegiaria a busca de uma expressão estética que pudesse se caracterizar como

resistência ao regime militar, com vocação política, a partir de produções literárias que enfatizariam a violência e a crueldade como renovação estética, em uma “literatura brutalista” (BOSI, 2015, 19-20) que encontrou meios para seu nascimento devido à “cisão simbólica” e desigual do espaço urbano.

Já nos anos de 1980, parece ter havido a emergência da prosa “pós-moderna”, que vigorou no/do empenho de reescrever a memória nacional por meio da metaficção historiográfica; a presença de uma literatura de “escrita mais psicológica”, denotando uma “subjetividade em crise” percebida, por exemplo, pelas obras de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll; além de um hibridismo da literatura com outros meios de comunicação. Nos anos de 1990, a proposta da “dessubjetivação” das personagens literárias é levantada com toda a força: as narrativas tratam de personagens que figuram como “fantoques”, inseridas em situações que as inserem em caráter de inumanidade, produzindo um exemplar questionamento existencial – destacam-se autores como Chico Buarque, Bernardo Carvalho e Sérgio Sant’anna. Convém lembrar, entretanto, que não se pode falar em “geração”, pois, apesar de congregarem temas e formas mais ou menos comuns entre as produções de determinada década, não é possível verificar em tais produções:

[...] nenhuma tendência clara que unifique, e nenhum movimento programático com o qual o escritor estreante se identifique. Parece mesmo que a característica comum é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora, a não ser pelo foco temático voltado para a sociedade e a cultura contemporâneas, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 35).

Obviamente, tais características não reduzem esses movimentos de produção e de inovação estética, uma vez que, na entrada dos anos 2000, tais elementos estarão em convívio e retomarão, constantemente, as décadas anteriores – fato destacado, sobretudo, a partir do surgimento do computador e das novas formas de comunicação. Nesse sentido, com a intensificação do hibridismo literário (entre literatura e mídia), construiu-se um engajamento de “captação” da realidade brasileira, por meio da reinvenção do realismo⁷ – com obras

⁷ Como aponta Schøllhammer (2009, p. 54), esse realismo da literatura contemporânea não deve ser entendido como aquele realismo de movimento literário e artístico do séc. XIX. Esse realismo atual, diz o autor, tem a ver com “uma vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”. Tem se discutido, então, sobre um realismo que congrega

literárias ainda mais violentas e com temáticas ainda inexploradas. Nesse contexto, tem-se a emergência de produções literárias advindas de grupos historicamente subalternizados, escritas por sujeitos excluídos dos meios de legitimação do fazer literário. Esse novo empenho revela-se como um desejo de “retratar a realidade atual da sociedade brasileira frequentemente pelos pontos de vista marginal ou periféricos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53), estando profundamente empenhado em entender a realidade mais imediata e perceptiva de um país com problemas seculares.

A partir da breve exposição histórica desse “empenho” em fazer-se literatura e fazer-se nação, e, com base algumas produções brasileiras contemporâneas, escritas e inscritas no século XXI, este artigo analisa como esse caráter “empenhado” de nossa literatura não apenas persistiu, fazendo parte de nossa condição de reflexão constante, como também parece ter sofrido uma reconfiguração, uma reinvenção na contemporaneidade – estabelecendo-se como um meio pelo qual são produzidos deslocamentos de modelos, legitimação de vozes subalternizadas e reconhecimento da necessidade de elaboração de outras perspectivas, constituindo, muitas vezes, um desejo (ins)urgente que questiona os problemas, as abjeções e os espaços políticos e sociais historicamente demarcados no Brasil contemporâneo.

Inflexões sobre a literatura brasileira do século XXI: empenho redesenhado

Empreender uma reflexão sobre o contemporâneo sem cair em suposições generalizantes é uma tarefa difícil – e por isso ambiciosa. Muitas vezes, ao se propor tal trabalho, corre-se o risco de produzir interpretações insatisfatórias e, até mesmo, equivocadas. Mas nada disso faz da atividade crítica uma atividade menos necessária: o tempo presente nos convida a estarmos atentos (e fortes); viver o contemporâneo ao mesmo tempo que dele se toma a necessária posição reflexiva, numa sensação por vezes incômoda.

O contemporâneo é aquele indivíduo capaz de perceber as “trevas” e a “luz” do seu tempo; é muito mais do que a construção de uma simples relação de não adequação, nos dizeres de Giorgio Agamben (2009); pelo contrário, relaciona-se à ideia de que o “contemporâneo”, o

e conjuga ser referencial, sem necessariamente ser representativo ou particularmente “engajado”, mas que tenha a ver com um questionamento das próprias possibilidades de representação de um tempo contemporâneo extremamente midiático.

“agora” e o “presente”, sempre escapam de nosso entendimento: não porque não haja uma referida “concretude” em tais proposições, mas é que parece haver um convívio de muitos “agoras”, muitos outros tempos convivendo entre si – tempos conjuntos, *times-together*, *contemporarius* (LUCKHURST; MARKS, 2014, p. 18) – daí a dificuldade em se interpretar a nossa época, as rupturas e as descontinuidades de um tempo sempre a se fazer, que congrega discursos da tradição e processos de desconstrução.

A literatura contemporânea, como aponta José Castello, parece se constituir justamente no desejo de “encarar, ainda com mais força, o mundo em que pisamos”. Devido à impossibilidade de escaparmos do tempo presente, como percebe o crítico, a literatura configura-se como um dos instrumentos possíveis para ingerir, observar, interpretar e suportar nosso tempo (CASTELLO, 2018, s/p). De fato, a partir da metade da década de 1990, o olhar que se empenhava sobre a literatura brasileira parece mudar: é necessário deslocar nossas atenções de modelos, conceitos e espaços até então familiares. É isso que aponta a professora Beatriz Resende, no primeiro ensaio do seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008). Segundo a teórica, a literatura brasileira entra em um cenário que pode ser entendido sobre três eixos: a *multiplicidade*, a *fertilidade* e a *qualidade*.⁸

Aliada às novas formas de produção, legitimação, propagação e circulação literária, há o surgimento de novas vozes no espaço literário (RESENDE, 2008, p. 17); vozes que até pouco tempo atrás estariam excluídas; vozes que questionam e se posicionam entre “centros” e “margens”, com olhares “transversais” e “anti-hegemônicos”, vindas da periferia das grandes cidades, imbuídas de um discurso de reconstituição e desestruturação do cânone.⁹ Em 2014, ao organizar o *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, com Ettore Finazzi-Agró, Beatriz Resende volta a produzir um balanço da literatura brasileira, sem pretensão de garantir ou

⁸ A *multiplicidade* se relaciona à mudança nos formatos de publicação, às novas relações com o leitor e da própria linguagem. No que se refere à *fertilidade* e a *qualidade*, Resende relaciona essas características aos avanços tecnológicos e comunicativos da atualidade: há uma fertilidade nas formas de expressão, posto que o mercado editorial também cresceu e se modernizou, como efeitos da evolução computacional e do desenvolvimento da *internet*. Por fim, a teórica discute sobre a qualidade das obras: os textos contemporâneos são produzidos a partir de uma “escrita cuidadosa”, de “experimentação inovadora”, além dos “conhecimentos das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada” (RESENDE, 2008, p. 17).

⁹ Aliás, ainda segundo a teórica, as próprias noções de “centro” e “margem” parecem estar desfiguradas. Entre os “centros” e as “margens”, surgirá “olhares oblíquos, transversos, deslocados” – um fator reconhecível da multiplicidade e da heterogeneidade da produção literária brasileira atual, que se revela, sobretudo, “na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor” (RESENDE, 2008, p. 18).

estabelecer um discurso de “pontualidade”, mas sob a vigência da observação do caráter heterogêneo da escrita atual. A teórica afirma que a escrita literária brasileira da contemporaneidade parece propor um evidente “deslocamento”, no sentido de estabelecer

formas de ruptura com heranças ou patrimônios reais e simbólicos que temos carregado, com tradições culturais tributárias de idealizações interessadas em buscar legitimação pela aproximação aos modelos canônicos, próximas a reconhecimentos de subalternidade construídos por valores eurocêtricos que organizam nosso passado cultural (RESENDE, 2014, p. 13).

Ao que parece, a literatura brasileira da contemporaneidade tensiona um desejo democrático em relação à produção literária, além de estabelecer-se em uma dinâmica global. O princípio da democracia na/da literatura, segundo Resende (2014, p. 15), “não é uma questão meramente de condição social, mas sim de uma ruptura simbólica entre os corpos e as palavras, entre as maneiras de falar, de fazer e de ser”. Isso teria a ver com a ideia de uma “política da palavra” – uma força estética proeminente da multiplicidade, da fertilidade e da qualidade da produção recente: com uma nova forma de fazer literatura, pode-se observar, também, uma nova forma de experimentar a política – de maneira estética e eticamente.

Com as mudanças e transformações ocorridas nas últimas décadas, tem-se produzido “diferentes configurações identitárias, emergência de novas subjetividades, de novas vozes e, conseqüentemente, de novas configurações narrativas” (RESENDE, 2008, p. 65), e, por isso, a literatura contemporânea brasileira configura-se como um campo fértil para entendimento das desigualdades históricas do Brasil, além de propor debates ao nosso tempo presente, uma vez que está intimamente ligada ao processo exacerbado e midiático dos fatos cotidianos e da espetacularização da violência, da cultura de massa e da desvalorização da produção de discernimento razoável sobre o mundo e sobre as coisas.

A constatação de que há uma nova forma de fazer, conceber e consumir literatura parecia demonstrar um cenário favorável à produção literária no Brasil. Porém, ao traçar um perfil acerca das produções literárias, personagens, autores e espaços que constituem a atual literatura brasileira, em romances publicados entre 1990 e 2004 por três das maiores editoras do país, a professora e pesquisadora Regina Dalcastagnè, em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), fruto de uma pesquisa de 15 anos, apresenta um “mapa de ausências” nas representações e configurações de personagens “silenciados pela

história” na literatura brasileira. Os resultados da pesquisa provocam o atual cenário e coloca em xeque a suposta “heterogeneidade” na literatura contemporânea brasileira.

Segundo a pesquisa de Dalcastagnè, os autores e as personagens dos romances mapeados parecem não simbolizar heterogeneidade e nem multiplicidade, posto que a representação do homem branco, heterossexual, ocidental e de classe média preenche e ocupa todos os espaços possíveis da narrativa e do campo literário. Para Dalcastagnè (2012, p. 148), a monopolização e a falta de representação de determinados grupos sociais no espaço literário acarretam a invisibilidade de suas perspectivas e subjetividades:

A literatura é um artefato humano e, como todos os outros, participa de jogos de força dentro da sociedade. Essa invisibilização e esse silenciamento são politicamente relevantes, além de serem uma indicação do caráter excludente de nossa sociedade (e, dentro dela, de nosso campo literário) (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 149).

Na pesquisa de Dalcastagnè, mais de 60% das personagens dos romances mapeados são do sexo masculino. E essa hegemonia se estende quando se observa a posição e o espaço da personagem masculina nas narrativas (71% das personagens masculinas são protagonistas das obras), além dos produtores dessas obras (72 % das obras foram publicadas por homens). A partir das constatações de Dalcastagnè, é fato que a literatura contemporânea brasileira também constrói, discursivamente e simbolicamente, espaços de legitimidade e exclusão:

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 147).

Na parte “invisível” desse cenário, há, entretanto, as produções advindas de grupos que não se encaixam nesse perfil do homem branco, heterossexual, do Sul/Sudeste do país, jornalista e/ou professor universitário. São obras que se colocam na urgência de perceber e se relacionar (mesmo na impossibilidade) com o seu tempo, na insistência de se enfrentar as desigualdades sociais, presentes, também, no campo literário. Para Dalcastagnè (2012), esse enfrentamento reside no fato de que a literatura é uma forma de representação, um espaço extremamente político de construção de perspectivas por meio de vozes sociais: então, se um

grupo tido como subalternizado¹⁰ não se vê representado, algo ou alguém está falando por esse grupo – e está legitimado para tal. Assim a autora comenta:

O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou o respeito por suas particularidades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18).

O que se observa na literatura atual é justamente esse choque de perspectivas e disputas políticas pela/na escrita. Poder se autorrepresentar dentro de uma comunidade é um ato político. E por isso muitos autores e autoras buscam formas de se fazer presente nesse debate por legitimação, autoridade e democracia. Nesse espaço, o empenho para com os problemas sociais e a busca subjetiva e íntima de uma forma de enxergar a realidade brasileira, bem como produzir resistências por meio da escrita, aparecem imbricados.

Movimentações do empenho redesenhado

A literatura contemporânea do século XXI, como herdeira de todas as formas e estilos de décadas anteriores, não nega seu caráter de urgência. Surgem, cada vez mais, autores e autoras advindos de todos os espaços sociais: mulheres, negros, travestis, gays, lésbicas, migrantes e pobres. Nesse sentido, como essa diversidade de vozes pode estabelecer um novo tipo de “empenho” na literatura brasileira? Ou tal “empenho” estaria, justamente, no reconhecimento de vozes e novas formas de interpretar e flagrar as desigualdades do país de forma alternativa e, até mesmo, particular?

Para tentar pensar tais questões proponho destacar, ainda que brevemente, algumas ações, produções, movimentações literárias, políticas e intelectuais que parecem construir o plano de uma literatura contemporânea brasileira empenhada na reivindicação de outras vozes

¹⁰ Dalcastagnè, citando Segundo Raymond Williams (1998), afirma que os “grupos marginalizados” têm a ver com todos aqueles que, num sentido amplo, vivenciam uma identidade coletiva, que recebe valoração negativa da cultura dominante –, que sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.

e saberes. Considerando como exemplo, inicialmente, a produção literária negra no Brasil, a pesquisa realizada por Luiz Henrique Silva de Oliveira e Fabiane Cristine Rodrigues, integrantes do Grupo de Estudos Produção Editorial Luso Afro Brasileira (PELAB), nos apresenta dados importantes para pensarmos nos movimentos e dinâmicas editoriais contemporâneas.

Um dos pontos que destaco da pesquisa de Oliveira e Rodrigues (2016), ao traçar um panorama das produções afro-brasileiras desde Maria Firmina dos Reis, nos gêneros romance e conto, é a demonstração de um processo de formação de uma literatura brasileira de protagonismo negro. Ainda que, em certa medida, entre o período de 1901 a 1978, as produções literárias de negros e negras são numericamente reduzidas, tal caráter é reflexo “de uma política herdeira do pensamento colonial, segundo a qual, nas palavras de Florentina Souza, ‘aos negros, africanos ou afrodescendentes (...) não caberia escrever, publicar ou mesmo falar de si ou de seu grupo’” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 100). De fato, a partir de 1978, o número de publicações literárias aumenta, com o surgimento do *Cadernos Negros* e com a publicação, até 2016, de 67 livros de contos e 39 romances. Assim comentam os autores:

Mais uma vez, os negros brasileiros organizavam-se em *quilombos*, agora editoriais, para conseguir produzir, divulgar e ter acesso a elementos relativos à própria cultura e história. Apenas o surgimento de editoras e grupos editoriais criados e compostos por e para negros permitiria o rompimento com o modelo imposto e mantido pelo controle dos meios de publicação que existiam até então e, de certa forma, “filtravam” a criação artística (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 101).

Além da dinâmica editorial, com o surgimento de editoras como a Mazza Edições,¹¹ em 1981, o momento possibilitou, também, a produção organizada de uma movimentação literária e cultural negra, que reivindica seu espaço de resistência dentro de uma ordem calcada na branquitude (BENTO, 2022). Convém observar, ainda, algumas editoras contemporâneas que, na esteira da Mazza Edições, vêm se destacando pela valorização e divulgação da cultura negra no Brasil, podemos citar: o Selo Ferina, destaque na Flip 2018, dirigida por Jarrod Arraes e

¹¹ A Mazza Edições foi criada em 1981 pela editora Maria Mazarello Rodrigues. É uma das editoras mais antigas do Brasil, no que diz respeito ao seguimento de literatura afro-brasileira. Já lançou mais de 100 títulos, incluindo em seu catálogo autores como Conceição Evaristo, Edmilson de Almeida Pereira, Geni Guimarães, Cidinha da Silva, Luiz Silva – o Cuti, dentre outros.

Lizandra Magon, que edita literatura produzida por mulheres negras, indígenas e trans; a editora Padê Editorial, fundada em 2015 pela professora Tatiana Nascimento, que, além de primar pela edição de obras de autoras afro-brasileiras e *queer*, busca, em poucas tiragens, produzir outros pontos de vista sobre o Brasil; ainda fica registrado a atuação de editoras como a Pallas, a Malê e a Kitabu, além de muitas outras que Oliveira e Rodrigues enumeram.

Paralelamente, também caminha a produção acadêmica e de crítica literária universitária, que estão em processo de legitimação de novas vozes, devido à produção intensa de autoras e autores negros, mas também na busca de resgatar autores e autoras que estiveram esquecidas na historiografia literária brasileira, como é o caso dos trabalhos acadêmicos recentes que tratam da escritora maranhense Maria Firmina do Reis, que publicou *Úrsula* (1859), considerada a primeira obra abolicionista do Brasil e um dos primeiros escritos produzidos por uma mulher brasileira; além das pesquisas recentes que tentam entender Carolina Maria de Jesus e sua obra a partir de outros ângulos, enfocando a tradição da narrativa oral (não só os aspectos testemunhais, na qual a escritora fora criada e moldada pela crítica), bem como o de sua descendência afro-cristã, sua relação com a África ancestral e a diversidade literária que acompanhou a escritora durante toda a sua vida.

Processo parecido ter ocorrido com as publicações LGBTQIA+ no Brasil. Nos últimos anos, com o aumento de produções literárias de sujeitos gays, bissexuais, lésbicas, travestis e transexuais, reflexo de um empenho editorial de diversas editoras, como a Malagueta, a Editora Escândalo, a Metanoia, a editora Hoo, dentre outras, que buscam na literatura uma profusão de perspectivas não engendradas, outras perspectivas sobre sexualidade, gênero, desejo, corpo e identidade têm sido postas em discussão.

Em relação às travestis, especificamente, consideradas um dos grupos mais violentadas no Brasil, culturalmente rechaçados, cenas atuais têm produzido um debate acerca da potencialidade de expressão desses sujeitos nos espaços sociais e o processo de resistência às formas de exclusão e preconceito que esses corpos e essas vidas estão submetidos. Segundo Eliane Borges Berutti (2010), as travestis podem ser entendidas como “novos atores sociais que representam o Brasil no início do século XXI”, como corpos e subjetividades que reivindicam reconhecimento cidadão, legitimação e inclusão social. A possibilidade de reconhecimento dessas vozes, pela literatura, resvala no questionamento da própria estrutura estatal hegemônica de legitimação: ao constituir-se escritora, as travestis também podem se constituir sujeitas? O

que elas podem também dizer sobre o Brasil contemporâneo e, conjuntamente, sobre a América Latina, suas tramas e traumas, seu tesão e suas tensões?¹²

Nesse espectro, convém destacar a produção recente de obras com caráter empenhado nesta discussão: obras como *A história incompleta de Brenda e de outras mulheres* (2016), de Chico Ludermir; *Antologia Trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários* (2016), de autoria coletiva (produzida durante o 1º TranSarau de São Paulo); *Vidas Trans: a coragem de existir* (2017), com textos de João W. Nery, Márcia Rocha, Amara Moira e T. Brant; a coletânea *Nós, Trans - Escrevivências de Resistência*, de autoria coletiva; *Modelo vivo* (2016), de Laerte Coutinho; *Meu nome é Amanda* (2016), de Amanda Guimarães; *O corpo que o rio levou: dois barbantes trançados, primeira parte do mural da memória* (2017), de Ave Terrena Alves; *Trinta anos de reclusão e as memórias de Porcina D'Alessandro* (2017), de Porcina D'Alessandro; *O divino Leviatã* (2017), de Sharon Cardoso; *O sexo dos tubarões* (2017), de Naná Deluca; *De trans pra frente* (2017), de Dodi Leal; *Hey, Jude!* (2017), de Eli Prado e *Van Ella Citron* (2017), de Bruna Sofia Morsch.

A produção literária desses autores e autoras dialoga e representa não apenas uma expressão individual de mundo, mas formas específicas de compreender e perceber o mundo por meio de percepções outras, possibilitando uma percepção sobre a dinâmica da sociedade em que a obra se insere e é consumida. Por meio de coletivos e organizações, a publicação dessas obras vem ajudando a desconstruir estereótipos na cultura, além de reafirmar a identidade e a possibilidade de falar e escrever sobre identidades deslocadas dos modelos socialmente legitimados.

O que essas obras demonstram é a insatisfação em relação às figurações que a literatura construiu e ainda constrói sobre os corpos travestis: muitos autores e autoras abordarão, em seus textos, o mundo sob diferentes matizes; tendo sua escrita atravessada pela experiência da violência e da dominação cis-heterossexual – mas, mais do que isso, também pela possibilidade de novas linguagens e gramáticas.

¹² A 20ª Feira Literária Internacional de Paraty, nesse cenário, serve como sintoma dessas movimentações. Em 2022, “a Flip mais travesti de todas” (BIANCONI, 2022) apresentou as autoras Camila Sosa Villada e Amara Moira, em mesas distintas, discutindo a produção literária de identidades trans para além dos estereótipos, articulando esses textos não como “acontecimento pontual”, mas como um campo amplo de sentidos e perspectivas.

Essas obras têm outro papel importante: a produção literária de autores como João W. Nery, Anderson Herzer, Cláudia Wonder, Ruddy Pinho¹³ são historicizadas, reivindicando seu espaço na historiografia brasileira e propondo uma reflexão acerca de certa “reescrita do futuro”, à medida que recriam e indagam sobre suas vidas e o que se projetam sobre/diante delas.

Tais imbricações “trans-textuais” podem ser percebidas, como exemplo, na obra *E se eu fosse puta* (2016), da escritora, travesti, prostituta e professora Amara Moira – obra que convoca a perceber demandas de legitimidade e representação; que propõe pensar por diversos ângulos a realidade difusa do Brasil contemporâneo, fruto de uma observação da rua, da prostituição e do processo de transição da autora. A escolha dessa obra como exemplo reside no fato de que tal produção se insere em um espaço histórico de atuação e busca de legitimidade que comporta outras 39 obras, também escritas por pessoas trans e travestis no Brasil. E, também, porque a obra de Amara consegue vislumbrar uma possibilidade de expressão subalternizada que questiona estruturas e poderes historicamente instituídos.

Em entrevista concedida ao Suplemento Pernambuco em 2017, Amara comenta que enxerga seu livro como algo “ambíguo”, e que gosta de reivindicá-lo e entendê-lo como literatura, algo como um “laboratório de linguagem, eu brincando com as palavras como se usasse luvas, pinças e tubo de ensaio, à procura da melhor reação química que elas possam provocar” (GOMES; MOIRA). A “melhor reação química”, segundo Amara, institui-se, assim, como o seu próprio papel de escritora, que trabalha as palavras na malha da linguagem, sendo constantemente atravessado pelas suas vivências:

(...) é assim que ganham corpo meus relatos, é assim que ganham cor, ganham vida. O que acabei de viver, tudo ainda fresco na memória, a maquiagem borrada, o gosto de camisinha na boca, o cheiro do cliente em meu rosto não importa o que eu faça, o seu cheiro de homem já tão diferente do meu – serão os hormônios? Palavras-chave marcantes vindo à tona assim que me ponho a escrever, dentes, línguas, dedos, lábios, uma puxando a outra meio que naturalmente, o texto saindo do encontro delas mas também desde antes, desde eu já na rua tramando amores, namorando olhares: travestis que se descobre escritora ao tentar ser puta e puta ao bancar a escritora (MOIRA, 2016, p. 19).

¹³ Ruddy Pinho é considerada a primeira autora trans a publicar um livro no Brasil. Seu livro *Eu, Ruddy*, lançado em 1980, é o primeiro dos sete livros lançados pela autora. Sua produção inclui poesias, contos, crônicas e autobiografias.

A evocação da autora, já no título do livro, é uma proposta de vivência de uma alteridade difusa, que se comunga com os leitores. A voz que narra se coloca em posição de autora – como potência de autoridade e de importância discursiva. Uma vez que as travestis e prostitutas fazem parte da gama de sujeitos mais violentados do Brasil, Amara encena essa condição e a inverte, a desconstrói: “Antes puta, puta pelo menos me força a escrever. Prefiro isso a ouvir desaforo oito horas no telefone ou fazer unha e cabelo de madame com rei na barriga” (MOIRA, 2016, p. 30). Ao constituir-se como algo “ambíguo”, a escrita de Amara produz uma série de deslocamentos, desde o início: desloca a ideia da prostituição como instância de produção de desigualdades, promiscuidades e violência, para o seu empoderamento como profissão; desloca noções de gênero e sexualidade; desloca os binarismos homem/mulher, masculino/feminino, ativo/passivo, maldição/bênção:

(...) há algo de Jesus Cristo em toda prostituta, esse desprendimento do “se quer ser perfeito, vai, doa tudo o que tem e dê pros pobres”... Não à toa ele próprio afirmou que “as prostitutas vos precederão no Reino de Deus”. Mas aguardem, o ataque às normas vai se intensificar por aqui: essa língua travesti puta escritora vai ser libertária ou não será (MOIRA, 2016, p. 131).

Ao constituir-se pela linguagem como escritora, prostituta e travesti, Amara constitui o seu próprio processo de resistência pela escrita: ao falar sobre a rua ao mesmo tempo que a vive, Amara produz sua resistência à abjeção instituída aos corpos que fogem das normas de gênero, excluídos, pois são monstruosos para o discurso hegemônico:

Aquele mal-entendido básico que fez gente ler indecência onde havia não mais do que realismo vulgar, do mais pé-no-chão mesmo, coisa a que não anda tão acostumada a família tradicional brasileira (ainda que a gente canse de atender seus integrantes homens lá na zona). Porém contudo todavia a travesti tá aí, puta também e a gente tá um tanto cansada de ser jogada pra debaixo do tapete: vão continuar fingindo que a gente não existe, que isso aí não é a vida que existe pra nós? Sento, laminto e choro, não deu, não vai dar. O pai de família respeitável que atendo na zona acha um barato papar a mim por dindim poquim, o fim da picada eu contar a historinha pra deus e o mundo (MOIRA, 2016, p. 113).

Vislumbra-se, nesse sentido, a capacidade de a escrita de Amara fraturar o discurso cis-heteronormativo, revelando não apenas as violências nas quais esse sistema se baseia (dúvida

e publicização do corpo feminino, aniquilação de toda e qualquer dissidência), mas também mostrando a possibilidade de rompimento, de desestabilização. Romper com as fronteiras e constituir-se como a narrativa de uma escritora-puta-travesti – escrita que não está relacionada às formas tradicionais de opressão e de abjeção, ou na (re)produção de noções identitárias calcadas em patologias ou “monstruosidades” (LEITE Jr, 2012):

Cansei de ter medo dos caminhos que ninguém escolhe. Fiz faculdade para poder fazer sexo só de graça, aí descobri que estava perdendo dinheiro não aproveitando essa minha sabença e desenvoltura. Travesti puta escritora, doutoranda em teoria literária, dois níveis de foda-se, porque na verdade nem precisa porquê, tudo desculpa. Puta, e se eu fosse, e se fosse eu, a puta, a travesti, a escritora. E com diploma de doutorado. Lidem com mais essa (MOIRA, 2016, p. 123).

Tal processo de “ser” não é apenas provocado e produzido por um “escrever sobre si”, mas se trata de um processo que constrói um “espaço de contato e trocas”, um espaço que se inscreve na margem, por isso clandestino e *queer* (LOPES, 2017, p. 128). Pode-se observar, entretanto, que, ao “escrever sobre si”, abre-se um processo de “renomeação” e de “ressignificação” – uma alternativa de escrita do mundo a partir de outro olhar, não hegemônico, não cis-heterocentrado.

Transição, autoconhecimento e encontro: a escrita de Amara Moira constitui-se aí, nessas veias, marcada pela violência e pelas inseguranças da autora, mas também da possibilidade de criar novas posições de sujeito – sujeitos de uma linguagem usada para “afirmar a universalidade verdadeira e inclusiva das pessoas”, para afirmar um desejo de equidade discursiva – autoridade e autoria. Nesse sentido, apesar de breve, tal exemplo nos possibilita pensar esse empenho reconfigurado na literatura brasileira, uma vez que consegue questionar modelos estereotipados e construídos historicamente pelo texto literário.

Algumas considerações

Pode-se verificar que o campo literário brasileiro está composto por autores predominantemente masculinos, brancos, heterossexuais e de classe média alta – arquétipos que, desde o início, intentavam na construção dos “valores nacionais”. Mas esse espaço também

é um espaço de disputas e conflitos – onde se congregam outras vozes, vozes que se erguem para questionar o caráter cis-heteronormativo e segregador da sociedade e instituir uma ressignificação polifônica, seja na produção de uma perspectiva literária “de dentro”, seja no reconhecimento legítimo dessas vozes e suas formas de estabelecer outras imagens do mundo. Nesse aspecto, o contemporâneo tem a capacidade de congrega a tradição e a ruptura, paradoxalmente em constantes disputas e enfrentamentos no Brasil atual.

Ao focar alguns dados relativos à produção literária das últimas décadas, no que concerne aos escritores e escritoras negras, bem como as autorias travestis e seus processos de legitimação e construção de um espaço de enunciação, este artigo se volta às noções inicialmente apresentadas por Beatriz Resende, ao perceber o “princípio de democracia” em nossa literatura contemporânea. De todo modo, tal princípio para estar ligado ao que Antonio Candido configurou como “literatura empenhada”: a diferença é esse movimento de empenho da literatura contemporânea aparece reconfigurado e deslocado, não mais relacionado à afirmação de “valores tradicionais de nação”, nem a uma identidade “puramente brasileira”. Busca-se agora, em outras vozes e subjetividades, as possibilidades de escrever e perceber o Brasil por meio de novas perspectivas, no desejo de um processo de democratização solidificado.

A literatura contemporânea brasileira, em vez de parecer como uma “promessa de utopia radical”, faz o contrário: possibilita a construção de um instante de presença efetiva com a realidade brasileira nesse momento constituído como “agora” – ou os vários tempos que estão congregados nesse “agora”. Pelas vozes subalternizadas de travestis-escritoras, por exemplo, a literatura contemporânea se inscreve na possibilidade de contato, de reconhecimento de outras existências de um Brasil profundo e complexo, bem como a mudança de relação entre sujeito, sociedade e a experimentação da escrita como prática política, estética e ética – como exercício de produção de si, do outro e do mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In: O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Revista Cerrados*, v. 16, n. 24, 2007.

BERUTTI, Eliane Borges. *Gays, lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BIANCONI, Giulliana. A Flip mais travesti de todas. *Gênero e Número*, 2022. Disponível em: <https://www.generonumero.media/reportagens/a-flip-mais-travesti-de-todas/#:~:text=O%20livro%20foi%20traduzido%20para,%C3%A0%20autora%20na%20Flip%202022>. Acesso em: 02 mar. 2023.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 7-24.

CASTELLO, José. O presente é uma pedra. *Suplemento Pernambuco*, 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/120-colunas/jose-castello/2110-o-presente-é-uma-pedra.html>. Acesso em: 18 jun. 2018.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, p. 140-162, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltba, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: mito fundador. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, v. 19, p. 23-36, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

GOMES, Igor; MOIRA, Amara. [entrevista] Amara Moira. *Suplemento Pernambuco*, 2017. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1792-entrevista-amara-moira.html>. Acesso em: 17 jul. 2022.

HOLSTON, James. *Cidadania Insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEITE Jr, José. Transitar para onde? Monstruosidade,(des) patologização,(in) segurança social e identidades transgêneras. *Estudos feministas*, v. 20, n. 2, p. 559-568, 2012.

LITERATURA brasileira: missão ou entretenimento? | João Cezar de Castro Rocha. Realização de Instituto CPFL, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/65083090>. Acesso em: 02 fev. 2022.

LOPES, Fábio Henrique. Escritas de si e artes de viver transgênero: as insubordinações de uma escrita trans? In: ALÓS, Anselmo Peres (Org.). *Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de Aids*. Santa Maria: PPGL (UFSM), 2017, p. 127-149.

LUCKHURST, Roger; MARKS, Peter. Hurry up please it's time: Introducing the Contemporary. In: LUCKHURST, Roger; MARKS, Peter. *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*. London/ New York: Routledge, 2014, p. 14-28.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 90-107, dez. 2016.

RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

HISTORIOGRAFIA: terreno instável entre reconhecimentos e omissões**HISTORIOGRAFÍA: terreno inestable entre reconocimientos y omisiones**Helena Bonito Couto Pereira¹⁴

Resumo: As circunstâncias político-econômicas do período ditatorial no Brasil imprimiram suas marcas em todos os setores da vida artístico-literária e cultural. Dentre os autores de narrativas ficcionais que tematizam tais circunstâncias, todavia, poucos alcançaram registro nos principais compêndios de história da literatura brasileira pós-64, como os de Alfredo Bosi (1970), Massaud Moisés (1984-87), Luciana Picchio (1996), José Aderaldo Castello (1999) e Carlos Nejar (2011). Os compêndios reconhecem, adequadamente, a relevância de autores cujo trabalho artístico manifesta-se em plenitude, como Clarice Lispector, Raduan Nassar e Osman Lins, ou de escritores como Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles e Rubem Fonseca, dentre outros que por diversos motivos alcançaram um público numeroso e fiel. Todavia, poucos são os registros de obras voltadas para a temática da repressão, envolvendo violência, tortura e desaparecimentos políticos. Não houve produção volumosa nessa linha e talvez os escritores tivessem pouca preocupação com o estilo e a linguagem, pois boa parte deles teve por motivação a denúncia dos traumas vividos. Poucas foram as obras publicadas “no calor da hora”, como *Em câmara lenta* (Renato Tapajós, 1977); outras vieram a público logo após a anistia, em um contexto ainda turbulento, como *O que é isso, companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979) e *Batismo de Sangue* (Frei Betto, 1983), permanecendo praticamente à margem da história literária brasileira. É surpreendente constatar que, nos decênios seguintes, a mesma temática continuou a produzir frutos que em tempos recentes alcançam inesperada repercussão, como ocorreu com *K. Relato de uma busca* (Bernardo Kucinski, 2011) ou *A resistência* (Julián Fuks, 2015). Tais retomadas asseguram uma sobrevida à reflexão, no âmbito da ficção (e,

¹⁴ Doutora e Mestra em Letras Modernas (Língua e Literatura Francesa) pela Universidade de São Paulo, fez estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia em Riverside (USA). Atua como Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi professora visitante na Università degli Studi di Perugia (Itália, 2018 e 2019). Foi Professora Titular e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), instituição em que desempenhou, dentre outras, as funções de Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa, Decano de Extensão e Coordenadora de Publicações Acadêmicas. É membro da Comissão Assessora da Presidência e assessora ad hoc da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Coordenou o GT História da Literatura da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Fundou e coordenou o Grupo de Pesquisa "Literatura no contexto pós-moderno" do Diretório de Grupos do CNPq (2000-2021). Foi fundadora e Editora Acadêmica da Revista Todas as Letras (UPM). Foi membro do Conselho Editorial Acadêmico e coordenadora da "Coleção Academack-Letras" da Editora Mackenzie. Foi fundadora e é participante do Conselho Científico da Revue Internationale d'Art et d'Artologie - RIAA (ISSN 2491-6366). Interesses em pesquisa: literatura brasileira, literatura comparada, ficção contemporânea, pós-modernismo e adaptações literárias. Filiações, além da ANPOLL: Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC); International Comparative Literature Association (ICLA); Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com

espera-se, na história literária) sobre danos irreparáveis produzidos pelo regime de exceção, que contribuíram – ao contrário do que um certo discurso “oficial” afirmava até recentemente – para a violência, a insegurança e o desrespeito à dignidade do ser humano que se verificam em nosso país na atualidade.

Palavras-chave: historiografia literária; literatura brasileira; esquecimento.

Resumen

Las circunstancias político-económicas del período dictatorial en Brasil imprimieron sus huellas en todos los sectores de la vida artística, literaria y cultural. Entre los autores de narrativas ficcionales que tematizan tales circunstancias, sin embargo, pocos fueron registrados en los principales compendios de la historia de la literatura brasileña posterior al 1964, como los de Alfredo Bosi (1970), Massaud Moisés (1984-87), Luciana Picchio (1996), José Aderaldo Castello (1999) y Carlos Nejar (2011). Los compendios reconocen adecuadamente la relevancia de autores cuya artesanía artística se manifiesta plenamente, como Clarice Lispector, Raduan Nassar y Osman Lins, así como la relevancia de escritores como Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles y Rubem Fonseca, entre otros, que por diversas razones alcanzaron un gran y fiel público. Sin duda, hay pocos registros de trabajos enfocados en el tema de la represión, involucrando violencia, tortura y desapariciones políticas. No hubo una producción voluminosa en ese sentido y los autores tal vez tenían poca preocupación por el estilo y el lenguaje, ya que la mayoría de ellos estaban motivados por denunciar los traumas vividos. Pocas obras fueron publicadas “al calor del momento”, como *Em câmara lenta* (Renato Tapajós, 1977); otros se hicieron públicos poco después de la amnistía, en un contexto todavía turbulento, como *O que é isso, companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979) y *Batismo de Sangue* (Frei Betto, 1983), quedando prácticamente al margen de la historia literaria brasileña. Sorprende ver que, en las décadas siguientes, el mismo tema siguió dando frutos que en los últimos tiempos lograron repercusiones inesperadas, como sucedió con *K. Relato de uma Busca* (Bernardo Kucinski, 2011) o *A resistência* (Julián Fuks, 2015). Tales reanudaciones aseguran una supervivencia de la reflexión, en el contexto de la ficción (y, se espera, en la historia literaria) sobre el daño irreparable producido por el régimen de excepción, que contribuyó –contrariamente a lo que pretendía cierto discurso “oficial”– a la violencia, la inseguridad y el irrespeto a la dignidad del ser humano que hoy se verifican en nuestro país

Palabras-clave: historiografía literaria; literatura brasileña; olvido.

Reconhecimentos e omissões são dois extremos em uma gama de possibilidades na fortuna crítica de autores e obras que integram a historiografia literária. Tal fato decorre de fatores diversos, que incluem, dentre outros, a ambientação sociocultural, artística – e mesmo geográfica – em que se inserem não só os escritores, como também os críticos e historiadores. Em períodos anteriores a esta era de intensa divulgação por mídias eletrônicas, fatores externos, como divulgação em veículos da imprensa e distribuição nas livrarias foram determinantes para o acesso dos críticos às obras literárias.

Toda obra historiográfica se constrói a partir de conhecimento e reconhecimento literários que conduzem a julgamentos de valor de ordem estética, os quais seguramente são afetados pela concepção de arte e de literatura, pela visão de mundo ou pelo posicionamento ideológico de quem elabora o discurso historiográfico e pela sua acolhida nos meios acadêmicos. Tais variáveis, associadas ao gosto pessoal de quem analisa a obra, resultam em enfoques e conteúdos diferentes entre umas e outras. A extensão e a densidade de cada obra historiográfica também interferem, evidentemente, na inclusão e valorização de autores e obras dignos de registro para a posteridade: um historiador que condense sua obra em um volume certamente se vê obrigado a inserir menos dados e comentários em comparação com obras historiográficas mais extensas. Em conjunto, tais obras constroem o cânone, outrora eurocêntrico, congelado, fixo, depois posto em xeque e hoje capaz de incorporar as vozes silenciadas de escritores e escritoras sumariamente excluídos até então. Considerando-se a seletividade como fator inerente ao cânone, que, teoricamente, deve dar conta das obras já consagradas e da produção incessante de milhares de textos literários, publicados na pluralidade de veículos e mídias existentes hoje, a exclusão nasce dos critérios e das circunstâncias da seleção. Cada historiador, com base na documentação registrada pelos que o precederam e, quando possível, estendendo o olhar ao tempo de sua escrita, recorta, restringe, reformula ou acrescenta.

Convém lembrar que nossa historiografia, nascida tímida e fragmentária no período romântico, foi sistematizada no final do século XIX por Sílvio Romero na perspectiva do olhar enviesado e positivista, cujos rumos seriam melhorados por historiadores no século passado. Se equívocos são percebidos *a posteriori*, em especial quanto à supervalorização de determinados escritores, menos perceptível é a tarefa de detectar a ausência dos que, distantes dos centros culturais e literários do país, ou representativos de minorias de gênero ou raciais, divulgaram suas obras em círculos restritos e permaneceram no ostracismo.

Contexto(s) de publicação

A pesquisa que embasa este texto compreende o levantamento de dados sobre meio século da historiografia literária próxima da contemporaneidade (1970-2020), seccionada em décadas. Com base na especificidade de cada período, a ênfase da presente etapa, referente à

década de 1970, recai nos registros de romances publicados no período que se iniciou com o endurecimento do regime ditatorial, por meio da promulgação do Ato Institucional no. 5, em dezembro de 1968, que suspendeu garantias e direitos constitucionais, inclusive o *habeas corpus*. Pouco depois instituiu-se a censura prévia sobre a imprensa e as atividades artísticas e culturais (literatura, cinema, teatro, música, televisão). Por força das iniciativas da sociedade civil e em decorrência do esgotamento do sistema econômico implantado pela ditadura, esse período terminou em agosto de 1979, quando foi promulgada a Lei da Anistia. Do ponto de vista histórico, a base teórica para este estudo encontra-se em três das cinco obras publicadas por Elio Gaspari¹⁵, com farta documentação e interpretação de cada fases da ditadura militar (1964-1985). Afirmo o historiador (2002 a, p. 341-342):

O Congresso era fechado por tempo indeterminado. [...] Três meses depois da edição do AI-5, estabeleceu-se que os encarregados de inquéritos políticos podiam prender quaisquer cidadãos, por sessenta dias, dez dos quais em regime de incomunicabilidade. Em termos práticos, esses prazos destinavam-se a favorecer o trabalho dos torturadores. [...] As emissoras de televisão, as rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais.

A produção literária, mesmo sem atingir público tão numeroso quanto o das outras mídias, sofreu efeitos diretos e indiretos dessas medidas extremas. Um escritor poderia ter seu livro publicado, porém, era importante precaver-se contra a censura e a repressão, pois haveria sérias consequências se seu estilo fosse considerado “atentatório à moral e aos bons costumes” (cf. REIMÃO 2011, p.29). Nesse caso, a obra poderia ser proibida, de modo que todos os exemplares seriam confiscados de livrarias e bibliotecas, proibição que se concretizava pelo sequestro das edições publicadas e, eventualmente, sua incineração. A possibilidade, bastante plausível, de autocensura na produção ficcional diante de todo o aparato repressor foi

¹⁵ Na sequência: *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada* (ambas publicadas em São Paulo, pela Companhia das Letras em 2002); *A ditadura derrotada* e *O sacerdote e o feitiço*. *A ditadura encurralada* (também publicadas em São Paulo, pela Companhia das Letras em 2003, sendo que *O sacerdote e o feitiço* saíram em 2ª edição no Rio de Janeiro, pela Ed. Intrínseca, em 2014); *A ditadura acabada* (1ª edição publicada no Rio de Janeiro pela Editora Intrínseca em 2016).

comentada, dentre outros, por Flora Süssekind (2004, p. 31). Em “Censura: uma pista dupla”, a crítica fluminense considera.

Esse é o período em que mais claramente se passa a sentir a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. Uma espécie de Fleury das letras acompanha de perto a produção literária dos anos 70. ‘Em vez de dialogar com a realidade, nossa interlocutora predileta era a censura. Assim, a realidade foi se convertendo em miragem, e a censura foi perdendo o seu tradicional papel policial e burocrático para se converter em ‘musa inspiradora’, comentou Geraldo Carneiro em artigo publicado na “Revista de Domingo” do *Jornal do Brasil* em 7 de abril de 1985.

A alusão a “Fleury das letras”, refere-se ao torturador que personificava a face mais cruel e tenebrosa da repressão, mas havia razões objetivas para temer a censura a livros. Conforme explica Sandra Reimão, “A censura prévia [...] se expandiu para a totalidade do mercado editorial depois da centralização do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) em Brasília”. (2011, p.29) A censura prévia para livros foi regulamentada pelo Decreto-Lei 1077/70, cujos artigos 1º e 3º são bem claros:

Artigo 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.

[...]

Artigo 3º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e apreensão de todos os exemplares.

Na prática, esse decreto levou à ação preventiva por parte de escritores e editores. Sussekind (2004, p. 44) ressalva: “Não se trata, no entanto, de ignorar a importância da censura ou do aparato repressivo que, mesmo quando não era acionado, sabia-se que estava a postos para qualquer eventualidade”.

Até hoje não há consenso entre historiadores e críticos literários quanto à efetiva interferência da censura na produção na década de 70. Romances de escritores reconhecidos, como *Incidente em Antares*, de Erico Veríssimo, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, publicados no início dos anos 70, escaparam ilesos. Não se pode excluir a hipótese de que a popularidade do escritor gaúcho contribuiu para que seu romance chegasse ao grande público

que, de modo geral, dificilmente percebeu a fina ironia embutida na sátira a esse vilarejo que é um Brasil em ponto reduzido. Outro foi o motivo da liberação de *As meninas*, em plena vigência da censura, conforme a escritora comentaria, muitos anos depois, em *Conspiração de nuvens*. Lygia relatou que, participando do grupo de intelectuais que levou ao General Ernesto Geisel, então Presidente da República, o “Manifesto dos mil contra a censura” (2007, p. 64-65) em 1976, travou o seguinte diálogo com um jornalista:

Um jornalista pediu-me detalhes. E então, tinha algum livro ameaçado de proibição? Conte-lhe que publiquei um romance, *As meninas*, no qual uma das personagens, exatamente uma jovem subversiva, lê um panfleto que Paulo Emílio recebeu pelo correio. Era o relato desesperado de um preso político torturado provavelmente até a morte. A solução que encontrei foi reproduzir o panfleto que a minha personagem vai lendo para uma freira. Então esse romance saiu em 1973, acrescentei. O jovem ficou me olhando meio perplexo. E ainda não foi censurado? perguntou e contei-lhe o que Paulo Emílio tinha ouvido, o censor chegou até a página 72 e não foi adiante porque achou o livro muito chato.

A censura teve um início confuso, atabalhado e sem critérios, pois censores eram recrutados por meio de relações pessoais com militares e civis instalados no poder. Tudo mudou em 1968, com a institucionalização da censura como atividade do governo federal, com sede no Departamento de Censura de Diversões Públicas, em Brasília. Antes disso, cada estado tinha regimento e corpo de censores próprios; só então houve treinamento sistemático para qualificar censores (REIMÃO 2011, p. 26).

A atuação mais intensa da censura a livros na ditadura militar deu-se não durante os chamados Anos de Chumbo (1969-1974), mas logo depois, no governo de Ernesto Geisel. Apesar desse e de outros momentos de retrocesso, Geisel foi responsável – muito a contragosto, ressalve-se – por desencadear o processo de abertura política lenta e gradativa. A censura a livros intensificou-se justamente nesse período, quando a imprensa periódica começava a se livrar da presença de censores nas redações de jornais e nas emissoras de rádio e tevê. (REIMÃO, 2011, p. 56)

O processo de abertura política resultou na supressão da censura institucionalizada, o que propiciou alguma segurança e melhores condições de trabalho para editores. Nessa altura, o romance voltou a ter importância, porém, no julgamento severo de Renato Franco (1988, p. 7), não houve ganhos expressivos em qualidade. Ao contrário, a proliferação de romances com

intuito documental, no estilo conhecido como romance-reportagem, quase sempre se limitou a “resultados literários inexpressivos ou francamente negativos” segundo o mesmo historiador.

Historiadores e romancistas

Como se observou inicialmente, este texto corresponde à segunda parte da pesquisa que examina a historiografia literária brasileira por décadas. Por essa razão, integram o corpus apenas obras de referência publicadas a partir de 1970. A primeira delas é a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi que, atualizada em 1985, tem sido continuamente reeditada, a ponto de ter alcançado a 50ª. edição em 2015. São as demais obras: a *História da literatura brasileira. Modernismo* (volume 4), de Massaud Moisés, a *História da literatura brasileira* de Luciana Stegagno Picchio, publicada em 1997 e reeditada em 2004, o volume 2 da *História da literatura brasileira. Origens e unidade*, de José Aderaldo Castello e, mais recente, a *História da Literatura Brasileira*. Da carta de Caminha aos contemporâneos, de Carlos Nejar (1ª edição em 2011).

Tal delimitação exige redobrada atenção para evitar distorções ou conduzir a interpretações equivocadas, pois, como apontou Barbieri em *Ficção impura*. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90 (2003, p. 74-75), seccionar um pequeno período não deixa de ser

[...] um artifício cômodo para a análise de momentos intensos cujo tempo de gestação, surgimento, expansão e declínio não é prisioneiro de fronteiras cronológicas estanques. A narrativa de ficção dos 70 a 90, além de diversidades manifestadas dentro do marco dos decênios, apresenta originalidades enraizadas no passado. De imediato, é preciso apontar para o passado próximo das décadas imediatamente anteriores.

A ficção literária pressupõe um processo criativo em que personagens e eventos, em tempos e espaços imaginários, concretizam-se na voz de um ou vários narradores. Após aprovação e publicação por uma editora, divulgação nas mídias (até o período em questão, eram divulgadores suplementos culturais nos jornais, revistas de variedades ou, mais raras, revistas especializadas, tarefa que se completava com a propaganda nas vitrines das livrarias. Considerando-se ainda a possível repercussão junto ao público e a formação da fortuna crítica, todos esses procedimentos ultrapassam o limite temporal circunscrito a uma década.

Tais razões determinam que se compreenda o recorte delimitado aos anos 1970 no quadro geral dessas restrições. A volumosa produção narrativa impôs a necessidade de mais um recorte, e a segunda delimitação se fez com base no gênero literário: trata-se apenas da narrativa romanesca, sem incursões pelo conto, crônica ou poesia. Como resultado dessa opção registra-se a presença de Erico Veríssimo, por exemplo, com um único romance, o já citado *Incidente em Antares*, porém o grande escritor gaúcho era, a essa altura, autor de volumosa obra e um dos romancistas brasileiros mais lidos. Em situação diferente, mas que conflui para resultado semelhante, foi a inclusão de Sérgio Sant'Anna com uma única obra, embora se trate de um escritor de longa carreira – que, todavia, produziu preferencialmente narrativas curtas. Essa circunstância explica também a ausência de Dalton Trevisan, contista de obra vasta e relevante.

O quadro com um dimensionamento mais preciso quanto à presença de cada romancista brasileiro na história literária recente deve completar-se adiante, com o exame das cinco décadas. A extensão e o aprofundamento das historiografias (em um volume, como as de Bosi, Picchio e Nejar, em dois, caso de Castello, ou em quatro, com Massaud Moisés) resultam em maior ou menor número de escritores e romances comentados ou apenas referidos.

No período em questão, as cinco histórias literárias comentam em poucas linhas ou, de outro modo, estendendo-se por algumas páginas, as produções de 51 romancistas. Desse conjunto, apenas dez são alvo de comentários críticos mais detalhados por parte dos cinco historiadores: Clarice Lispector, Erico Veríssimo, Ignacio de Loyola Brandão, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Osman Lins, Pedro Nava e Rubem Fonseca. Quanto aos demais 42 romancistas¹⁶ presentes em mais de uma obra de referência, os informes ou comentários variam em extensão ou relevância. Além desses, os historiadores incluem listagens de escritores do período, sem nenhuma referência adicional, nem mesmo os títulos de suas obras. É como procede Castello, indicando escritores que possivelmente se

¹⁶ Adonias Filho, Antônio Callado, Antônio Torres, Ariano Suassuna, Ascendino Leite, Autran Dourado, Carlos Heitor Cony, Carlos Sussekind, Chico Buarque, Darcy Ribeiro, Esdras do Nascimento, Fernando Gabeira, Fernando Sabino, Flávio Moreira da Costa, Francisco de Assis Brasil, Geraldo França de Lima, Gilvan Lemos, Herberto Sales, Hermilo Borba Filho, Ivan Angelo, João Ubaldo Ribeiro, José C. de Carvalho, José Condé, José Louzeiro, Josué Guimarães, Josué Montello, Luís Vilela, Márcio de Souza, Maria Alice Barroso, Mário Donato, Moacir C. Lopes, Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior, Raduan Nassar, Raimundo Carrero, Ricardo Ramos, Roberto Drummond, Sérgio Sant'Anna, Sonia Coutinho, Vander Piroli e Zélia Gattai.

destacariam tempos depois, no “Apêndice: estreantes das décadas de 60 e 70” (1999, v. 2, p. 485). Picchio apresenta, ao final do capítulo XIV, um “Enquadramento histórico: 1964-1996”, com escritores e respectivas obras. Nejar faz registro semelhante, limitando-se, todavia, aos poetas. Tais dados não foram considerados nesta pesquisa.

Há presenças indiscutíveis derivadas de fatores como o labor artístico que se manifesta em plenitude, nas narrativas de Clarice Lispector, Osman Lins e Raduan Nassar; a recepção calorosa de leitores; proposta ideológica (explícita ou velada) em Jorge Amado, Érico Veríssimo e Rubem Fonseca, cada qual exercendo a seu modo o ofício de narrar. Ao desenvolver seus enredos, aprofundam a recriação do mundo exterior no interior da literatura.

Registros historiográfico-literários

A ficcionalização da ditadura nos anos 70 processou-se em diferentes registros. Um deles é direto, como em *Reflexos do baile* e *Bar D. Juan*, de Antônio Callado, ou em *A festa*, de Ivan Ângelo, com personagens envolvidas em movimentos de esquerda, muitas delas inspiradas em personagens e episódios reais. Mais raro, e misto de memorialismo, autobiografia e jornalismo, é *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, publicado em 1979, quando do retorno do autor ao Brasil, após a promulgação da anistia.

Outro registro é alegórico, como em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Sombras de reis barbudos* e *Os parceiros da tribo*, de J. J. Veiga, com alegorias de países ou regiões submetidos a governos autoritários, dissonantes, deixando a cargo do leitor a decodificação da alegoria. Não exatamente alegórico, mas inovador e desconstruído, é o quase inclassificável *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, cujas circunstâncias de publicação foram apontadas por alguns dos historiadores. O livro foi publicado na Itália em 1974, por iniciativa de Luciana Picchio, com tradução de Antônio Tabucchi, e chegou no ano seguinte no Brasil, porém aqui a edição foi censurada e recolhida, tendo sido liberada apenas em 1979, com a abertura. Outro tipo de registro que desafiou a censura foi o “romance-reportagem”, transpondo para a ficção fatos sensacionalistas, em geral sobre crimes, que eram parcialmente censurados nos jornais. São obras de José Louzeiro, como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, *Araceli*, *meu amor* e *A*

infância dos mortos, reconhecidos pela historiografia literária nessa linha limítrofe entre a literatura ficcional e outros textos voltados para o público em busca de informações.

Outros estudos historiográfico-críticos complementam, de certa forma, as lacunas evidenciadas neste *corpus*. Com referência a esse período, deve-se a Malcolm Silverman uma contribuição bastante expressiva, embora sua sistematização seja insuficiente do ponto de vista dos critérios adotados. Ao atribuir a sua obra o título de *Protesto e o novo romance brasileiro*, Silverman indicou a perspectiva que pretendia adotar, porém a pluralidade de registros dificultou sua tarefa, por excesso de “categorias” que raramente caracterizavam os romances através de sua temática e seu estilo.

Rumo ao resgate de omissões

O propósito deste estudo é resgatar da relativa invisibilidade obras que, ausentes dos registros historiográficos, tratam de uma problemática essencial do período: a violência institucionalizada, a tortura, os desaparecimentos e assassinatos. Não se pode negar os efeitos da repressão e da censura, que certamente restringiram possíveis publicações nessa linha, bem como as circunstâncias em que viviam os militantes ou ex-militantes de esquerda.

Como são pouco numerosos os relatos ficcionais sobre essa face relativamente encoberta da vida nacional, e muito raros os que constam na historiografia literária, surgiram textos histórico-críticos que auxiliam a preencher as lacunas. Estudo pioneiro e relevante, nesse sentido, é “A nova narrativa”, publicado por Antonio Candido em 1979. O crítico paulista ressalta uma linha “mais ou menos tradicional de feitura” e outra de “inconformismo e oposição”, inserindo-se nesta última *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. As características essenciais do período, perfeitamente explicáveis pelas circunstâncias, são definidas pelo mesmo crítico como manifestações de uma “literatura do contra”:

Contra a escrita elegante [...]; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem de efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a

negação implícita sem afirmação explícita de ideologia. (CANDIDO, 1989, p. 212).

A literatura “do contra” opunha-se à tradicional, do ponto de vista da convenção, da concatenação e dos recursos próprios da ficção, outras se opunham à “ordem social”, subvertendo ou ironizando indiretamente, por meio de sátira e paródia, as arbitrariedades perpetradas por agentes do regime ditatorial e outras faziam a denúncia em um neorrealismo que se intensificava em o “realismo brutalista”, na expressão cunhada por Alfredo Bosi; não faltou tampouco o memorialismo, por vezes intimista e sempre portador de angústia e desesperança. Uma das poucas obras publicadas “no calor da hora”, foi o já referido romance de Renato Tapajós, que consta em um único registro historiográfico (PICCHIO, 1996, p. 647), de modo absolutamente sumário, sem nenhum comentário sobre sua produção.

Narrativas sobre repressão e tortura de caráter autobiográfico ou memorialístico, como a de Tapajós, vieram a público no período, publicadas por editoras pequenas e praticamente sem reedições posteriores. Aparecem nessa linha complementar à historiografia literária, referidas por pesquisadores (as) como Eurídice Figueiredo, Alcmeno Bastos, Sandra Reimão, Flammarion Maués, dentre outros. Envolvido no apoio aos militantes perseguidos, juntamente com outros dominicanos, Frei Betto publicou *Cartas da prisão* e *Das catacumbas* (1977 e 1978), porém sua obra de maior impacto foi *Batismo de sangue*, publicada poucos anos depois. Também perseguido, encarcerado e exilado, Rodolfo Konder publicou *Tempo de ameaça*: autobiografia de um exilado, além dos contos de *Cadeia e os mortos*. Muito jovem na época e também envolvido nos movimentos de esquerda, Arthur José Poerner publicou *Nas profundas do inferno*, em 1979, pela Editora Codecri, que nesse início de abertura provocava mudanças em toda a produção jornalística, consagrando-se pela criação do *Pasquim*, periódico de enorme relevância para a recuperação da liberdade de imprensa no Brasil.

Talvez a repercussão junto ao público tenha sido suficiente para o registro historiográfico de *O que é isso, companheiro?*, publicado por Fernando Gabeira ao retornar do exílio logo após a promulgação da lei da anistia. Em contraste, bem modesta foi a divulgação de *Em câmara lenta*. Apenas a título de comparação: a narrativa de Gabeira, publicada pela Editora Codecri, no Rio de Janeiro, em 1979, chegou à 26ª edição em 1981, ao passo que a de Tapajós, publicada pela Editora Alfa-Ômega em São Paulo, em 1977, teve a 2ª edição em 1979,

e sua 3ª edição foi lançada mais de quarenta anos depois, no final de 2022. Diversas razões concorreram para diferença tão grande de interesse por uma e outra narrativa, ambas memorialísticas. Gabeira era uma figura bastante popular, e sua chegada ao Rio, após o exílio, causou grande impacto; além disso, a Editora Codecri alcançava seu auge no jornalismo brasileiro. Tapajós, por sua vez, havia sido militante da Ala Vermelha (do PC do B), o que o levou à prisão, entre 1969 e 1974, e foi na prisão que redigiu *Em câmara lenta*, publicado em 1977, quando, reintegrado à vida em liberdade, o autor trabalhava na Editora Abril. O livro foi censurado porque, segundo documentos do Departamento de Ordem Pública e Social (DEOPS), seria “uma apologia do terrorismo, da subversão e da guerrilha em todos os seus aspectos” (REIMÃO, 2011, p. 89). A notícia de sua prisão deu origem a manifestações de escritores e intelectuais, por meio de abaixo-assinado, reportagens e mobilização da Anistia Internacional. O autor, único caso de detenção resultante de um livro no período ditatorial, permaneceu um mês no cárcere, tendo sido libertado em agosto do mesmo ano.

O enredo movimenta duas sequências de ações, intercalando-as de um modo que, à primeira vista, causa estranheza: a primeira é a do empreendimento da luta armada, que redundou em fracasso (com prisão, exílio ou morte para quase todos os envolvidos), e outra é a da protagonista feminina covardemente assassinada em sessões de tortura (FRANCO, 1998).

Sem subdivisão em capítulos ou seções, a narrativa tampouco pode ser classificada como linear. Episódios de diferentes tempos e lugares sucedem-se ao longo do livro, intercalados muitas vezes por um mesmo fragmento que se repete intencionalmente e que, em cada repetição, amplia-se, acrescentando novos detalhes. Trata-se da cena que culmina com a prisão da protagonista, a que se seguiram as sessões de tortura que a levaram à morte:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua *mão* descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O *rosto* impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os *dedos* se fecharam sobre a coroa do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, *corpo*, *rosto* e *braço* giraram novamente, o *cabelo* curto sublinhando o levantar da *cabeça*, os *olhos*, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido, rompendo o silêncio. (TAPAJÓS, 1979, p. 16; grifos nossos).

Essas poucas linhas repetem-se e recebem acréscimos, aos poucos, até que a cena possa ser recomposta em sua verdadeira dimensão de tragédia. Como se pode observar no fragmento, a personagem é apresentada por metonímias: mão, rosto, dedos, rosto, braço, cabelos. O fragmento amplia-se aos poucos e, em sua sétima repetição, quase ao final do livro, compõe-se de quase seis páginas, culminando com a narrativa, dolorosamente realista, da morte da personagem, ao ser torturada com o instrumento conhecido como coroa-de-Cristo, um aro de metal cujo diâmetro comprime o crânio à medida que os parafusos ao seu redor são apertados.

Outras obras praticamente esquecidas têm pouca relevância estética, porém tratam diretamente da temática mais candente da época, como *Tempo de ameaça*: autobiografia de um exilado; contos de *Cadeia e os mortos*, de Rodolfo Konder; *Nas profundas do inferno*, de Arthur José Poerner; além das *Cartas da prisão* e *Das catacumbas*, de Frei Betto. No início da década seguinte, Alfredo Sirkis publicou *Os carbonários*. São narrativas produzidas no calor da hora, sem a elaboração estética ou o rigor na escrita que lhes permitiria melhor trajetória.

A intenção de denunciar o sofrimento, o trauma e o sentimento de impotência certamente contribuíram para assegurar à obra de Tapajós a densidade psicológica e a intensidade de emoções que se expressam em um modo narrativo de qualidade estética indiscutível. Destaca-se, portanto, no minúsculo conjunto de romances publicados nos anos 1970 e dos romances de denúncia, ou da “literatura do contra”, nem sempre escritos com as preocupações estéticas próprias do fazer literário.

Curiosamente, nos decênios seguintes, houve um certo resgate temático. Essa retomada desencadeou-se perto das revelações da Comissão da Verdade, instituída pelo Governo Federal, intensificando-se a partir de 2014, por ocasião dos 50 anos do golpe militar. Surgiram e continuam a surgir numerosas narrativas sobre os anos de chumbo, escritas por quem viveu na pele as angústias daquele período, caso de Bernardo Kucinski, autor de *K. Relato de uma busca* (2011), ou pela geração seguinte, que sofreu os efeitos do período de exceção, como Julián Fuks, com *A resistência* (2015), ou Marcelo Rubens Paiva, com *Ainda estou aqui*.

Tais retomadas asseguram uma sobrevida à reflexão, no âmbito da ficção (e, espera-se, na história literária) sobre danos irreparáveis produzidos pelo regime de exceção, que contribuíram – ao contrário do que um certo discurso “oficial” afirmava até recentemente – para

a violência, a insegurança e o desrespeito à dignidade do ser humano que parecem chagas que continuam a afligir nosso país na atualidade.

Referências

- BARBIERI, Terezinha. **Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. Edição atualizada. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira**. Origens e unidade. Vol. 2. São Paulo: Edusp, 1999.
- FRANCO, Renato. “O romance de resistência dos anos 70”. **Anais do XXV International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)**. Las Vegas (NV), 2004.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira**. Modernismo (Vol. 4). São Paulo: Cultrix, 1985.
- NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**. Da carta de Caminha aos contemporâneos. Rio de Janeiro: Leya; Fundação Biblioteca Nacional, 2011.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**. A censura a livros na ditadura militar. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2011.
- SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

O NEORREGIONALISMO COMO UMA ESTÉTICA CULTURAL

NEOREGIONALISM AS CULTURAL AESTHETICS

Rhusily Lira¹⁷Herasmo Braga de Oliveira Brito¹⁸

Resumo: O neorregionalismo brasileiro se caracteriza como uma continuidade do regionalismo brasileiro, entretanto, com configurações que se alinham ao tempo contemporâneo. Assim, o presente estudo tem como objetivo discutir o neorregionalismo e os traços do regionalismo como uma estética cultural que abrange diversas manifestações artísticas, neste artigo focaremos na narrativa literária de Francisco Dantas, especialmente em *Coivara da memória* (1996) e as narrativas pictóricas do regionalismo e neorregionalismo. Utilizaremos como aporte teórico Antonio Candido (2008); Gilda de Mello e Souza (2008); Aracy Amaral (2006), entre outros.

Palavras-chave: *Coivara da memória*; Literatura; Pintura; Regionalismo; Neorregionalismo.

Abstract: Brazilian neoregionalism is characterized as a continuation of Brazilian regionalism, however, with configurations that align with contemporary times. Thus, the present study aims to discuss neoregionalism and the traits of regionalism as a cultural aesthetic that encompasses several artistic manifestations, in this article we will focus on the literary narrative of Francisco Dantas, especially in *Coivara da Memória* (1996) and the pictorial narratives of regionalism and neoregionalism. We will use as theoretical support Antonio Candido (2008); Gilda de Mello e Souza (2008); Aracy Amaral (2006), among others.

Keywords: *Coivara da memória*; Literature; Painting; Regionalism; Neoregionalism

Palavras introdutórias

¹⁷ Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí – Estudos Literários. Mestra em Letras área de concentração em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI; Graduada em Letras - Português pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. Integrante do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade - NENIN. E-mail: rhusily19@gmail.com

¹⁸ Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - UFRN. Docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, do ProfLetras da Universidade Estadual do Piauí, professor Adjunto II, com Dedicação Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. E-mail: herasmobraga@ufpi.edu.br

O sistema literário brasileiro se constrói por meio de dois segmentos: rupturas e continuidades estéticas. O século XIX na literatura brasileira é marcado por inúmeras estéticas, umas promovem rupturas e outras continuidades que se presentificam no sistema literário.

O regionalismo é uma estética que se apresenta e se reapresenta por meio da continuidade em nossas letras. É uma estética que apareceu na literatura no século XIX e ainda permanece, embora com outras configurações que estão alinhadas ao tempo contemporâneo.

O regionalismo literário-artístico se constitui como a edificação da nacionalidade brasileira. Essa tendência perpassa toda a formação da literatura brasileira com o objetivo de evidenciar a cultura brasileira num movimento dialético entre local e universal, uma vez que, esse é o preceito básico da arte - literatura brasileira regionalista. Nesse sentido Humberto Hermenegildo de Araújo em seu texto intitulado *A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva*, afirma:

Neste sentido, pode-se abordar a tradição regionalista como uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode recorrer a ela para compreender momentos decisivos da moderna literatura brasileira, de modo a promover releituras da permanência dessa tradição no sistema literário como um todo. (ARAÚJO, 2008, p. 119)

Observamos que o ‘espírito’ regionalista paira sobre a tradição literária desde os seus primórdios, poderíamos pensar, que esse espírito seria a mola impulsora da composição das produções literárias brasileiras. Na estética romântica é a primeira vez que esse espírito aparece e com o objetivo de descrever, apresentar os aspectos locais da nação com o intuito de construir a identidade do Brasil.

Dessa maneira, o presente estudo tem como objetivo apresentar através dos textos pictóricos e verbal noções introdutórias de que a estética neorregionalista¹⁹ se configura como uma tendência cultural nas artes brasileiras. Para tanto nos apoiamos no pensamento de Antônio Candido (2008), Herasmo Braga (2017), Humberto Hermenegildo (2008) dentre outros.

Regionalismo: o começo e o meio

¹⁹ Desdobraremos no decorrer deste texto as sistematizações que esta tendência estética possui dentro do sistema artístico brasileiro contemporâneo.

Antonio Candido no texto *Literatura e Cultura de 1900 a 1945* afirma:

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. (CANDIDO, 2008, p. 119).

Diante disso, observamos que há uma continuidade dentro do sistema literário do Romantismo ao Modernismo. No romantismo as produções literárias do Brasil queriam romper com a presença de Portugal na cultura brasileira. Já no modernismo não há mais o desejo de ruptura, entretanto, há o sentimento nacionalista de representação do Brasil que, por sua vez, tem sua ‘origem’ no romantismo e nasceu com o desejo de evidenciar o local para o universal.

Nesse sentido, a arte moderna apresenta o nacionalismo, porém, com significações distintas do nacionalismo romântico, é esse movimento que acontece com o regionalismo que se renova no contemporâneo e se constitui como neorregionalismo.

Assim, o regionalismo aparece no romantismo e no modernismo, vejamos nas palavras de Candido:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local. [...] transforma-se agora no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. [...] Esse meio foi o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. (*ibidem*, p. 121)

Neste excerto visualizamos dois tipos do regionalismo. O primeiro está presente na estética romântica com a valorização e descrição dos aspectos locais. O segundo regionalismo tem como pano de fundo a transição do século XIX para o XX, ou seja, o espaço de um país que está se modernizando, assim, a imagem do sertanejo e da paisagem são consideradas como exóticos. Essa última modalidade do regionalismo pode ser representada pelas produções pictóricas regionalistas do pintor Almeida Júnior, a título de exemplificação temos:



Amolação Interrompida -1894

pintor Almeida Júnior no final do século XIX, em especial, a partir de 1890 produz uma série de quadros de cunho regionalista que representam os aspectos locais do Brasil. Assim, por meio, das telas de Almeida Júnior podemos problematizar que o regionalismo problematizador de 1930 tem a sua gênese nas telas regionalistas de Almeida Júnior, pois como que um país que apresentava, mesmo que lentamente, aspectos da modernidade ainda possuía o homem-sertanejo que não tinha acesso às questões básicas? Esta é uma questão de perdura até nos tempos contemporâneos.

Gilda de Mello e Souza em seu texto *Pintura brasileira contemporânea: os precursores*, escreve sobre as produções regionalistas de Almeida Júnior, observemos:

[...] a partir de 1890, Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo, **do sertão**. Apreende a sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apoia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga ponteando a viola. Surpreende-o na caça, acorrido e à espreita ou olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro. (SOUZA, 2008, p. 276-277 grifo nosso).

A análise de Gilda de Mello nos mostra de forma singular as características íntimas e gerais do povo brasileiro. Essas características vão ao encontro das mesmas representações presentes na literatura de 1930, assim, as artes não possuem desejo de romper com nenhuma imagem estabelecida, mas propõem uma visão crítica e problematizadora da sociedade brasileira.

Assim, o regionalismo de 1930 embora tenha surgido após à Semana de Arte Moderna não se caracteriza como um ‘movimento’ dependente do modernismo.

O Regionalismo de 1930 nos apresenta uma literatura genuinamente brasileira, uma vez que, é nesse período que a estética e a temática estão voltadas, somente, para os aspectos brasileiros. Assim, a partir disso, podemos que o Regionalismo-Romance de 1930 é um movimento estético independente do modernismo. Escreve Candido:

Nos dois decênios de 1920 e 1930, assistimos o admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida (pela sua preocupação nos problemas gerais do momento, pela nossa crescente integração nestes problemas) por meio de uma intransigente fidelidade ao local. [...] Desenvolve-se, desse modo, o que parece construir um dos traços salientes dessa fase: a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político – social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 1930. (CANDIDO, 2008, p. 133-134)

O Regionalismo de 1930 ou Regionalismo moderno possui em suas produções artísticas um compromisso diretamente ligado ao Brasil, isso pode ser provocado pelo contexto social-político-econômico que estava se instaurando no Brasil, uma vez que, literatura e contexto social se complementam.

Assim, em 1930 estávamos na Era Vargas um período de modernização no Brasil com a importação da indústria, das fábricas, da tecnologia, da rapidez que pairava nos grandes centros urbanos internacionais. Desse modo, com toda essa modernização na cidade, o sertão estava escondido por debaixo de grandes secas e sem o projeto político que se destinava a essas regiões.

Dessa maneira, após a efervescência do modernismo alguns movimentos surgiram com um sentimento nacionalista em seu bojo “os movimentos “pau-brasil”, “verdamarelo” e o “regionalista” traziam um ponto em comum: o interesse pelo país, sua gente, suas coisas,

paisagens, destino e problemas.” (COUTINHO, 2004, p. 32). Esses movimentos se propagaram, principalmente, nas artes plásticas e o regionalismo teve atuação na literatura e nas artes plásticas.

Observemos a tela *O lavrador de café*, do pintor brasileiro Candido Portinari:



O lavrador de café -1934

O pintor brasileiro Cândido Portinari traz em suas telas temáticas que representam e caracterizam a nação e o povo brasileiro. O quadro acima intitulado *O lavrador de café* nos apresenta o homem trabalhador rural, do cafezal, o homem negro, forte, de mãos e pés grandes e largos que demonstram força e resistência pelo trabalho que realizaram.

Essa é uma produção pictórica de cunho regionalista, problematiza a questão do trabalho rural, bem como, o sistema econômico e social, o café era o nosso bem de exportação, ou seja, na pintura temos o homem de força, trabalhador que representa o brasileiro e temos o café – que faz alusão à nossa riqueza que está sendo importada, visto que há presença de um trem ao fundo da pintura. Além disso, podemos perceber a ironia presente na tela, pois o café que representa a economia – riqueza do Brasil e o homem trabalhador que remete ao pobre, sertanejo.

Assim, nas palavras da crítica de arte Aracy Amaral “ao mesmo tempo, na década dos anos 30 e no começo dos anos 40 pode se assinalar uma importância menor das vanguardas internacionais e uma preocupação maior pelo popular e social” (AMARAL, 2006, p. 121). É, nesse sentido, que boa parte do projeto pictórico de Cândido Portinari está inserido dentro desse arte-pintura regionalista, observamos nas palavras de Aracy Amaral:

Candido Portinari. [...] Exaltado como “pintor oficial” do período Vargas. [...] Houve então uma confluência, do ponto de vista da denúncia social (paralela à sua pintura histórico-épica), entre este artista e escritores do Nordeste brasileiro, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Américo de Almeida, que colocam a problemática social como motivo principal de sua produção, a partir de uma clara postura ideológica. (AMARAL, 2006, p. 127 grifo nosso).

Dessa maneira, podemos perceber que a arte: literatura & pintura regionalista possui toda um acabamento que tudo nos sistemas artísticos regionalistas significam, ou seja, possuem dois projetos que norteiam as suas produções, bem como, seus artistas. O projeto estético e o projeto ideológico fundamentam toda a produção artística regionalista, uma vez que, são artes que possuem um arcabouço estético elevado e convergente com a temática da produção.

O neorregionalismo brasileiro e os traços da memória cultural

O Neorregionalismo brasileiro é uma tendência estética presente na literatura, artes brasileiras contemporâneas e atua como continuadora do Regionalismo de 1930, entretanto, as características que conhecíamos desse regionalismo do século XX, foram ressignificadas pelo avanço e transformações da sociedade, assim, temos as configurações do neorregionalismo. Como acrescenta Herasmo Braga no seu estudo intitulado *Neorregionalismo Brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira*:

A ressonância da força da prosa regionalista perdura até hoje dentro das letras nacionais, só que com nova configuração, que se passa a analisar e a qual se denomina neorregionalismo. Essa nova tendência literária se apresenta como eixo da sua configuração três aspectos: [...] o primeiro consiste na autonomia das personagens femininas dentro das obras; o segundo é em relação ao espaço literário, que não situa apenas os personagens sob um dado cenário, mas apresenta outras moldagens dentro do enredo se transmutando, em alguns

casos, em personagem; e o terceiro elemento reside na valorização dos aspectos locais pelo recurso da memória e, mesmo quando não há a utilização desse artefato narrativo a cultura da região se faz presente no enredo como um forte teor de resistência à homogeneização da cultura. (BRITO, 2017, p. 23-24)

Desse modo, vemos que as configurações que norteiam essa tendência foram surgindo por meio das transformações na sociedade, pois as produções literárias e artísticas se modificam a partir da mudança social, uma vez que a autonomia das personagens femininas representa o avanço significativo das mulheres na sociedade.

Retornando às obras literárias regionalistas como: *Vidas secas* e *A bagaceira* vemos que as personagens femininas: *Sinhá Vitória* e *Soledade* – respectivamente, não possuem autonomia de ser, de opinar, de se posicionar dentro da narrativa, ou seja, eram condicionadas ao marido, pai, irmão, a algum homem, visto que o sistema patriarcal possuía mais dominação do que na contemporaneidade. Então a autonomia feminina nas narrativas ficcionais é uma configuração do neorregionalismo.

O espaço é uma categoria importante dentro da narrativa, pois é pelo/no espaço em que as tramas acontecem, mas não só como lugar em que a narrativa se passa, mas como influenciador da composição da narrativa, das ações e percepções das personagens, além de ativar a memória das personagens. O espaço das tramas neorregional é o urbano, citadino, o que também já difere das tramas regionais em que o espaço é o rural.

O aspecto memorialístico é presente como forma de realizar uma revisitação histórica, além de atuar como mecanismo de evidenciar e valorizar a cultura. Os aspectos da cultura são evidenciados por meio da memória, ou seja, os elementos da tradição como: culinária, vestimenta, paisagens, a organização dos espaços das casas, costumes sociais e o que mais tiver valor significativo para determinada comunidade/sociedade/região.

Com a mudança no cenário brasileiro com as transformações na sociedade que impulsionaram novas literaturas, novos filmes, novas pinturas, novas manifestações artísticas que possuem influências da tendência neorregionalista. Assim, Brito afirma:

A partir desses pressupostos, podemos evidenciar que a ideia – conceito do Neorregionalismo surge da necessidade de reinvenção conceitual com novas perspectivas metodológicas de análise e de caracterização de obras

continuadoras de uma tradição literária brasileira, que nunca foi estagnada e que hoje se encontra sob o prisma do Regionalismo. (BRITO, 2017, p. 39).

Dessa maneira, observando o neorregionalismo como tendência continuadora do regionalismo se faz presente em algumas produções artísticas contemporâneas brasileira. Já que a literatura e a arte brasileira têm como característica a hibridização entre os sistemas artísticos.

O crítico literário Erik Schollhammer no livro intitulado *Ficção brasileira contemporânea* (2009) afirma:

[...] A principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é o resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais como fotografia, cinema, publicidade, *pintura*, vídeo e a produção da mídia em geral (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 31 *grifo nosso*).

A presença dessa hibridização na literatura contemporânea é causada pela relação estabelecida entre literatura e cultura – pelos meios de comunicação. No Neorregionalismo a presença do diálogo da literatura com os outros sistemas artísticos se dá, principalmente, na configuração memorialística, pois a convergência desses signos no texto literário memorialístico tem como característica representar a cultura brasileira, no movimento de evidenciar o local num contexto global. Como afirma Brito:

[...] Acontece que, através das narrativas memorialistas dos autores neorregionalistas, a exposição dos aspectos regionais constitui formas de identificação dos sujeitos, situando-os produzindo referências – *com outros sistemas artísticos, tais como: cinema, pintura, telenovela* – diálogos entre o passado e o presente, manutenção das tradições, e todos estes momentos contribuem para fazer oposição à homogeneização cultural reinante no mundo, que desprovê todas das suas raízes culturais (BRITO, 2017, p. 177 *grifo nosso*).

Desse modo, vemos que a relação da literatura com outras manifestações artísticas estabelece uma relação mantenedora das tradições culturais, além de representação do Brasil. Assim, observamos que o neorregionalismo se manifesta como uma estética cultural, pois através da memória traz à tona os elementos culturais que são caracterizadores da identidade brasileira.

A memória cultural nas artes neorregionalistas

O aspecto memorialístico ou a revisitação histórica faz parte de uma das configurações do neorregionalismo e atua como representação da cultura do Brasil, ou seja, rememora os aspectos culturais e os coloca em evidência, assim corrobora Brito:

[...] Observamos a presença de uma escritura expressiva de três importantes pilares para as obras neorregionalistas: uma *memória conservadora e mantenedora* das tradições populares, frente a uma cultura artificializada e voltada apenas para o consumo. Também uma *memória reveladora* dos dilemas e das inquietações dos sujeitos neorregionalistas que não se sentem mais nem pertencentes ao campo, menos, ainda à cidade, constituindo-se como seres deslocados diante de um mundo que lhes parece alheio. E, por último, a *memória engajada*, que realiza um importante diálogo entre as grandes narrativas com as tradições regionalistas acrescidas de relevantes discussões temáticas nacionais, como a configuração da identidade brasileira. (BRITO, 2017, p. 167)

Nesse sentido, observamos que a memória enquanto categoria configuradora do neorregionalismo atua em três segmentos que se desdobram na formação e representação do Brasil. Um Brasil contemporâneo, urbano, ou a rememoração das tradições culturais de um Brasil de outrora, mas que essas relações juntas promovem a identidade brasileira, uma vez que não separamos identidade e memória, pois como afirma o antropólogo Joel Candau (2016) “a perda da memória é, portanto, a perda da identidade”.

Nessa linha, temos a narrativa literária *Coivara da memória*, do escritor sergipano Francisco Dantas. É uma narrativa de cunho memorialista em que o narrador – personagem narra suas memórias desde a infância até o momento em que está preso aguardando o julgamento pelo suposto assassinato de Tucão que é o responsável pela morte de seu, segundo o narrador. O narrador personagem narra desde o seu nascimento e, por sua vez, sua orfandade, pois perdera a mãe quando nascera e, logo em seguida o pai, assim por diante, narra a sua infância em que foi criado pelos avós com muito afeto, atenção, carinho e dedicação.

Na adolescência é afastado do convívio com seus familiares e é mandado para um colégio interno e, assim, fica distante do engenho de Murituba o que acaba o distanciando até de saber da morte de seus avós. Retorna a Murituba depois de formado e exerce a mesma função do seu pai e mora em Rio-das-Paridas com sua tia Justina. Vivia com o sentimento de vingança

pela morte de seu pai, assim, suas ações são guiadas por esse sentimento que o faz a ter comportamentos distintos da sua conduta até guiá-lo até a prisão, mesmo sem saber se ele matou ou não.

Na cadeia, a companheira do narrador – personagem são as memórias vivas de sua infância, a rememoração do passado que se presentificar e se projetar ao futuro.

A narrativa apresenta diversos tipos de aspectos culturais como: a rememoração das brincadeiras de infância do narrador-personagem, o horário do badalar dos sinos, as interações sociais, as paisagens do engenho de Murituba e as cantigas da tia Justina. Além da memória da avó e das refeições, observemos esse trecho:

[...] Quantas vezes a contemplei dobrada sobre o fogão da cozinha! Acima da fomalha de chamas e brasas, estendia-se negra chapa de ferro, aberta em oito bocarras de tamanhos diferentes: anéis ardentes onde se apoiavam panelas e caçarolas, caldeirões e frigideiras, todos impiedosamente lambidos por mangueladas de fogo, carregadas de hálito queimoso tismado de fuligem. [...] Ainda na bacia do pilão de braúna, três vezes por semana quebrava os grãos de café torrados por ela mesma. Com esse pequeno ritual, agradava filhos e netos, que em silêncio reclamavam café fresquinho, se possível pilado na hora, ainda exalando o cheiro das pancadas. (DANTAS, 1996, p. 115-121)

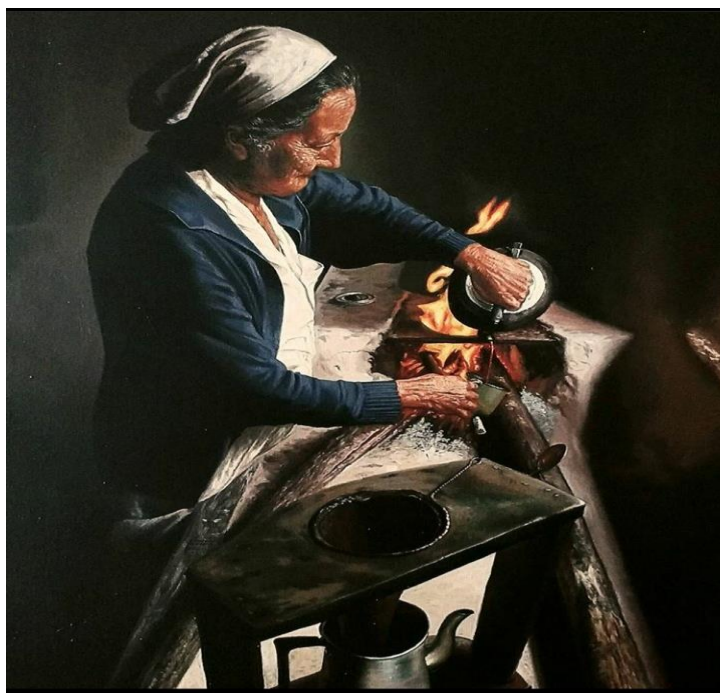
É observável nesta cena que é a narração da memória da vó do narrador-personagem, em que a mulher exerce o trabalho doméstico, sobretudo o que diz respeito à culinária. A culinária possui grande responsabilidade no que diz respeito à identidade, pois é um elemento particular, íntimo, na cena acima vemos a importância deste evento tanto que é observado com sentimento pelo narrador-personagem. Além disso, há um ritual particular de preparação do café feito pela avó posto em “três vezes por semana quebrava os grãos de café torrados por ela mesma.” Isso se encontra gravado na memória do narrador.

Pelo trecho percebemos que se trata de uma memória coletiva, pois envolve outras pessoas além do narrador, tais como “agradava filhos e netos” e esse ritual de realizar as refeições na mesa é um aspecto cultural da tradição popular. Como escreve Brito:

[...] Todas essas manifestações trazidas pela memória funcionam na sua escritura como exposição e valorização dos aspectos da cultura local, que singulariza as culturas dos lugares sem isolar os sujeitos, mas antes propondo identifica-los, relacioná-los, integrá-los. (BRITO, 2017, p. 187)

A rememoração da cultura permite que o sujeito se interpele e reconheça o seu lugar em determinado espaço. A memória em seu aspecto cultural, com o intuito de revisitar e colocar evidência a tradição cultural brasileira. Sendo assim, entendemos por cultura, além das manifestações artísticas, os costumes enraizados pelos sujeitos, bem como o apego ao espaço, nas palavras de Brito (2017, p. 165) “A cultura funcionaria, dessa forma, como algo inerente à vida social”.

Alinhado ao texto literário temos o texto pictórico do pintor Alfredo Vieira que também evidencia em suas pinturas aspectos da tradição popular com o sentido de manter essa tradição viva em nosso imaginário, assim temos o quadro intitulado *Bastianinha* (2016), vejamos:



Bastianinha – 2016

A tela intitulada *Bastianinha* descreve uma cena de preparação do café da manhã, pois percebemos que a luz do dia está iluminando somente uma parte do espaço e é exatamente a frente da mulher, ou seja, ela está em frente a uma janela, já que a parte de trás está no escuro isso nos permite afirmar que está cedo da manhã, além disso, a senhora está usando um moletom, visto que é muito cedo ainda há um vento frio.

Além disso, o mancebo para coar café está em evidência e esperando a água que a mulher da pintura está tirando do fogo. Percebemos, também, que o seu estado de espírito é de felicidade, pois a demarcação facial sugere um leve sorriso de satisfação, o que caracteriza sua postura de tranquilidade demarcado na firmeza em que segura à chaleira, assim afirma Costella (2002, p. 28) “é sabido que linhas verticais e horizontais traduzem firmeza e paz”. A postura do corpo está em linha horizontal e o braço em linha vertical o que transmite o sentimento de alegria.

Este quadro materializa o fragmento acima do romance *Coivara da Memória*, de Francisco Dantas, a tela pode funcionar como complemento da narrativa, no sentido imagético, a pintura seria o acontecimento anterior do que foi narrador no texto literário, visto que “Quantas vezes a contemplei dobrada sobre o fogão da cozinha! [...]. Com esse pequeno ritual, agradava filhos e netos, que em silêncio reclamavam café fresquinho, se possível pilado na hora, ainda exalando o cheiro das pancadas.” Desse modo, os sistemas artísticos possuem uma relação semântica, pois ambos no seu entrelaçamento produzem múltiplos sentidos.

Breves palavras finais

O Neorregionalismo Brasileiro é uma tendência estética continuadora do Regionalismo desenvolvido na década de 1930, entretanto, suas configurações estão em diálogo com as transformações, avanços sociais. As configurações do neorregionalismo não se evidencia apenas na literatura, pois se estendem a algumas manifestações artísticas, tais como: Cinema, Pintura, Dança, Telenovela, Fotografia, ou seja, é uma estética artística.

Desse modo, para a feitura desse texto nos amparamos na configuração neorregionalista intitulada *As narrativas memorialistas como resistência à homogeneização da cultura* que se caracteriza por narrativas que utilizam a memória para revistar a tradição popular e, assim, implicar na reconstrução da identidade brasileira. Nas palavras de Brito (2017, p. 169) “o neorregionalismo apresenta-se como um forte instrumento de resistência à homogeneização da cultura e um esquecimento das tradições populares.”

O neorregionalismo é tido como uma estética cultural a sua construção se dá por meio da continuidade de uma estética que tinha/tem como objetivo a representação dos aspectos culturais do Brasil, desde a cultura do nordeste como: festas juninas tradicionais, espaço(s)

paisagísticos, a culinária, a vestimenta e tantos outros elementos significativos da cultura. Assim, o neorregionalismo resgata essa tradição cultural na contemporaneidade como mecanismo de manter através das produções artísticas contemporâneas brasileiras.

A narrativa literária *Coivara da memória*, do Francisco Dantas representa os aspectos da tradição nordestina como os mecanismos da cultura do espaço, a culinária como momento de afeto familiar e cultural. Através da escrita memorialística a narrativa se constrói e proporciona uma reafirmação das expressões da cultura regional e neorregional.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Humberto Hermenegildo. A tradição do regionalismo na Literatura brasileira: do pitoresco à Realização inventiva. **Revista Letras**. Curitiba, N. 74, P. 119-132, JAN./ABR. 2008.

AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de capricórnio**: artigos e ensaios (1980 – 2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo Brasileiro**: análise de uma nova tendência da literatura brasileira. Teresina: EDUFPI, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

COSTELLA, Antonio F. **Para apreciar a arte**: Roteiro didático. 3 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

DANTAS, Francisco. J.C **Coivara da memória**. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, ed 34, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VIEIRA, Alfredo. Pinturas. 2014. Disponível em: <http://artedealfredovieira.blogspot.com/>
Acessado em: 05/07/2022.

**A INFLUÊNCIA DO ESTILO PARENTAL PERMISSIVO-INDULGENTE NA
CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM BRÁS CUBAS****THE INFLUENCE OF THE PERMISSIVE-INDULGENT PARENTING STYLE IN
THE CONSTRUCTION OF THE CHARACTER BRÁS CUBAS**

Daniella Furtado Moraes²⁰
Natália Leitão Barros da Silva²¹
Maria Aracy Bonfim²²

Resumo: Este artigo tem como objetivo estudar a influência do estilo parental, mais necessariamente o estilo permissivo pautado nas teóricas Albuquerque (2016), Baumrind (1966) e Weber (2009), no comportamento de Brás Cubas, no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Machado de Assis. Antes de adentrar na análise da influência que os pais tiveram na vida de Brás Cubas, este artigo vai analisar como é feita a construção de um personagem seguindo como embasamento teórico Antonio Candido (1976) e Elvis Couto (2019), a análise da criação do personagem explica as distinções dos diferentes modos de agir de um indivíduo e de um personagem de ficção, que possui toda sua complexidade delimitada pelo autor. Para fazer o presente estudo sobre esse artigo, foram feitas diversas pesquisas bibliográficas mediante os diversos tipos de gênero e estilos parentais, bem como as influências que esses pais possuem no desenvolvimento do sujeito, e também foi necessário estudar profundamente o que seria um personagem de Ficção, principalmente indo para a perspectiva apresentada por Antônio Candido sobre o que seria um personagem de romance e como é feita a construção desse personagem de romance, que no caso deste artigo analisa-se todo o processo de formação e influência de Brás Cubas.

Palavras-chave: Brás Cubas, Construção do Personagem, Estilo Parental, Estilo Permissivo

Abstract: This article aims to study the influence of parenting style, more necessarily the permissive style based on the theoretical Albuquerque (2016), Baumrind (1966) and Weber (2009), on the behavior of Brás Cubas, in the book *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, written by Machado de Assis. Before delving into the analysis of the influence that parents had on Brás

²⁰ Graduanda de Letras na Universidade Federal do Maranhão. Integrante do GRIFO – Estudos Literários (UFMA/CNPq). E-mail: daniella.furtado@discente.ufma.br

²¹ Graduanda de Letras na Universidade Federal do Maranhão. Integrante do GRIFO – Estudos Literários (UFMA/CNPq). E-mail: natalia.lbs@discente.ufma.br

²² Professora no Departamento de Letras; docente permanente do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão e colaboradora no Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. Líder do Grupo de Pesquisa Grifo - Estudos Literários (UFMA/CNPq). Pesquisadora no Grupo de Estudos Osmanianos da Universidade de Brasília. Pós-doutorado em Literatura na Temple University, Filadélfia, Pensilvânia, E.U.A.; Doutorado em Literatura e Práticas Sociais na Universidade de Brasília e Mestrado em Literatura Brasileira na mesma instituição. Membro do comitê da Latin American Studies Association (LASA), Brazil Section. E-mail: maria.aracy@ufma.br

Cubas' life, this article will analyze how the construction of a character is carried out, following as theoretical basis Antônio Candido (1976) and Elvis Couto (2019), the analysis of the creation of the character explains the distinctions between the different ways of acting of an individual and a fictional character, which has all its complexity delimited by the author. In order to carry out the present study on this article, several bibliographical researches were carried out through the different types of gender and parental styles, as well as the influences that these parents have on the development of the subject, and it was also necessary to deeply study what would be a fictional character, mainly going to the perspective presented by Antônio Candido on what a novel character would be and how this novel character is constructed, which in the case of this article analyzes the entire process of formation and influence of Brás Cubas.

Keywords: Brás Cubas, Character development, Parenting style, Permissive style

INTRODUÇÃO

Neste texto, o principal objetivo é investigar a influência do estilo parental na construção de um personagem de ficção, no caso deste artigo teremos como objeto de estudo o personagem Brás Cubas, criado pelo escritor brasileiro Machado de Assis. Este artigo explicará nos tópicos a seguir como é feita a construção de um ser fictício na literatura brasileira, seguindo os preceitos de Antonio Candido (1976) e assim que feita a análise deste tópico, foi explorado que para determinadas ações de Brás Cubas, há uma lógica pré-determinada pelo autor do livro, e essa lógica corresponde às atitudes tomadas por seus pais no processo de criação do filho, especificamente de seu, que tanto mimava, amava e não corrigia seu próprio filho, Brás Cubas.

O artigo está organizado em *A Construção do Personagem Brás Cubas*, onde pode-se analisar seguindo Candido (1976) e Couto (2019) como é feita a construção de um personagem na literatura, notando que suas atitudes são menos variáveis que a de um indivíduo, *A Influência do Estilo Parental* seguindo as propostas apontadas por Albuquerque, Baumrind (1966), (2016) e Weber (2009) em como o ambiente familiar e as atitudes adotadas por pais no momento da criação resultam um determinado espectro de filho e sobretudo na prática parental adotada, que a em objeto questão, após análises se enquadra dentro do estilo permissivo e em Considerações Finais, o desfecho da pesquisa conectando as teorias citadas acima.

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM BRÁS CUBAS

Ao ler o livro *A Personagem de Ficção* (1976), necessariamente o capítulo de Antonio Candido (1976) no qual se intitula “A personagem de romance”, pode-se notar que o autor diz, primeiramente, que o personagem é um ser fictício, ele não existe na vida real, a sua existência vale-se apenas na obra escrita, e assim ele explica que a existência de um personagem repousa sobre o paradoxo de existir algo que não existe e assim Candido (1976 p.55) afirma que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. Brás Cubas, personagem criado por Machado de Assis, existe em seu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1999), na qual o temos como narrador de sua própria história, um personagem que já morreu mas que interage com o leitor de maneira direta, contando a ele memórias de sua vida, desde infância até o momento de sua morte, e assim nota-se toda a evolução e construção de um personagem tendo como influência as pessoas e o ambiente no qual ele está inserido.

Um indivíduo real e um personagem possuem modos de agir e de pensar diferentes. Couto (2019) afirma que através da psicologia do indivíduo, uma pessoa possui infinitos modos de agir e Candido (1976) também diz que o conhecimento dos seres é fragmentário, sendo assim os fragmentos de um ser vão ser dados através de ações como conversa, sequência de atos, informações e a construção de um personagem será uma breve tentativa de ligar a fragmentação humana segundo Couto (2019). Ao analisar como é feita a construção de um personagem na literatura, percebe-se a ligação de meios diferentes como a Antropologia e a Construção Técnica.

A antropologia, como ciência, tem o objetivo de estudar o homem em todas as suas dimensões como, por exemplo, psicologia, filosofia, costumes sociais e assim por diante, e essa ciência, ao se juntar com a construção técnica de um personagem, é possível conhecer mais sobre o comportamento do ser fictício que no qual é menos variável que o comportamento de um ser humano, e assim pode-se dizer que o comportamento de Brás Cubas é menos variável que o comportamento de um indivíduo, todos os seus modos de agir são limitados pelo autor que o criou.

Ao afirmar que o comportamento do personagem de ficção é menos variável que o de um indivíduo real, precisa-se lembrar que Candido (1976) assegura que:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade a sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. (CANDIDO, 1976, p. 58-59).

Ao estudar o comportamento de um personagem, mais especificamente o comportamento de Brás Cubas, pode-se perceber que todo o seu modo de agir, pensamentos e aventuras já estão pré-determinados pelo autor, segundo Candido (1976). O autor, ao criar seu personagem, ele o molda por inteiro, seu modo de agir, de pensar, de falar, sua personalidade e assim todo o seu “eu” é limitado e determinado, por isso é menos variável que a de um ser humano. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (Op. Cit., p. 58).

Brás Cubas tem suas peculiaridades, seu modo de agir, pensar e comportar mediante as situações que o cercam como flagrar um casal cometendo adultério, se apaixonar por uma prostituta, estudar fora por obrigação do pai ou virar político e ter um enorme desejo de ser lembrado. Todas as suas ações e comportamentos mediante esses atos foram pré-determinados por Machado de Assis, tudo isso será como Candido (1976) explica que é uma linha de coerência fixada eternamente, e tudo isso vai delimitar seu modo-de-ser, modo de pensar, modo de falar e assim em diante. Todo o comportamento e modo de ser de Brás Cubas será algo mais fixo do que o de um ser humano, que no qual pode mudar a todo instante e que vive coberto pelas incertezas da vida, diferentemente de um personagem de ficção, que terá praticamente toda a sua vida limitada pelo autor.

A profundidade de um personagem de ficção, no caso Brás Cubas, foi pré-estabelecida pelo seu criador, Machado de Assis, todo seu comportamento limitado tem uma lógica para quem o criou, portanto há uma lógica para o comportamento de Brás Cubas, como ele próprio narra em seu livro ao conversar com o leitor, a lógica do comportamento de Brás Cubas, o motivo dele se comportar como uma criança mimada e não ter limites algum vem ser explicada por conta do convívio com seus pais, principalmente por parte de seu pai, Bento Cubas.

ESTILO PARENTAL

Em todo ambiente familiar existe uma prática parental, que os pais adotam ao se relacionar e estabelecer regras de criação para com seus filhos. O estilo parental é uma das de educar uma criança em que se adota determinada abordagem específica. O estilo será de acordo com uma personalidade específica dos pais, suas preferências e podem variar de acordo com a prole. Existem indicações acerca dos estilos adotados para a criação de um filho e que de acordo com as características e preferências adotadas pelos podem ter um enorme efeito na trajetória de carreira e até mesmo no sucesso educacional de uma criança.

De acordo com os estudos feitos pela psicóloga Diana Baumrind (1966) passou-se a adotar um modelo teórico nos dias de hoje, que se denomina “estilos parentais”. Que são denominados como: autoritário, participativo e permissivo.

Baumrind (1966) caracteriza o autoritário quanto forma a pais que tendem a moldar, controlar, e avaliar comportamento e atitudes da criança de acordo com uma série de padrões de condutas, geralmente um padrão obrigatório, teologicamente motivado e formulado por uma autoridade maior. Esse estilo parental valoriza a obediência como uma virtude e favores punitivos agressivamente, forçando a criança a medidas que possam controlá-la ao um ponto onde as ações e convicções entre em conflito com aquilo acreditado do que é certo. Acreditando que a criança deve ser colocada em seu lugar, com restrição da sua autonomia e sempre lembrado de que tem dever com as tarefas domésticas com finalidade de uma conduta correta.

Cardoso e Veríssimo (2013) explicam também que nesse estilo parental, os pais das crianças não dão ênfase ou reforçam a independência do menor, controlando assim o psicológico e o “eu” de cada uma delas.

O estilo participativo direciona a criança às atividades de maneira racional e orientadora. Encorajando verbalmente, estabelecendo o respeito mútuo a equilibrar a reciprocidade compartilhando com a criança a razão por trás daquela maneira de tratamento, e questiona suas objeções quando se recusa a fazer algo conforme combinado. Ambas a autonomia de vontade própria e a disciplina são confirmadas e valorizadas pelas autoridades parentais. Embora haja uma necessidade de firmar controle no momento em que pai e criança divergem, mas não expor a criança a restrições. É implementar suas próprias perspectivas como adulto, mas reconhecer a criança como alguém que tem seus interesses individuais e maneiras singulares de ser.

Já o permissivo tenta se comportar de maneira não punitiva, aceita e positiva em relação aos impulsos, desejos e ações da criança. Consultando-a sobre as decisões políticas e dando

explicações sobre as regras da família. Faz poucas exigências de responsabilidade doméstica e comportamento ordeiro. Se apresenta à criança como um recurso para ela usar como quiser, não como um ideal para ela ter como modelo, nem como um agente ativo responsável por moldar ou alterar seu comportamento atual ou futuro. Permitindo assim, que a criança controle ao máximo suas próprias atividades, evitando o exercício do controle e não a encoraja a obedecer a padrões definidos externamente tentando usar a razão e a manipulação, mas não o poder aberto, para atingir seus objetivos.

Weber (2006) entende que no que se diz respeito ao estilo parental, teremos o que se chama de efeito cadeia, ou seja, a maneira na qual os pais tiveram de lidar com os próprios pais no passado, vai refletir a maneira como eles lidarão com os filhos no presente. Caso o pai tenha tido uma relação mais afetiva com o seu pai no passado, logo esse comportamento irá refletir na criação do seu filho, querendo imitar a relação e afeto que o primeiro teve no passado, mas agora com sua criança.

Weber (2006) verifica que a presença da mãe é de extrema importância na vida dos filhos pois a mulher sempre foi vista como mais carinhosa e presente na vida dos filhos, e assim pode-se afirmar que por conta disso a influência da mãe no estilo parental torna-se extremamente forte.

No artigo de Albuquerque (2016), ela afirma que estudos feitos por Furman e Buhrmester (1992) e Costa (2000) mostram que as meninas são alvos de maior exigência pelos pais e pelas mães no quesito educação e vida, diferentemente dos filhos homens. Por conta disso, os pais acabam sendo mais controladores e reativos com as filhas do que com os filhos, diferentemente dos filhos que possuem uma liberdade maior de fazer determinadas ações e sentindo assim menos pressão do que as mulheres.

No que se diz respeito à educação e comportamento nas escolas, Dornusch, Ritter, Leiderman, Roberts e Fraleigh (1987) afirmam que os alunos que possuíam o estilo parental permissivo não se saíam muito bem na escola, tendo assim várias notas baixas, possuindo assim vários aspectos negativos em sala de aula, mas tendo uma autoestima grande, não se comportando ou se adequando àquele respectivo local, assim como o estilo autoritário, que se divide em 50% se saindo bem na escola em questão de notas por pura pressão dos pais, não querendo causar raiva neles por medo e 50% se saindo ruim na escola justamente por conta da pressão dos pais, tendo assim problemas sociais como depressão, ansiedade entre outros.

A INFLUÊNCIA DO ESTILO PERMISSIVO NA OBRA

Partindo dessa premissa, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1999), ilustre obra escrita por um dos maiores autores da Literatura mundial em sua construção, abre ponto para a análise do estilo parental. Visto que, para a construção do personagem de Brás Cubas a relação entre os seus pais e o mesmo acontece de forma intrínseca e com ações que contribuem diretamente para sua personalidade e maneira de ser. O estilo parental, de acordo com Weber (2009 p. 63), é “um conjunto de comportamentos e atitudes dos pais e todo o clima em uma relação pais-filhos”.

Desde o momento de seu nascimento, o personagem de Brás Cubas foi um herdeiro mimado e birrento, a quem principalmente seus pais, os familiares e os agregados faziam todas as vontades e desejos. Seu nascimento em si teria sido um grande feito que fez com que a família ficasse em estado de êxtase, assim enchendo o pai de orgulho por finalmente ter o seu amado ‘varão’. Brás Cubas afirma em sua narrativa ter sido “desde logo o herói” de sua casa, já que como foi citado anteriormente o homem possuía a maior liberdade de realizar determinadas ações, sofrendo nenhum tipo de pressão vinda da sociedade, diferentemente das mulheres.

Durante todo o livro veremos atitudes de seus pais que apontam e acabam por se encaixar no estilo parental permissivo. Frequentemente as ações de regras são definidas, mas raramente aplicadas e por resultado temos consequências nulas.

O estilo permissivo/indulgente são pais muito responsivos e poucos ou nada exigentes. Demonstram muito afeto, consideram muito as opiniões dos(as) filhos(as), chegando até o ponto de desconsiderarem suas próprias opiniões como pais, e quanto a exigência não estabelecem normas e regras, tampouco demonstram controle sobre a prole (...) porque esses pais, conforme, não promovem a maturidade da criança. (ALBUQUERQUE, 2016)

No capítulo XI ‘O menino é Pai do Homem’ ao narrar como teria sido sua infância para o leitor é apresentado o início de memórias que são significativas e relevantes para leitor com o intuito de introduzir evidências dos meios subjetivos que caracterizam sobretudo o egocentrismo e o cinismo da vida adulta de Brás Cubas. Afirmando ainda ter crescido “naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos”. Em outras palavras, totalmente livre

como ambos, porém “talvez mais matreiro que os gatos, e com certeza, menos inquieto que as magnólias”. E desde uma idade muito jovem por volta dos cinco anos mereceu o apelido de “menino diabo”, pois vivia a “esconder o chapéu dos outros”, chegando até mesmo a quebrar a cabeça de uma escrava que não atendeu a um desejo seu de forma imediata.

As características que compõe o estilo permissivo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, são atitudes que em sua maioria refletidas por seu pai, o qual contundentemente afirmava que teria um padrão específico para a criação do filho, ações carregadas de características relaxadas, indulgentes, e além de tolerantes. Brás Cubas cometia atos que eram encarados como apenas ‘arte’ de um menino, teria o direito de cometer esses atos por ser filho único, sem a menor das consequências e ainda por cima eram corroboradas por um pai que se o corrigia, não demorava nem cerca de um dia para o desculpar chamando-o de “brejeiro” o que corresponde ao mesmo de, gaiato, levado ou brincalhão. O que implica na falta de disciplina para atitudes e ações horríveis.

De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse, assim como eu perdoava aos meus devedores; mas entre a manhã e à noite, fazia uma grande maldade, e meu pai, passado o alvoroço, dava-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir. Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro! (p.15)

O momento em que o personagem se depara por uma situação de maior disciplina, que passará marcar sua transição do universo infantil para a vida adulta, teria sido pelo medo de ser punido como jamais fora até então. Onde é possível observar a adversidade que Brás Cubas traçava com sua vida escolar, no qual ele inicia o capítulo XIII ‘Um Salto’ enumerando uma série de situações que o fazem detestar aquele lugar por justamente o tirar da zona extremamente permissiva em que sempre se encontrava.

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos. Tinha amarguras esse tempo; tinha os ralhos, os castigos, as lições árduas e longas, e pouco mais, muito pouco e muito leve. Só era pesada, a palmatória, e ainda assim... Ó palmatória, terror dos meus dias pueris, tu que foste o compelle intrare com que um velho mestre, ossudo e calvo, me incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia, a sintaxe, e o mais que ele sabia, benta palmatória, tão praguejada dos modernos, quem me dera ter ficado sob o teu

jugo, com a minha alma imberbe, as minhas ignorâncias, e o meu espadim, aquele espadim de 1814, tão superior à espada de Napoleão!

Foi na escola também que Cubas passou a ter noção do que era compostura e sobretudo que todo ato seu teria consequências. Indo em oposição à liberdade extrema que era exposto em seu ambiente familiar e que apesar de ter medo da punição na escola não se zangou com o mestre que poderia puni-lo.

Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e compostura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é a mestra das últimas letras: com a diferença que tu, se me metias medo, nunca me meteste zanga. Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco, capote, lenço na mão, calva à mostra, barba raspada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial, e chamarmos depois à lição. (p.15)

Contudo, embora o personagem Brás Cubas narre sua vida de uma maneira peculiar e inusitada franqueza, e solicite que o leitor não conclua que ele tenha levado a sua vida de sessenta e quatro anos por cometer atos endiabradas e impensadas e que no entanto tenha sido sim, ‘alguém’ para ser lembrado, nota-se que foi um personagem que sempre teve tudo de mãos beijadas e toda sua vida foi cercada por regalias e ainda sim, não conseguiu constituir as coisas que dão sentido para vida como: família, carreira, um projeto pessoal e etcetera. No entanto, jamais deixou de carregar consigo a arrogância infantil e a irresponsabilidade adolescente. Mas aprimorou, isto sim, o cinismo. Todas essas características foram influenciadas graças às práticas parentais do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as explicações dos teóricos e da pesquisa comportamental a partir do personagem de literatura brasileira Brás Cubas, foi possível perceber que um personagem não é criado do nada e sem nenhum estudo antropológico. O personagem tem um caráter e segue um sistema de crenças e que direciona as ações de alguém, portanto, se o conhecimento do caráter de alguém pode ser conhecido, também pode ser visto a condição desses indivíduos em relação a certas condições. Julgamos o caráter pela forma como os personagens são descritos e como suas

ações são representadas. Ou seja, olhamos tanto para o que é dito sobre os personagens por um narrador ou outros personagens quanto para as ações e comportamentos atribuídos a eles.

Toda sua lógica foi determinada por quem o criou, e isso é refletido na narrativa então terá um motivo para o personagem se comportar de tal maneira, e nesse trabalho foi possível detectar a razão pela qual Brás Cubas possuía um certo modo de agir com todos ao seu redor, com sua autoestima alta é impagável, e nota-se que a explicação de seus atos é feita a partir dos ensinamentos que seus pais o passavam, o modo de agir que eles tinham para com Brás Cubas, algo passado de “pai para filho” como já fora explicado antes que o comportamento do filho é reflexo do pai, que também foi filho um dia, disciplinado pelo pai, ou seja, uma cadeia sem fim, e que por meio desta circunstância pode vir ser enquadrado dentro do estilo parental permissivo, permissivo prática esta que resulta em uma série de atitudes que um filho possa vir a desenvolver, e o que foi claro é que para as atitudes do personagem “narrador defunto”, Brás Cubas, ao longo de todo o livro não deixou de carregar consigo a arrogância infantil e a irresponsabilidade adolescente. Confirmando assim, que a prática parental na obra influencia diretamente na construção do personagem.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Sandra Daniela Quental de. **Gênero e estilos parentais**: Um estudo sobre a relação entre gênero dos pais e dos filhos e práticas dos estilos parentais. 2016. 41 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação Pré-escolar e 1º Ciclo, Instituto Superior de Educação e Ciências, 2016. Cap. 1.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Moderna, 1999.
- BAUMRIND, D. **Effects of authoritative control on child behavior**. Child Development, 37, 887-907, 1966.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: PERSPECTIVA, 1976.
- CARDOSO, J., & VERÍSSIMO, M. (2013). **Estilos Parentais e Relações de Vinculação**. Em *Análise Psicológica* (pp. 393-406). Lisboa: U.I.P.C.D.E, ISPA - Instituto Universitário
- COUTO, Elvis. **A Concepção de Personagem de Antonio Candido: Pressupostos e Implicações**, Porto Alegre, out. 2019.

DORNUSCH, S. M., RITTER, P. L., LEIDERMAN, P. H., ROBERTS, D. P., & FRALEIGH, M. J. **The Relation of Parenting Style to Adolescent School Performance.** Em *Child Development* (pp. 1244-1257). Special Issue on Schools and Development. 1987

OLIVEIRA, Alessandra Ribeiro de; Cris Dayana Hornung; Maurício Wisniewski. **As Implicações dos Estilos Parentais no Desenvolvimento do Sujeito.** Ponta Grossa, 2019.

WEBER, Lúcia Natalia Dobriansy. **Eduque com carinho.** 3. ed. Curitiba: Juruá, 2009.

WEBER, L. N., Selig, G. A., Bernardi, M. G., & Salvador, A. V. (2006). **Continuidade dos estilos parentais através das gerações - transmissão intergeracional de estilos parentais.** Brasil: Universidade Federal do Paraná.

HIPEREDIÇÃO DA POESIA DE ALCINA DANTAS: filologia, literatura e memória**HYPEREDITION OF ALCINA DANTAS' POETRY: philology, literature and memory**Pollianna dos Santos Ferreira Silva²³Rosa Borges²⁴

Resumo: Este artigo traz os resultados parciais obtidos na realização do Acervo Alcina Dantas (AAD), situando-o como um lugar de memória sobre a escritora baiana Alcina Dantas (1892-1974). Nesse sentido, buscaremos fazer circular, por meio da práxis filológica, seus textos poéticos publicados, no século XX, nos jornais Folha do Norte, Folha da Feira, Gazeta do Povo, Vanguarda e O Itaberaba, usando, para tanto, o suporte eletrônico. Levaremos em consideração os trabalhos no campo da crítica textual, como os de Shillingsburg (1993), McGann (1995), Urbina e Furuta (2005), Duarte (2019), Borges (2020) e Borges et al. (2021), para realizar a edição de tais textos. Para apresentar a autora no contexto de produção e de circulação de sua poesia, valemo-nos ainda dos textos de Zahidé Muzart (1995, 1999, 2009), de Constância Lima Duarte (2003), entre outros. Compreendemos, assim, a hiperedição como um lugar de memória, conforme concebe Nora (1993), para preservar e trazer à cena elementos de sua vida e a obra dessa escritora, contribuindo-se para a constituição de uma história da literatura de escritoras que produziram no interior da Bahia.

Palavras-chave: Alcina Dantas; Poesia; Hiperedição; Memória.

Abstract: This article aims to inform about the Acervo Alcina Dantas (AAD) as a place of memory about the Bahian writer Alcina Dantas (1892-1974). In this sense, we will seek to circulate, through the philological editorial practice, her poetic texts published, in the 20th century, in the newspapers Folha do Norte, Folha da Feira, Gazeta do Povo, Vanguarda and O Itaberaba, using, for that, the electronic support. We will consider works in the field of Textual Criticism, such as those by Shillingsburg (1993), McGann (1995), Urbina and Furuta (2005) and Borges (2020; 2021) to carry out such an edition. To place the author in the context of the production and circulation of her poetry, we use texts by Zahidé Muzart (1995, 1999) and Constância Lima Duarte (2003), among others, as theoretical support. We therefore understand

²³ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Licenciada em Letras Vernáculas pela Uefs (Universidade Estadual de Feira de Santana). Foi bolsista de intercâmbio pela AERI (Assessoria Especial de Relações Institucionais), estudando na Universidade de Coimbra (Portugal) por um ano. E-mail: polliannasantos@gmail.com.

²⁴ Professora Titular de Filologia do Instituto de Letras da UFBA. Pesquisadora e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Coordenadora do Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET) e da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Nova Studia Philologica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: rosaborges@ufba.br

hyper-edition as a place of memory, as conceived by Nora (1993), to preserve and bring to the forefront the life and work of this writer, contributing to the constitution of a history of the literature of women writers who produced in the interior of Bahia.

Keywords: Alcina Dantas; Poetry; Hyperediting; Memory.

INTRODUÇÃO

Contra todos os direitos aprimorados da Mulher são levantados protestos. Contra, muitas vezes, o seu talento, quando ela é inteligente, dizem: Idiota [grifo da autora]. [...] E sempre contra mulher tem o homem negado, sofismado, levando milhares de injustiças sem compreensão verdadeira de que ela também deve ter direito e liberdade (DANTAS, 1927, p.4).

Essas contundentes e significativas palavras são um excerto do texto *Direitos femininos* de Alcina Dantas (1927), publicado no jornal Folha do Norte²⁵. Tal texto circulou em um momento histórico de lutas feministas pelo direito à cidadania e aos espaços públicos para as mulheres – um ponto nevrálgico para o feminismo brasileiro (e mundial) nas primeiras décadas do século XX – (DUARTE, C., 2003). Esses desejos emancipatórios, portanto, chegaram ao município de Feira de Santana, no interior do estado da Bahia (RAMOS, 2007), onde a autora publicou boa parte de sua obra. Conforme percebemos nesse trecho de *Direitos femininos*, a autora insere-se nessa busca por fazer parte de espaços até então interditados para as mulheres, como o artístico.

Contundente e memorável também é o significado do nome Alcina. Do grego *Alkinoos*, isto é, “espírito forte”, assim como seu nome vaticina, ao publicar poemas e outros textos em prosa na primeira metade do século XX, Alcina Dantas mostra uma postura obstinada em defesa do direito à intelectualidade das mulheres, ainda que a recepção local e nacional da literatura produzida por escritoras à época tenha oscilado entre a indiferença, a condescendência ou o desdém, reservando a poucas mulheres (em geral, brancas e economicamente privilegiadas) elogios sobre as suas obras (PAIXÃO, 1990; MUZART, 1995; 1999; 2009; SILVA, 2020). Afinal, como afirmou Zahidé Muzart (1995), as feministas são as mais esquecidas pela crítica e história literárias hegemônicas.

25 Jornal fundado em 1909, por Tito Ruy Bacelar, um político de Feira de Santana.

Por muito tempo, a poesia de Alcina Dantas permaneceu dispersa nos periódicos *Folha do Norte*, *Folha da Feira*²⁶, *O Itaberaba*²⁷, *Gazeta do Povo*²⁸ e *Vanguarda*²⁹, os quais estão disponíveis para consulta em instituições, como o Museu Casa do Sertão da Universidade Estadual de Feira de Santana – (UEFS), o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, localizado em Salvador (BA), além de arquivos pessoais de pesquisadoras, como Lélia Vitor Fernandes³⁰.

Assim, para contarmos a história dessa escritora branca, de classe média, nascida em Itaberaba (BA), em 1892, e falecida em Feira de Santana (BA), em 1974, objetivamos construir uma hipertexto de sua obra poética, que tem sido reunida ao longo da pesquisa de doutorado. Localizamos, até o momento, 85 poemas, os quais serão editados.

Ante essa contextualização, este artigo organizar-se-á da seguinte forma: inicialmente, apresentaremos o Acervo Alcina Dantas (AAD) e a proposta de elaboração de uma hipertexto, procurando ressaltar como tal edição se constitui um lugar de memória (NORA, 1993) sobre a trajetória dessa escritora. Por fim, teceremos as considerações finais.

A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO ALCINA DANTAS (AAD)

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.13).

Como não há memória espontânea, tal qual observa Pierre Nora (1993), e como a poesia de Alcina Dantas encontra-se dispersa, tornando-se, por conseguinte, relegada ao esquecimento, o Acervo Alcina Dantas (AAD) almeja mudar esse cenário, registrando a trajetória literária e artística dessa escritora e editando os seus textos, a fim de que novos(as) leitores(as) tenham acesso a informações sobre a sua vida e à sua obra poética. No trabalho filológico, em interação com outras áreas do saber, tais quais a arquivística e as tecnologias da

26 Periódico fundado em 1928, cujo proprietário era Martiniano Carneiro.

27 Jornal cujo proprietário era Roque Fagundes de Souza, fundado em 1932. As atividades desse periódico se encerram em 1954.

28 Jornal de propriedade de Osvaldo Galeão, de Capitão José Máximo Jandiroba e de Eduardo Fróes da Motta. Foi fundado em 1959.

29 Infelizmente, não foi possível encontrar mais informações sobre esse periódico.

30 Escritora e pesquisadora do Instituto Histórico e Geográfico de Feira de Santana.

informação e da comunicação (TCIs) buscamos organizar e divulgar a massa documental que integra o AAD.

Os textos são o objeto de estudo da filologia, sendo compreendidos como

[...] **documentos**, que se tornaram **testemunhos** de sua tradição ³¹ e transmissão (manuscrita, impressa, digital), testemunhos que evidenciam os processos de produção, circulação e recepção, e **monumentos** que guardam a memória do que representam, de quem os preparou, quando e onde foram produzidos, por onde circularam, como foram lidos e passados adiante (SANTOS, 2007; BORGES, 2015[2013]. (BORGES, 2021, p.21, grifos da autora).

O diálogo entre a filologia, a arquivística, as TICs e a crítica literária nos permite trazer à tona a literatura dessa escritora de maneira relacionada aos documentos sobre a sua vida. Assim, corroboramos um olhar transdisciplinar que atravessa a pesquisa em arquivos públicos e privados voltada para os estudos literários, de modo que se observa

[um] rico material existente nos acervos dos escritores, como a correspondência entre colegas, depoimentos, iconografias, entrevistas, documentos de natureza privada, assim como a sua biblioteca, cultivada durante anos. Um esboço de biografia intelectual emana desses papéis, ao serem incorporados, ao texto em processo, a cronologia dos autores, o encaixe das fotos, a reprodução de documentos relativos à sua experiência literária, assim como a revisão da bibliografia sobre os titulares das coleções. As pesquisas respondem por sua originalidade, uma vez que o objeto de estudo é construído no decorrer do arranjo dos arquivos, da surpresa vivenciada a cada passo do trabalho (SOUZA, E., 2012, p.301).

Nesse sentido, no Ocidente, o interesse pela criação de arquivos literários existe desde, pelo menos, o século 14,

[...] quando a imagem do escritor emergiu no imaginário coletivo como um dos grandes homens, ao lado de heróis militares, de nobres, bispos e santos. Esse movimento, que culminou na consagração do escritor, disseminou-se para outros países, em períodos diferentes, até alcançar o seu ápice no iluminismo francês, no século 18. (MARQUES, 2012, p.63).

31 De acordo com Duarte, (2019, p.399), a tradição refere-se à “[t]otalidade dos testemunhos, manuscritos ou impressos, conservados ou desaparecidos, em que um texto se materializou ao longo da sua transmissão [APL, 1990].

Como se evidencia, esse interesse destacado por Marques (2012) volta-se sobretudo para os homens intelectuais que se projetaram no Ocidente. Quando se trata de mulheres, por outro lado, esse cenário mostra-se diferente, principalmente se considerarmos, de maneira interseccional, fatores como classe e raça (EVARISTO, 2005; SOUZA, F., 2008, AKOTIRONE, 2019). Um dos impeditivos para a construção de um imaginário coletivo sobre as escritoras que as contemplasse como sujeitos intelectuais foi o machismo e a condescendência em relação às suas produções literárias (PAIXÃO, 1990). Nesse sentido, a pesquisa em fontes primárias torna-se fundamental para trazer à cena os textos de escritoras que foram alijadas da historiografia literária hegemônica (MUZART, 1999, 2009) e excluídas do cânone literário. Aos nos referirmos ao conceito de cânone, ressaltamos que

[n]as artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, *cânon* significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres – um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta ‘humanidade’ é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (REIS, 1992, p.71).

Alcina Dantas, como várias mulheres de seu tempo, foi apenas timidamente registrada em alguns trabalhos na área de literatura (MORAIS, 1999), o que nos levou a empreender uma busca em arquivos e em instituições diversas no encalço tanto de suas produções literárias quanto de dados sobre a sua vida (SILVA, 2020). Nesse sentido, para a construção do AAD, temos em vista os trabalhos do GT Mulher e Literatura da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), os quais destacam os desafios para

[a] constituição de novos arquivos – novas memórias – se configurou então em uma experiência ímpar: iniciávamos a busca sem saber o que seria encontrado; e para interpretar obras desconhecidas e reconstruir histórias de vida, impôs-se o desafio de realizar leituras com múltipla perspectiva que envolvessem gênero, história das mentalidades e história cultural, que dessem conta de alterar marcos do sistema literário e ainda fornecesse novos instrumentos de análise [...] (DUARTE, C., 2011, p.239).

Sob essa perspectiva, salientamos que, ainda hoje, existe uma carência de arquivos públicos dedicados a mulheres. Simioni e Eleutério (2018) ressaltam como há poucas

instituições públicas que recolhem, preservam e divulgam documentos relativos a essa parcela da sociedade. Nesse sentido, as autoras salientam que

[a]usentes daquilo que certa tradição historiográfica considerava digno de ser percebido, e por conseguinte narrado, não se deve estranhar que as presenças femininas tenham sido pouco retidas no âmbito dos arquivos. Os (as) interessados (as) em conhecer ou problematizar a presença de mulheres na história se deparam com outra lacuna considerável, para além das narrativas, também a ausência de fontes sobre elas [grifo das autoras]. (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018, p. 21).

Sendo parte de um posicionamento contra essa rara presença em arquivos ou acervos, pensamos no AAD como um espaço hipermidiático, entrelaçando documentos e obra poética da escritora, através da edição eletrônica, para apresentá-la aos(as) leitores(as) na contemporaneidade, em busca de reinseri-la no panorama da história literária baiana e quiçá brasileira. No que se segue, indicaremos como estamos organizando tal acervo e, conseqüentemente, a hiperedição.

No labor filológico, em uma pesquisa de fontes primárias, por meio da *recensio*³², reunimos documentos da tradição direta e indireta (documentação paratextual) que serão trazidos na hiperedição, disponibilizando o dossiê³³ em relação com as edições realizadas (fac-similar, interpretativa, crítica), usando, para tanto, *hiperlinks*. Tal dossiê tem sido organizado, em primeiro lugar, a partir do *Manual de organização de Acervos Literários* de Bordini (2016[1994]). Acrescem-se ainda os trabalhos de Borges (2020) e de Borges *et al.* (2021), os quais indicam a metodologia desenvolvida pelo Grupo de Edição de Textos Teatrais Censurados (GEET) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), qual seja: 1) preparação dos dossiês, com a produção de fac-símiles por meio da digitalização dos documentos. Na presente

32 Segundo Luiz Fagundes Duarte (2019, p.396), trata-se da “[o]peração de recolha e identificação dos testemunhos que constituem uma tradição textual, com vista a estudar as variantes e a estabelecer relações de parentesco entre eles; uma vez feita, pode-se representar graficamente a tradição através de um estema [Maas, 1927]”.

33 Conforme Borges *et al.* (2021, p.21), “[e]ntendemos “Dossiê” como *corpus* de pesquisa construído pelo filólogo-editor, a partir da *recensio* das fontes provenientes de diferentes acervos. Nele, serão incluídos os documentos relacionados pelo editor para representar a gênese textual e/ou as redes de sociabilidades constituídas no processo de transmissão e nos contextos de circulação e recepção dos textos”.

pesquisa, utilizamos o aplicativo *CamScanner*³⁴, 2) descrição física (de testemunhos³⁵ e demais documentos); 3) transcrição dos textos em seus testemunhos; 4) exercício da crítica filológica para, por fim, produzir a(s) edição ou edições dos textos selecionados.

Os documentos que identificamos são diversos: textos em poesia e prosa publicados em periódicos, até então localizados; peças teatrais, canções, poemas e discursos em cinco cadernos de Alcina Dantas; fotos da escritora, entrevistas realizadas com alunos do programa de rádio infantil que ela dirigiu, o *Brasil de amanhã*, na Rádio Cultura ZYN.2436, uma certidão de inteiro teor; trabalhos acadêmicos universitários e textos de associações artísticas da cidade de Feira de Santana, entre outros. Tendo em vista tal diversidade, precisamos criar critérios para organizá-los.

Diante do exposto, a produção literária e os demais documentos foram organizados, levando-se em conta as seguintes classes³⁷ (indicadas pelos números arábicos 01, 02, 03, etc.) e subclasses (letras do alfabeto, a, b, c, e assim por diante): 01 *Produção intelectual*, que diz respeito, por sua vez, às subclasses, 01a – *Poesia*; 01b – *Conto*; 01c – *Ensaio*; 01d – *Peças teatrais*; 01e – *Canções*; 01f – *Discursos*; 01g – *Manifesto*. A classe 02 *Documentos audiovisuais e digitais*, com as subclasses 02a – *Fotos da autora*; 02b – *Gravação de entrevistas relacionadas com a autora*; 03 *Esboços e Notas*; 04 *Memorabilia*, com as subdivisões 04a – *Documentos diversos relacionados com a autora*; 04b – *Homenagem in memoriam*. Em conclusão, as classes 05 *Recepção da obra*, abarcando 05a – *Crítica acadêmica universitária*; 05b – *Crítica da Academia Feirense de Letras e Artes*; 05c – *Memorial e demais estudos biográficos sobre a autora*; 05d – *Poetas* e a classe 06 *Vida*, com a 06a – *certidão de inteiro teor*, expedido pelo Cartório de Registro Civil das Pessoas Naturais (RCPN) de Itaberaba-BA.

Na hiperedição desses 85 poemas, apresentaremos um inventário (Cf. Figura 1), relacionando todos os documentos reunidos, indicando a quantidade deles, as referências,

34 Trata-se de um aplicativo que permite os usuários digitalizarem documentos usando uma câmera de celular e compartilhá-los em Joint Photography Experts Group (JPEG) ou Portable Document Format (PDF).

35 Consoante Luiz Fagundes Duarte (2019, p. 398), diz respeito ao “[d]ocumento escrito (manuscrito, datiloscrito ou impresso) que contém o texto, tanto na sua lição original como em qualquer das versões que dele exista. Quando no mesmo testemunho coexistem texto impresso ou datiloscrito e manuscrito, temos um testemunho misto.”

36 Rádio localizada em Feira de Santana, fundada em 1950 por políticos locais, como Eduardo Fróes da Motta, Almachio Boaventura, e Oscar Marques, entre outros.

37 A presente nomenclatura segue o modelo definido por Bordini (2016 [1974]).

conforme NBR6023 da ABNT, a indicação das instituições onde estão guardados e o código de arquivamento que lhes atribuímos, assim construído: a sigla do acervo (AAD); o título do texto e/ou do documento (**DF** – Direitos Femininos), a classe (01 – Produção Intelectual) e a subclasse (g – Manifesto), a data de publicação, destacando os dois últimos dígitos (27 de 1927); o título do periódico e/ou do documento (**FN** – Folha do Norte) (se houver) e a instituição em que se encontra o texto e/ou documento (**MCS** – Museu Casa do Sertão) (Cf. Figura 1):

Figura 1 - Recorte do Inventário dos documentos do AAD

ACERVO ALCINA DANTAS			
Quantidade de documentos	Referência	Instituição	Código
Produção Intelectual (Éditos)			
01	DANTAS, Alcina. Direitos femininos. Folha do Norte , Feira de Santana, ano 19, n. 953, p.3, 22 out. 1927.	Museu Casa do Sertão	AAD.DF01g-27.FN.MCS
01	DANTAS, Alcina. Alma que chora. O Itaberaba , Itaberaba, ano 3, n.121, p.3, 23 mar. 1929.	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia	AAD.AQC01a-29.FN.MCS
01	DANTAS, Alcina. O céu da tua infância, Folha do Norte , Feira de Santana, ano 20, n. 1031, p.4, 20 abr.1929.	Museu Casa do Sertão	AAD.CTI01a-29.FN.MCS

Fonte: Elaborado pelas autoras

Esse dossiê a ser disponibilizado na hiperedição torna-se essencial, para o ensejo de preservar a memória da escritora, por dois motivos. O primeiro, mais evidente, diz respeito a apresentar, para os(as) leitores(as), de maneira organizada e em um mesmo espaço, todo o material reunido na *recensio*. Sem o AAD, para suprir o desejo de conhecer a autora, os(as) interessados(as) precisariam se dirigir às instituições e às pessoas mencionadas, a fim de recolher todas as informações que angariaremos com a pesquisa de doutorado.

O segundo motivo refere-se ao fato de que o dossiê nos possibilita, a partir da leitura crítico-filológica dos documentos que o compõem, trazer à cena a história dessa escritora e de sua obra. Para tanto, teremos em vista a materialidade dos textos, considerando todos os(as) agentes envolvidos(as) no processo de produção, de transmissão e de recepção de sua obra. Tais agentes contemplam os proprietários dos periódicos em que ela publicou, os(as) leitores(as) de sua poesia, sejam eles(elas) da crítica literária ou não, entre outros. A partir dessa leitura atenta, pelo viés filológico, a trajetória da artista será traçada.

Na hipertexto, na aba “Dossiê”³⁸, constarão os documentos do AAD, como as entrevistas sobre Alcina Dantas, realizadas ao longo da presente pesquisa, fotos dela, recepção da sua obra, bem como sua produção poética. Todos eles organizados, conforme quadro de arranjo definido pela pesquisadora, e de acordo com a metodologia empregada pelo GEET (BORGES, 2020). Os documentos do referido dossiê serão relacionados aos textos críticos³⁹, por meio de *hiperlinks*, de forma a contextualizá-los e, assim, colocarmos em evidência os processos de produção, de circulação e de recepção da obra desta escritora.

Na seção subsequente, iremos apresentar a proposta de edição da poesia de Alcina Dantas, com destaque para a definição de hipertexto, além dos critérios elaborados para a elaboração dessa edição.

A EDIÇÃO DA POESIA DE ALCINA DANTAS

Na filologia, enquanto crítica textual, editamos os textos de autores(as) tendo em vista critérios previamente estabelecidos pelo(a) filólogo(a)-editor(a). Para a edição dos textos poéticos de Alcina Dantas, optamos por realizar uma hipertexto ou arquivo hipertextual. No suporte eletrônico, esse tipo de edição relaciona, em um mesmo espaço, documentos diversos (imagens, entrevistas, vídeos etc.) e os textos do(a) autor(a), notas e aparatos, apresentando, assim, os textos críticos em relação com tais documentos, por meio de hipertextos, para os(as) leitores(as) (URBINA; FURUTA, 2005; McGANN, 1995; BORGES *et al.*, 2021). Nesse sentido, a hipertexto abarca outros tipos de edição, como a interpretativa, crítica, fac-similar, entre outras.

Tal ambiente relacional concretiza-se melhor ao usarmos as potencialidades que as ferramentas digitais nos possibilitam. Nesse sentido,

[s]e as edições impressas estavam mais interessadas em um estado do texto conformado pelas variantes da tradição e/ou da produção, assim como na apresentação de um texto crítico em sua versão “final”, as edições no suporte digital deslocam a atenção do filólogo para a materialidade dos textos, pondo em destaque o que diz respeito à expressividade das formas materiais. Interessa dar a conhecer os suportes e instrumentos de escrita e como eles implicam na construção dos sentidos para os textos, assim como o uso feito

³⁸ Essa aba ainda está em desenvolvimento.

³⁹ Trata-se do resultado de qualquer edição crítica (DUARTE, L., 2019).

do espaço físico da página e as marcas de escrita (rasuras). Do ponto de vista do leitor essa virada material (CERQUIGLINI, 2000) permite conhecer aspectos da tecnologia da escrita da época, oportunizando o confronto da edição com o fac-símile; dessa forma, o leitor, por definição ativo e autônomo, é convidado a manejar os documentos, construindo seus próprios caminhos de leitura da edição (ALMEIDA; MOTA, 2021, p.113).

Tendo em vista a importância de se criar esse ambiente relacional para uma experiência dos(as) leitores(as), traçamos critérios gerais e específicos que orientam nossa prática de edição de textos. Ao observarmos que boa parte dos textos são de tradição monotestemunhal⁴⁰, optamos por realizar edições interpretativas. Em relação aos poemas de tradição politestemunhal⁴¹, faremos edições críticas. Os dois tipos de edição, além da fac-similar, deverão integrar a hiperedição. Nesse sentido, a edição crítica trata-se da

[r]eprodução do texto do autógrafo (quando existente), ou do texto criticamente definido como mais próximo do original (quando este não existe – *constitutio textus*), depois de submetido às operações de recensão (*recensio*), colação (*collatio*), constituição do estema com base na interpretação das variantes (*estemática*), definição do testemunho base, elaboração de critérios de transcrição, e de correção (*emendatio ope codicum* ou *emendatio ope ingenii*). Todas estas operações devem ser devidamente justificadas e explicadas (*annotatio*), e todas as intervenções do editor, com realce para as lições não adotadas (do original ou dos testemunhos da tradição) devem ser registadas no aparato crítico [Blecu, 1983].” (DUARTE, L., 2019, p.386).

Quanto à edição interpretativa, referimo-nos à

[1] [e]dição crítica de um texto de testemunho único; nesta situação, o editor transcreve o texto, corrige os erros por conjectura (*emendatio ope ingenii*), e regista em aparato todas as suas intervenções. [2] Edição de um texto de testemunho único, ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição, destinada a um público não diferenciado; para além da transcrição e da correção de erros, o editor atualiza a ortografia e elabora notas explicativas de caráter geral. (DUARTE, L., 2019, p.386).

No que diz respeito ao desenvolvimento de edições em suporte eletrônico, seguiremos os princípios definidos por Shillingsburg (1993), que levam em conta tanto os aspectos para

⁴⁰ O mesmo que testemunho único.

⁴¹ Trata-se de mais de um testemunho.

criar e manter preservada a edição nesse tipo de suporte quanto a experiência do(a) leitor(a) ao ler os textos editados. São estes os princípios: *usability* (usabilidade), *transportability* (transportabilidade), *expandability* (expansividade), *design and storage specifications* (design e especificação de armazenagem), *integrity* (integridade), *user-friendly* (acesso intuitivo e fácil).

A usabilidade significa tornar a hiperedição de Alcina Dantas compatível com qualquer *software* ou sistema operacional. Em relação à transportabilidade, a edição eletrônica poderá ser acessada em qualquer dispositivo, como computadores, *tablets*, *notebook* e *smartphones*. Quanto à expansividade, a hiperedição deve ser atualizável e expansiva, de forma a ser passível de modificações, se assim for necessário. Com relação ao *design* e especificação de armazenagem, refere-se ao *design* e à especificação do armazenamento dos documentos arquivados, levando em conta aspectos como multimídia, interatividade, participação do(a) usuário(a), constituição de *links* e contextualização.

A integridade diz respeito a criar mecanismos, usando ferramentas tecnológicas, para preservar os dados da hiperedição, criando um sistema de *backup*, para assegurar que os arquivos sejam facilmente restauráveis caso haja algum dano neles. Por fim, o acesso intuitivo e fácil refere-se a tornar as informações acessíveis para todos(as) os(as) leitores(as), disponibilizando os textos para serem lidos em *Portable Document Format* (PDF), por exemplo, para que o(a) leitor(a) tenha uma cópia pessoal desses textos.

Dentre esses princípios, chamamos a atenção aqui para os de usabilidade e o de integridade, pois ambos dizem respeito diretamente à longevidade da edição eletrônica e, conseqüentemente, à preservação dessa hiperedição como um lugar de memória, mesmo que, futuramente, seja necessário mudar a interface da edição ou mesmo do servidor. Assim, mesmo com as mudanças necessárias à interface, posto que sabemos que as ferramentas tecnológicas se tornam rapidamente obsoletas, e com a criação de um sistema de *backup* que assegure a manutenção de dados, o arquivo hipertextual da obra de Alcina Dantas, que dispõe do dossiê e das edições, terá uma continuidade desejável para cumprir o seu papel de memorar a autora.

Nesse sentido, segue um recorte dos resultados parciais quanto à proposta de hiperedição da poesia de Alcina Dantas. Na tela principal, primeiramente, para situar quem foi a autora e suas múltiplas atividades, como radialista, escultora, pianista, disponibilizamos um texto introdutório sobre ela e sobre o acervo, intitulado Acervo Alcina Dantas (Cf. Figura 2):

Figura 2 – Print da interface do AAD. Na foto, Alcina Dantas e os alunos do *Brasil de amanhã*

Acervo Alcina Dantas

ALCINA GOMES DANTAS

Alcina Gomes Dantas (1892-1974) foi uma artista múltipla. Nasceu em Itaberaba (BA) e exerceu várias atividades, como professora de piano, radialista, artista plástica e escritora. Como pianista, tocou no Cine-Teatro Santana, em Feira de Santana (BA), uma casa de espetáculos. Além disso, até onde se sabe, foi a primeira mulher radialista dessa cidade, sendo criadora do programa “Brasil de amanhã” da Rádio Cultura ZYN.24. Restaurou também imagens de santos católicos e escreveu poemas, contos e ensaios, a maioria deles publicados em jornais das referidas cidades, sobretudo em Feira de Santana.

SABIA MAIS



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Nessa perspectiva, divulgaremos sua obra poética e propiciaremos, por meio da hipertextualidade, o entendimento de que constituir um lugar de memória (NORA, 1993) de mulheres que uma vez foram esquecidas, como Alcina Dantas, é oferecer à comunidade leitora conhecer as suas histórias, em especial as situadas no interior do estado da Bahia. Ao trazermos ao conhecimento do público leitor os documentos que integram o AAD, desejamos contribuir para ser a favor, e não contra o talento artístico de mulheres, assim como Alcina Dantas (1927) manifestou-se em *Direitos femininos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos documentos reunidos pela prática filológica da *recensio* e organizados em um dossiê para fins de edição em suporte eletrônico, mostramos a hipertextualidade como um lugar de memória e um espaço de resistência ao apagamento da história e da obra de escritoras como Alcina Dantas.

Nesse contexto, desenvolver um lugar em que se preserve a sua trajetória significa trazer, para os(as) leitores(as) do século XXI, a vida e poesia dessa baiana. Ante o exposto, buscaremos dar a ver os seus textos poéticos em relação com os documentos reunidos. Corroboramos, portanto, as afirmações de Alcina Dantas (1927), ao realçar que o “ser mulher” não deve(ria) ser incompatível com o ser “artista”. Por fim, foi-nos possível, por meio da prática

filológica, dar visibilidade ao trabalho poético e artístico dessa escritora, e, desse modo, colaborar com os estudos literários ao inscrevê-la na cena literária baiana e brasileira da atualidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isabela; MOTA, Mabel Meira. Hiperedições: a práxis editorial e as tecnologias digitais. In: BORGES, Rosa *et al.* **Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas**. Salvador: Memória e Arte, 2021.p.111-138. Disponível em: https://www.memoriaarte.com.br/_files/ugd/d9b288_b5e2af4f7f994f67b5f050097921520d.pdf. Acesso em 01 jan. 2023.

BORGES, Rosa. A edição de textos: crítica filológica e práticas editoriais. In: BORGES, Rosa *et al.* **Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas**. Salvador: Memória e Arte, 2021. p.111-138. Disponível em: https://www.memoriaarte.com.br/_files/ugd/d9b288_b5e2af4f7f994f67b5f050097921520d.pdf. Acesso em 01 jan. 2023.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidades**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BORDINI, Maria Glória. Manual de organização de acervos literários. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, v. 1, 1994. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/309698565/Manual-de-Organizacao-de-Acervos-Literarios>>. Acesso em: 13 mai.2021.

DANTAS, Alcina. Direitos femininos. **Folha do Norte**, Feira de Santana, ano 19, n. 953, p.3, 22 out. 1927.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 151–172, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/?lang=pt>. Acesso em 02 jan. 2022.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.234-231.

DUARTE, Luiz Fagundes. **Os palácios da memória: ensaios de crítica textual**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, v.1, p.52-57, 2005. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em 10 fev. 2022.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de. TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos. **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.59-89.

MORAIS, Ana Angélica Vergne de. **Santa'na dos olhos d'água: resgate da memória cultural e literária de Feira de Santana (1890 –1930)**. 1998. 146 f. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.

MCGANN, Jerome. **The rationale of hypertext**. 1995. Disponível em: <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MUZART, Zahidé (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, 1999.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, v. 3, p. 85–94, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2009. v. 3.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Prof. História**, v. 10, 1993.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. O olhar condescendente: crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX. **Travessia**, n. 21, p. 50-63, 1990.

RAMOS, Cristiana Barbosa de Oliveira. **Timoneiras do bem na construção da cidade princesa: mulheres de elite, cidade e cultura (1900-1945)**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Multidisciplinar em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional, Universidade do Estado da Bahia, Santo Antônio de Jesus, 2007.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.65-92.

SILVA, Pollianna dos Santos Ferreira. Por uma mulher livre: uma análise de Direitos femininos da escritora baiana Alcina Dantas (1892-1974). **Outra travessia**, v. 30, p. 117–131, 2020. Disponível em: Acesso em: 28 nov. 2022.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica biográfica e gênese textual. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). **Filologia, críticas e processos de criação**. Curitiba: Appris, 2012, p.299-308.

SOUZA, Florentina. "Gênero" e "raça" na literatura brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.32, p.103-112, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, p. 19–27, 2018.

SHILLINGSBURG, Peter. **General principles for Electronic Scholarly Editions**. 1993. Disponível em: <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>. Acesso em 25 nov. 2021.

URBINA, Eduardo; FURUTA, Richard *et al.* Humanidades Digitales, Crítica textual y La edición variorum electrónica del 'Quijote' (EVE-DQ). **AISP**, 2005, p. 2–10.

(RE)VISITANDO UM MODERNISMO DESCONHECIDO PELA POESIA DE ALCY ARAÚJO A PARTIR DOS POEMAS *PARTICIPAÇÃO* E *MINHA POESIA***(RE)VISITING AN UNKNOWN MODERNISM BY THE POETRY OF ALCY ARAÚJO FROM THE POEMS *PARTICIPAÇÃO* AND *MINHA POESIA***

Paulo César Andrade da Silva⁴²
Victor André Pinheiro Cantuário⁴³

RESUMO: O objetivo do artigo é categorizar a poesia de Alcy Araújo como modernista. A proposta é identificar nos poemas *Participação* e *Minha poesia* alguns elementos e eixos temáticos que foram defendidos pelos inauguradores do Modernismo e vêm sendo explorados desde 1922, entre os quais, o verso livre, o gosto pela inovação, o rompimento com o passado, o progresso social e tecnológico como via de acesso ao futuro e a consciência social. Para alcançar o objetivo delineado, o artigo parte de uma breve descrição do contexto de formação do Amapá como espaço de realização literária e da literatura amapaense como resultado do entrecruzamento de vozes que desde a década de 1940 vêm contribuindo para a construção de uma cena literária local.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Literatura amapaense; Alcy Araújo.

ABSTRACT: The objective of the paper is to categorize the poetry of Alcy Araújo as modernist. For this, the paper intends to identify in the poems *Participação* and *Minha poesia* some elements and characteristics that were suggested by the Modernist authors in 1922 and have been explored since then, such as the free verse, the defense of the innovation, the rupture with the past, and the social and technological progress as a way of access to the future as well as the social conscience. To do this, the paper briefly describes the historical process of

⁴² Doutor em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCL-UNESP), campus de Araraquara, (2000-2005). Docente do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (DLC-FCLE-UNESP), campus de Araraquara. Pós-doutorado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV-FFLCH-USP), sob a supervisão da Profa. Dra. Rosângela Sarteschi. Foi Visiting Scholar no Department of Modern Languages and Cultural Studies da Faculty of Arts da University of Alberta, em Edmonton, Canadá. É líder do GRIOT (Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Pós-coloniais (CNPq). Membro do Comitê Executivo (Brazil section) da Latin American Studies Association (LASA) (2018-2020) Atualmente é co-chair da Brazil section da LASA e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. E-mail: paulo.andrade@unesp.br.

⁴³ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/FCL-Ar). Mestrado em Planejamento e Políticas Públicas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Especialização em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira e Metodologia do Ensino de Filosofia e Sociologia (FACINTER). Graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e em Filosofia pela Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Professor da Universidade Federal do Amapá. E-mail: ve.cantuário@gmail.com.

formation of the Amapá as local of literary realization and of the Amapaense literature as a product of the intersection of many voices that since 1940 have been contributing to the construction of a space of local literature.

KEYWORDS: Modernism; Amapaense literature; Alcy Araújo.

INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 1922, o Teatro Municipal de São Paulo sediou os eventos daquela que ficou conhecida como Semana de Arte Moderna.⁴⁴ A intenção de seus proponentes? A defesa de uma nova linguagem artística e literária que funcionasse como oposição à das gerações anteriores, por isso mesmo orientando o novo movimento tanto em direção à “liberdade formal” quanto a favor de “ideais nacionalistas” (BOSI, 2017, p. 359).

Se por um lado, o ar modernista era respirado em parte do país, pretendendo anunciar a sua entrada na era da industrialização e ventos favoráveis impulsionando o seu desenvolvimento econômico, por outro, nota-se um descompasso de ideais, bem como de contextos, pois ao Norte, naquele que é noticiado como o único Estado da federação a ter uma capital atravessada pela linha do Equador, nem modernismo, nem modernistas. O cenário era outro.

Se a afirmação de uma identidade nacional estava entre as bandeiras erguidas pelos modernistas da primeira geração (1922-1930)⁴⁵, de acordo com periodização apresentada por Ramos (2004), no que viria a ser o Amapá, era a questão de seu desmembramento do Estado do Pará que estava em discussão, no ano de 1920.

Tal autonomia política e administrativa somente foi alcançada quando o então presidente Getúlio Vargas, “no dia 13 de setembro de 1943, com a edição do decreto-lei 5.812” (SANTOS, 2001, p. 65), promulgou a criação de cinco Territórios Federais, entre os quais, o do Amapá.

Contudo, a modernização do novo Território, elevado à categoria de Estado pela Constituição Federal de 1988, não se daria de maneira imediata. Nas décadas seguintes, o

⁴⁴ A palavra modernismo é aqui utilizada no sentido interpretado por Bosi (2017, p. 354, itálico do autor) quando a associa à ideia de “um *código novo*, diferente dos códigos parnasiano e simbolista”.

⁴⁵ Acompanhando as explicações de Ramos (2004, p. 44) sobre o tema, vê-se que o teórico periodiza o Modernismo, dividindo-o em três “fases ou gerações”. Para ele, os anos de 1922 a 1930 demarcaram a primeira fase do Modernismo, ou *stricto sensu*, momento de ruptura. Os anos de 1930 a 1945, a segunda fase, mais social. E de 1945 em diante, a terceira fase ou da pesquisa estética e das reflexões sobre o movimento em si.

Amapá caminharia paulatinamente rumo à construção de uma identidade própria⁴⁶, de uma cultura que pudesse ser celebrada e de uma literatura que viesse a refletir a terra de onde brotasse.

É certo que não se dispõe de um circuito literário completamente favorável. Os escritores amapaenses e os da região Norte, em geral, ainda estão em desvantagem se comparados com os de outros Estados, disputando espaço a fim de poderem ser reconhecidos como parte da literatura do país e não reduzidos a apenas algumas páginas, parágrafos ou notas de rodapé em uma História da literatura brasileira.

Nesse aspecto, a observação de Dalcastagnè (2012, p. 8) se realiza na evidência de que a literatura brasileira, “[d]esde os tempos em que era entendida como instrumento de afirmação da identidade nacional até agora [...] é um território contestado.” Não que em outras tradições literárias esse fenômeno não esteja presente, mas em cada realidade as divergências apresentam configurações particulares. No caso em questão, mostra-se um território em que a disputa por espaço, visibilidade e poder não permite as mesmas condições a todos os envolvidos. Logo, um autor do Sudeste possui mais chances de ser publicado por uma das principais editoras do país que um do Norte. Conclusão que se extrai de dados apresentados pela autora.⁴⁷

Mas em relação ao século passado, hoje, a literatura amapaense encontra-se em desenvolvimento, fortalecida por projetos de financiamento advindos tanto da iniciativa pública quanto privada, além do esforço pessoal de escritores que autofinanciam a publicação de suas obras e daqueles que mantêm páginas na internet dedicadas a dar visibilidade à cena literária do Estado.

Essa evolução que, a princípio, buscou um alinhamento com os tons modernistas, deve-se reconhecer, está, também, intimamente vinculada à produção de poetas e escritores da literatura amapaense que, em fins da primeira metade do século passado, utilizaram as páginas de jornais locais como meio de divulgação de suas composições.

Segundo Souza (2016), um desses espaços foi o *Jornal Amapá* e um dos primeiros membros de sua equipe editorial foi Alcy Araújo, jornalista e poeta cujos versos, este estudo

⁴⁶ É oportuno seguir o entendimento de Azevedo (2016) quando nota, desde o título de seu estudo sobre a circulação do *Jornal Amapá*, que a ideia de identidade amapaense é melhor representada se pluralizada, já que para a sua realização convergiram sujeitos de outras localidades e países.

⁴⁷ Esses dados estão disponíveis no capítulo 6 da obra referenciada.

pretende mostrar, representam e manifestam a vocação modernista das letras amapaenses e que será um dos responsáveis por pavimentar a estrada para as gerações seguintes.

Olhando para esse território contestado em que se converteu a literatura brasileira, que consagra alguns e marginaliza outros, este artigo quer evidenciar uma parte da produção de Alcy Araújo e apontar, nos poemas que serão citados, os traços do Modernismo em conformidade com o programa proposto pelos seus iniciadores.

Outrossim, compreende-se que, diante da não existência de variadas fontes de consulta sobre a literatura amapaense, suas especificidades, movimentos e momentos de transição, oferecem-se tão somente considerações cujo objetivo é o de despertar o interesse dos leitores por esse campo de discussão ainda em processo de formação.

UM MODERNISMO À MARGEM DOS OUTROS

Pensando o Modernismo brasileiro como um movimento que não ficou recluso nos acontecimentos que marcaram aquela semana de fevereiro de 1922, mas ecoou e vem ecoando no tempo e no espaço desde então, permitindo que sua herança fosse reavaliada nas décadas seguintes ao evento e seja novamente no ano de 2022, que sinalizou o seu centenário, percebe-se quão heterogênea foi a sua interpretação e apropriação nas regiões do país.

Olhando em panorama, é possível observar que ao mesmo tempo que em São Paulo se anunciava a nova corrente literária, a qual pretendia dinamitar o que veio antes de si, pregando a liberdade formal, de criação, atribuindo ao escritor a função de criar suas próprias regras e advogando pela produção de uma literatura mais brasileira e menos baseada em modelos estrangeiros, em outros Estados os ventos do Modernismo também conquistaram adeptos.

Essa é a conclusão a que chegam Ramos (2004) e Bosi (2017), em suas descrições históricas, ao noticiarem os frutos colhidos pelos modernistas no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, no Nordeste, no Sul, mas não logrando êxito em indicar detalhadamente aqueles que teriam abraçado o movimento no Norte do Brasil.

Bosi (2017), por exemplo, justifica que não é possível citar todos os autores que seriam categorizados como expoentes do regionalismo praticado nos anos de 1920 e 1930, compreendendo-se que tal tendência é um desdobramento do Modernismo, mencionando, em

um parágrafo de pouco mais de sete linhas, que contrasta com aqueles dedicados a outros Estados ou regiões, alguns nomes do Amazonas e do Pará, entre os quais destaca Dalcídio Jurandir, escritor paraense.

Essa ausência de esclarecimentos sobre o Modernismo do Norte certamente não se deve à não existência de escritores nessa região do país, nesse momento de agitação cultural. Aparece ser mais uma escolha realizada por determinados teóricos de voltar o olhar para o centro nervoso das movimentações literárias e legar, quando muito, àquele espaço que adquirirá feições de periferia, o papel de espectador.

Defende-se que se trata de uma escolha porque se está diante de um perigoso espaço de disputa cultural, de formação de discursos e da propagação de valores, no qual a ausência real e não apenas imaginada do Norte no mapa literário nacional não se constituiu em um problema de primeira ordem, mas em uma preocupação que parece atormentar apenas aqueles atingidos diretamente com o manto da invisibilidade.

Disso, de invisibilidade nas letras, falou bastante Dalcastagnè (2012) ao problematizar que hierarquias, às vezes violentas, são erguidas para autorizar quem possui o direito de produzir Literatura, com inicial maiúscula, e, conseqüentemente, quem deve ser silenciado, quem deve apenas testemunhar a ascensão de outros com os quais não se reconhece, dedicando-se ainda, a teórica, a identificar quão homogênea persiste sendo a literatura brasileira porque a sua face permanece quase que intocável, e oferecendo indicativos numéricos para comprovar o seu posicionamento.

Diante desse cenário literário, que aparentemente não quer ceder terreno para outras vozes serem ouvidas e para que venha a se instalar o que os manifestos modernistas da primeira metade do século XX tanto defenderam, trazer um escritor que não goze do prestígio acadêmico ou do reconhecimento de seus pares, também escritores, é sentenciá-lo à uma fogueira de vaidades, apenas para ter sua obra desprestigiada e ser definido como um imitador das altas realizações de espíritos nobres.

Mas ao menos se imagina que literatura não deveria ser isso. E sim, entre tantas outras coisas, o compartilhamento de experiências e a fruição estética, porque se ela também é um dos produtos culturais de um povo, eventuais ausências de autores e obras deveriam ser compensadas nas histórias que se ocupassem de acompanhar o trajeto evolucionário de uma

dada tradição literária. Contudo, o ato de imaginar não torna real o conteúdo do pensamento, é necessário agir.

OS “PRIMEIROS” DE MUITOS

Em 15 de fevereiro, segunda noite da Semana de 1922, Menotti del Picchia, na função de “orador oficial”, é o responsável por apresentar o “ideário do grupo”, marcando seu discurso com as seguintes palavras: “A nossa estética é de reação. Como tal, ela é guerreira” (BRITO, 2004, p. 18).

Essa vontade de desafiar a tradição que se avoluma atrás e olhar para a frente sem temor foi uma das molas propulsoras do Modernismo brasileiro, segundo vários testemunhos da época, como o professado na fala de Picchia, mas também o de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, entre outros.

Apesar do receio que alguns teóricos demonstram ao tratar da questão, a intenção dos modernistas foi a de romper com o passado, por isso, ao menos inicialmente, deixaram-se reconhecer como futuristas por enxergarem, ainda que não unanimemente, nos ideais contidos no manifesto de Filippo Marinetti, uma via de renovação e um alinhamento com as transformações que ocorriam ao redor do mundo.

Mas o dito progresso e as revoluções não eram uma constante. Dentro do próprio Brasil, o descompasso no desenvolvimento socioeconômico evidenciava que a ruptura era mais textual que efetiva. Afinal, apesar de ser uma República, formalmente reconhecida, com uma Constituição a disciplinar seu funcionamento, o país movimentava-se não mais nos trilhos de uma monarquia, mas caminhava conforme a vontade de uma elite ou como esclarece Fausto (2006, p. 261), “o poder foi controlado por um reduzido grupo de políticos de cada Estado.”

É importante resgatar que houve movimentações nas terras do hoje Amapá, nesse momento, advogando pelo seu reconhecimento como Território Federal, para se equiparar ao Acre⁴⁸ que, no início do século XX, atingiu tal posição (SANTOS, 2001). Portanto, devido ao fato de fazer parte do Estado do Pará, eram intendentess daí despachados que atravessavam o rio

⁴⁸ De acordo com as palavras de Jerônimo Santana, Deputado Federal por Rondônia, em 1974, “[o] Acre foi incorporado ao Brasil em 1903, adotando o princípio do *uti possidetis*, e transformado em Território pela Lei nº 1.181, de 24 de fevereiro de 1904” (PORTO, 2002, p. 27).

Amazonas para administrar os municípios de Macapá, Mazagão e Amapá, os únicos até então criados.

Essa falta de autonomia administrativa parece ter causado impactos também na formação cultural e, por consequência, literária, pois não abundam fontes nas quais seja possível encontrar escritores que tenham publicado com frequência e constituído uma obra ou cena das letras locais antes de 1940.

Entre os escritores amapaenses de que se tem notícias já em sua fase como Território e antes que se torne Estado, a partir dos estudos de Souza (2016) e Canto (2019), foi possível reunir os nomes de Aracy Mont'Alver (poeta, nascida no Pará), Isnard Lima (poeta, nascido no Amazonas), Artur ou Arthur Nery Marinho (poeta, nascido no Pará), Carlos Cordeiro Gomes (poeta, nascida no Pará).⁴⁹

Conforme levantamento de Cavalcanti *et al.* (2006, n.p.), outros que podem ser citados são: Álvaro da Cunha, Aluizio da Cunha, Alcy Araújo, [mencionam também] Arthur Nery Marinho e Ivo Torres". Desse grupo, apenas o último não é paraense, mas poeta e escritor de tendência concretista, nascido no Rio de Janeiro.

Sobre Alcy Araújo, Canto (2019) menciona-o quatro vezes e em uma delas referencia-o como poeta. Já em Souza (2016), há uma única menção ao seu nome, mas sem qualquer referência ao seu fazer literário. Aí, ele é citado entre os membros da primeira equipe editorial do *Jornal Amapá*, o mesmo que, nos anos de 1950, criou

uma seção cultural onde divulgava as produções literárias amapaenses por iniciativa dos recém-chegados escritores, que vieram prestar serviços como servidores públicos no Território Federal do Amapá. No referido período, é uma das seções mais regulares do jornal e considerada vanguarda na divulgação das primeiras expressões literárias amapaenses, visto que, na época era o principal e mais eficiente meio de divulgação da produção desses escritores. A seção normalmente se localizava na terceira página do jornal e era bastante apreciada principalmente entre as pessoas com o letramento (SOUZA, 2016, p. 170).

⁴⁹ Do penúltimo, os teóricos não fornecem informação de seu local de nascimento. Isso foi obtido pela consulta ao blogue do jornalista João Lazáro. Disponível em: <https://porta-retrato-ap.blogspot.com/2012/12/arthur-nery-marinho-um-poeta-burocrata.html>. Acesso em: 31 mar. 2022.

Como se pode observar, a literatura amapaense, de inclinação modernista, terá de aguardar o desenrolar de alguns eventos para poder se estabelecer e, além disso, resta bem evidente que essa primeira geração de poetas é praticamente toda composta de pessoas nascidas em outros Estados do Norte, o que de maneira alguma diminui nem a sua contribuição para a formação da literatura amapaense nem o valor particular que suas obras terão ao representar o Amapá.

Deve ficar bem esclarecido que a utilização da palavra “primeiros” não sentencia, muito menos determina que foram esses nomes os iniciadores da literatura amapaense. É tão somente uma tentativa de se demarcar o momento histórico a partir do qual se consegue identificar uma literatura que busca se alinhar com o restante do país e se tornar visível no cenário regional e nacional.

Essa cautela resulta justamente de algo que se apontou linhas atrás, quer dizer, diante da escassez de fontes para gerar uma afirmação que possa ser considerada mais precisa, dizer que há uma literatura amapaense com um conjunto de obras e autores anterior ao momento que se indica seria incorrer em erro.

ELE É UM POETA MODERNISTA?

De acordo com publicação consultada no blogue de Cavalcanti (2022), Alcy Araújo nasceu no Estado do Pará, em um distrito conhecido como Peixe-Boi, no ano de 1924. Ainda na infância, mudou-se com a família para a capital, Belém. Aos 17 anos, decidiu-se pelo jornalismo como profissão, atuando em diversos jornais paraense até que nos anos de 1950 veio a se estabelecer no Amapá, aí falecendo em 1989, aos 65 anos. Entre suas obras, contam-se os títulos *Autogeografia* (1965), *Poemas do homem do cais* (1983), *Jardim clonal* (1997), entre outros.

Participando da antologia *Modernos poetas do Amapá*, publicada pela editora Rumo, em 1960⁵⁰, Araújo e outros autores são descritos como “[os] primeiros poetas do Amapá, enquanto

⁵⁰ No blogue Literatura no Amapá (CAVALCANTI *et al.*, 2006), é possível visualizar uma imagem do jornal da época noticiando a publicação da referida antologia.

unidade socialmente e geograficamente definida, [que] vieram de uma fase revolucionária da arte literária do país – a escola Modernista” (CAVALCANTI *et al.*, 2006, n.p.).

Os poemas de Araújo problematizam o ser social e local de onde escreve, o Amapá, ao mesmo tempo em que se preocupam com questões sociais, seguindo de perto, portanto, as aspirações da tendência modernista em seu discurso de criação de uma arte e de uma literatura que olhe para dentro, para o Brasil, para si mesmo e não constantemente desvie o olhar para fora.

Cronologicamente, se se utilizar a periodização de Ramos (2004), Araújo e seu pares são escritores que melhor se encaixariam na terceira fase do Modernismo, com seu apelo à pesquisa estética e à avaliação sobre o próprio movimento, bem como sobre as implicações diretas e indiretas que teve na literatura brasileira, entretanto, ao ler alguns de seus versos, é possível inferir que transitam livremente pelo Modernismo. Veja-se, por exemplo, a esse propósito de identificação, o poema *Participação*:

Estou convosco.
Participo dos vossos anseios coletivos.
Vim unir meu grito de protesto
ao suor dos que suaram
nos campos e nas fábricas.
Aqui estou
para juntar minha boca
às vossas bocas no clamor pelo pão
sancionar com este rumor que vai crescendo
a petição de liberdade.
Estou convosco.
Para unir meu sangue ao sangue
dos que tombaram
na luta contra a fome e a injustiça
foram vilipendiados em sua glória
de mártires
de heróis.
Vim de longe
percorrendo desesperos.
Das docas agitadas de Hamburgo
das plantações de banana da Guatemala
dos seringais quentes do Haiti.
Vim do cais angustiado de Belém
dos poços de petróleo do Kuwait
das minas de salitre do Chile
Passei fome nos arrozais da China
nos canaviais de Cuba

entre as vacas sagradas da Índia
ouvindo música de jazz no Harlem.
Afundei nas geladas estepes russas.
morri ontem no Canal da Mancha
e hoje no de Suez.
Tombei nas margens do Reno
e nas areias do Saara
lutando pela vossa liberdade
pelo vosso direito de dizer
e de amar.
Estou convosco.
Voluntariamente aumento o efetivo
dos que não se conformam
em viver de joelhos
morrendo sufocando lágrimas
nas frentes de batalha
nas prisões
para dar à criança recém-parida
o riso negado aos vossos pais
o pão que falta em vossas mesas.
Meu filho
e o filho do meu filho
saberão que o meu poema não se omitiu
quando vossas vozes fenderem o silêncio
e ecoarem nos ouvidos de Deus.
(CAVALCANTI, 2022, n.p.)

O cultivo do verso livre, posição adotada pelos escritores modernistas, e, aliada a esse quesito da forma, a preocupação com questões sociais e com a desigualdade que avança sobre grande parte da população permitem associar o tema de discussão levantado por Araújo nesse poema com a bastante referenciada *Ode ao burguês* de Manuel Bandeira e sua pulsante denúncia dos modismos e das futilidades presentes na sociedade brasileira.

A ode que exala ódio de Bandeira, como testemunha de que uma cortina histórica repleta de vícios e tradicionalismos deveria se fechar para outra se abrir, também escancara a condição de vida do ser social nada privilegiado trazido para frente da cena por Araújo em sua poesia-manifesto ou poesia-participação.

É o poeta compreendendo que não pode fechar seus olhos para a realidade. Já não é possível ignorar que o progresso e melhores condições de vida são uma promessa ainda não realizada, por isso, é imperativo movimentar-se, como professa o eu lírico, fazer com que aqueles alijados de seus direitos e dos frutos do dito progresso social não tenham suas vozes

absolutamente silenciadas. Grito de agonia que reverbera nesse “Estou convosco”, repetido como coro.

Trata-se de um interessante contraste que brota do interior do Modernismo porque enquanto este anuncia a renovação, com sua inspiração apoiada na constante valorização do novo, também pretende funcionar como vitrine através do qual o país veja a si mesmo, a fim de refletir a sua própria imagem que deve evidenciar onde está e para onde quer caminhar.

Esse ver a si mesmo, para poder se construir como país, implica em não vendiar os olhos para o suor que escorre de faces cansadas; em não cerrar os ouvidos para o clamor de bocas famintas em busca de pão, nem arremessar no esquecimento aqueles que padeceram “na luta contra a fome e a injustiça”. Como se se estivesse admitindo que a Modernidade chegou, mas não é para todos.

Esse é um estado de ânimo, o da revolta, da denúncia e da percepção do absurdo do mundo, que, mesmo sutilmente, também se apossa de Sérgio Milliet quando, em *Saudade*, estando em Paris, expressa a sua ânsia de retornar ao Brasil, reclamando como o incomoda o aço que se converte em paisagem. E seu retorno faz-se necessário porque é “Brasileiro / Mas do Brasil sem colarinho / do Brasil negro / do Brasil índio”, como dirá em *Bailado sueco* (RAMOS, 2004, p. 80).

Quer dizer, de um país em que os privilégios estão concentrados em determinados grupos, ao passo que o Brasil real, do negro, do índio, sem colarinhos, dos operários ou trabalhadores braçais de Hamburgo, Guatemala, Haiti, de Belém, do Kuwait, do Chile e da China, é um lugar de privações, é um horizonte que milhares, quando muito, apenas podem contemplar.

Como observador de cenas sociais, Araújo aproxima-se bastante de Carlos Drummond de Andrade, mas também sua poesia se harmoniza com o realismo que resultou do Modernismo e deu surgimento a uma geração de escritores interessados nesse Brasil real, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, por exemplo.

Araújo se aproxima de Drummond quando fotografa em versos a vida cotidiana. Veja-se deste os versos de *A máquina do mundo* para uma comparação com os poemas do literato amapaense aqui citados. Por isso mesmo, aproxima-se de Jorge Amado e Graciliano Ramos quando se dedica a poetizar a opressão, a dor, a injustiça e a discriminação humanas, sem perder-se na mera provocação, mas atribuindo aos seus versos a função de marcarem e, se possível, transformarem a realidade.

Para estabelecer esses pontos de contato mencionados, leia-se *Minha poesia*, de Araújo, a seguir:

A minha poesia, senhor, é a poesia desmembrada
dos homens que olharam o mundo
pela primeira vez;
dos homens que ouviram o rumor do mundo
pela primeira vez.
É a poesia das mãos sem trato
na ânsia do progresso.
Ídolos, crenças, tabus, por que?
Se os homens choram suor
na construção do mundo
e bocas se comprimem em massa
clamando pelo pão?
A minha poesia tem o ritmo gritante
da sinfonia dos porões e dos guindastes,
do grito do estivador vitimado
sob a lingada que se desprende,
do desespero sem nome
da prostituta pobre e mãe,
do suor meloso da gafeira
do meu bairro sem bangalôs
onde todo mundo diz nomes feios,
bebe cachaça, briga e ama
sem fiscal de salão.
– Já viu, senhor, os peitos amolecidos
da empregada da fábrica
que gosta do soldado da polícia?
Pois aqueles seios amamentaram
a caboclinha suja e descalça
que vai com a cuia de açaí
no meio da rua poeirenta.
Cuidado, senhor, para o seu automóvel
não atropelar a menina!...
(CAVALCANTI, 2021, n.p.)

Aquele aço de que se queixou Milliet, floresce aqui na crítica à “ânsia do progresso”, na “construção do mundo”, na imagem do “guindaste”. Mas o império do amanhã e suas promessas oculta rostos, bocas e peitos. Oculta a flacidez de quem se submete às regras daqueles que detêm o monopólio da palavra, o mesmo monopólio denunciado por Dalcastagnè (2012) por se concentrar em alguns atores cuja cor, o sexo e a profissão permitem a consagração literária.

Interessante como Araújo alimenta a contraposição entre progresso e vida social, entre uma profissional, cujo vínculo trabalhista é definido por regras específicas, e uma figura institucional nos pares “automóvel” *versus* “caboclinha suja e descalça”, “empregada da fábrica” *versus* “soldado da polícia”, ao mesmo tempo em que problematiza cada uma dessas relações e busca estabelecer um circuito de afetos que evidencie a profundidade de tais contatos.

Os contrastes estabelecidos pelo escritor amapaense, tanto neste quanto no outro poema, são indícios não apenas de seu vínculo com o movimento modernista, mas também de seu compromisso em ser um mediador entre tempos e gerações, observando as apostas que o movimento fez na ideia de progresso (futuro) e na constante ruptura em direção à inovação, porque Araújo, ao seu modo, agitou o Modernismo, sendo modernista, ao demonstrar haver compreendido que estava professando uma vocação cuja dimensão mais latente reconhece os riscos envolvidos nesse credo.

Ainda há de se pontuar que nos poemas aqui expostos, com suas imagens cujo propósito é de tentar balançar o leitor, nota-se a travessia modernista da euforia inicial do movimento rumo à uma mudança de atitude que gradualmente irá se conscientizar do real estado do país, um dramático cenário que nos fins dos anos de 1920 e início da década seguinte será definido por mais um período de instabilidade.

Como mostram alguns estudiosos do Modernismo⁵¹, tal instabilidade não deu fim ao movimento. Ao contrário, fortaleceu as suas linhas e tendências literárias, fez surgir outras e deu espaço para o surgimento de uma geração de escritores que olharia para o Brasil como acreditou que deveria ser lido e representado, por isso mesmo dando outros significados à ideia de identidade nacional e patriotismo.

A poesia de Araújo é resultado desses encontros e cruzamentos. Dessas linhas que desmembram um poema para ser lido e cantado para além dos salões das elites. É resultado da instabilidade e da insegurança existencial, de um olhar o mundo e as pessoas de perto e acompanhar o seu cotidiano.

É uma poesia que canta o hoje ciente das transformações, dos riscos e benefícios que a máquina e os objetos, a industrialização e o sistema econômico trazem consigo, pois reside em

⁵¹ Movimentos de revisita ao Modernismo caminharam nessa direção de compreendê-lo em associação com a situação do país, bem como de interpretar as suas contradições. Esse é o tom do livro organizado por Gênese de Andrade, *Modernismos 1922-2022*, e do livro de Antonio Arnoni Prado, *Itinerário de uma falsa vanguarda*.

seus versos, também, a exposição do comportamento inconsequente daqueles que custeiam seus luxos e cujas ações interferem na vida dos outros, mas também a empatia pelos menos favorecidos ou desprovidos de direitos sociais, vejam-se os dois versos finais, acima.

Esse impulso poético variado e contraditório, manifestado pela poesia de Araújo, é resultado daquilo que Bosi (2017) afirmou sobre o Modernismo, ou seja, de que ele se fez presente mesmo onde aparentemente parece que não vingou. Seu gosto pelo coloquial, pela oralidade, seu interesse em explorar o irônico e em ridicularizar situações e contextos, em ler a realidade, permitiram a experiência literária de vozes como as do poeta amapaense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fernando Canto, citado por Cavalcanti *et al.* (2006, n.p.), categoriza o grupo de poetas do qual Araújo fez parte, em certa medida, de “burocratas-escritores”, reconhecendo que seus esforços foram imensos para que fizessem vingar quantos deles pudessem. Concluindo que “[p]oucos conseguiram o objetivo”, de se tornarem conhecidos.

O trajeto da literatura amapaense, conforme pontuado, tem sido resultado de um conjunto de ações de natureza não apenas literária e isso marcou e tem marcado a identidade dos escritores que nela se movimentam e cujas obras buscam se harmonizar com o solo ou as águas por onde caminham/navegam.

É uma literatura que circula por um perigoso e disputado terreno no qual os esforços pessoais e coletivos nem sempre produzem os efeitos esperados, de dar visibilidade a obras e autores, bem como à identidade que foi e é construída pelo cruzamento de vozes que trazem consigo o proveitoso peso do passado em direção ao futuro.

A literatura amapaense contemporânea é fruto, agora se pode concluir, das necessidades que a história do Território guarda em suas páginas, nem todas escritas a tinta. Algumas escritas em pedra ou em água, outras apenas guardadas na memória de seu povo e de seus poetas e prosadores, cada um garantindo que tal herança não se perca na passagem do vento que sopra na beira de sua capital, de onde se pode vislumbrar o Amazonas, mas perdue porque fala de muito e fala de si.

Se hoje textos como este são possíveis, refletindo sobre o impulso modernista na poesia de Alcy Araújo, além dos pontos de convergência e divergência de sua escrita em relação ao movimento originalmente paulista, certamente é porque o esforço aludido linhas atrás, o esforço sobre-humano que realizaram produziu o efeito esperado e suas obras são objeto de estudo e reflexão.

Araújo é descrito por Cavalcanti (2022, n.p.) como um poeta “cheio de esperança [que] colocou sua poesia a favor da luta por um[a] sociedade melhor, livre das desigualdades e das injustiças”. E em razão disso, é um poeta cujos versos evidenciam a coragem necessária para não apenas ler e descrever a vida, mas erguer um canto como grito contra a opressão e de indignação contra o rebaixamento da posição do ser humano que resiste a pôr-se de joelhos.

Disso resulta que seus poemas, em todas as camadas que os formam, são reflexo de suas observações, como cronista e fotógrafo da realidade que abraçou as propostas do Modernismo, ainda que esteja distante no tempo e no espaço do centro em que o movimento primeiro se formou.

Em termos estruturais, isso poderia ser compreendido como desvantagem, mas dada a força que a literatura carrega consigo, esse afastamento converte-se em uma possibilidade de utilizar o Modernismo a favor de si mesmo, isto é, não esgotar as suas premissas de apenas buscar o novo, versejar sem métrica, ironizar contextos e situações, e sim de aprofundar o diálogo em prol do progresso social, mas também do progresso da arte, crendo-se que os dois eixos se tocam necessariamente.

Araújo foi um dos poetas que se beneficiou da matéria literária à sua disposição, utilizando-a para promover uma forma de literatura que pusesse inevitavelmente em contato constante arte e sociedade e o humano em um estado de reflexão permanente sobre si mesmo e os outros.

Por isso, acredita-se que o poeta amapaense sustentou um projeto poético modernista em conjunto com os demais expoentes de sua geração, cujo maior legado foi o seu olhar atento e dedicado para as questões sociais com as quais se defrontou. Fechar os olhos não era uma possibilidade, pois como afirma nos versos finais de *Participação*: “Meu filho / e o filho do meu filho / saberão que o meu poema não se omitiu / quando vossas vozes fenderem o silêncio / e ecoarem nos ouvidos de Deus” (CAVALCANTI, 2022, n.p.).

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRITO, Mário da Silva. A revolução modernista. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil: era modernista**. São Paulo: Global, 2004. p. 4-42.
- CANTO, Fernando. **Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como locus das identidades amapaenses**. Macapá: Editora da UNIFAP, 2019.
- CAVALCANTI, Alcinéa *et al.* Movimento Rumo e Modernos Poetas do Amapá. **Blogue Literatura no Amapá**, 6 de janeiro de 2006. Disponível em: <http://escritoresap.blogspot.com/2006/01/movimento-rumo-e-modernos-poetas-do.html>. Acesso em: 30 mar. 2022.
- CAVALCANTI, Alcinéa. Minha poesia. **Blogue**, 4 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.alcinea.com/categoria/alcy-araujo>. Acesso em: 31 mar. 2022.
- _____. Hoje – 98 anos do nascimento do poeta e jornalista Alcy Araújo. **Blogue**, 14 de março de 2022. Disponível em: <https://www.alcinea.com/categoria/alcy-araujo>. Acesso em: 31 mar. 2022.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.
- PORTO, Jadson Luis Rabelo. **Amapá: principais transformações econômicas e institucionais (1943-2000)**. Tese (Doutorado em Economia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil: era modernista**. São Paulo: Global, 2004. p. 43-229.
- SANTOS, Fernando Rodrigues dos. **História do Amapá**. 6. ed. Macapá: Valcan, 2001.
- SOUZA, Manoel Azevedo de. **Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no *Jornal Amapá* – 1945 a 1968**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

**DO “BARÃO” IMPERIAL AOS VENTOS DA “ANGÉLICA” REPÚBLICA:
o fenômeno literário como *lugar de memória* em “O Monstro”, de Josué Montello**

**FROM THE IMPERIAL “BARON” TO THE WINDS OF THE “ANGÉLICA”
REPUBLIC: the literary phenomenon as a place of memory in “O Monstro”, by Josué
Montello**

Danielle Castro da Silva⁵²
Márcia Manir Miguel Feitosa⁵³

RESUMO: O artigo busca examinar a construção do espaço em *O monstro*, de Josué Montello, como *lugar de memória*, a partir do ambiente ficcional representado pelo lar da personagem Jerônimo. Para tanto, adotam-se as concepções de *lar*, de Relph (2014), de *casa*, de Bachelard (2008), de *topofilia*, *apinhamento e espaciosidade*, de Tuan (2012;2013), de *memória*, a partir de Halbwachs (1990), Pollak (1992) e Ricoeur (2007), e de *lugar de memória*, de Nora (1993), além do olhar de Cândido (2009) sobre *a personagem de ficção* e o sentido do real. A narrativa versa sobre a história de Jerônimo, solteiro convicto, que sai da Bahia para o Rio de Janeiro em busca de uma vida pacífica de funcionário público, paz que é abalada com a chegada de sua mãe, Angélica, que altera toda a dinâmica da sua casa e dos rumos da sua vida. Trabalha-se sobre a ideia da construção metafórica de uma disputa entre uma reminiscência imperial e os novos ares republicanos, contexto em que a obra se situa no tempo histórico brasileiro, buscando observar de que maneira o espaço do lar de Jerônimo corresponde à construção de um *lugar de memória* imperial, em contraposição às alterações empreendidas nesse ambiente por sua mãe.

Palavras-chave: *O monstro*. Josué Montello. Literatura. Lugar de Memória.

⁵² Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (Estudos Teóricos e Críticos em Literatura). Membro do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (GEPLIT) - UFMA (CNPq). Membro do Grupo de Pesquisa em Estudos Literários (GRIFO) - UFMA (CNPq). Membro do Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras (GELD) - PUC - SP. Especialista em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade Santa Fé. É graduada em Letras Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). É professora de Língua Portuguesa e Literatura pela SEDUC-MA e pela SEMED - São Luís. Em Literatura de Língua Portuguesa, concentra-se, em seus estudos em: literatura e cultura popular; literatura, paisagens poéticas, memória; literatura e identidade. E-mail: daniellecastrodasilva@gmail.com

⁵³ Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1997). Pós-Doutora com bolsa CAPES, pelo Programa Ciência sem Fronteiras, em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa, sob a supervisão da Profa. Helena Carvalhão Buescu. Bolsista de Produtividade do CNPq - nível 1D. Docente permanente dos Programas de Mestrado em Letras, Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura e em Cultura e Sociedade da UFMA, Linha de Pesquisa: Expressões e Processos Socioculturais. Coordenadora do PROCAD-AM (PGCult) com a UEMA (São Luís) e a UESB (Vitória da Conquista). Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura - GEPLIT. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos da Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: marcia.manir@ufma.br

ABSTRACT: The article seeks to examine the construction of space in Josué Montello's *O Monstro* as a place of memory, based on the fictional environment represented by the home of the character Jerônimo. To this end, we adopt the conceptions of home, by Relph (2014) and house by Bachelard (2008), of topophilia, crowding and spaciousness, by Tuan (2012; 2013), of memory, by Halbwachs (1990), Pollak (1992) and Ricoeur (2007), and Nora's place of memory (1993), as well as Candido's (2009) look at the fictional character and the sense of reality. The narrative is about the story of Jerônimo, a convinced bachelor, who leaves Bahia to Rio de Janeiro in search of a peaceful life as a civil servant, a peace that is shaken by the arrival of his mother, Angélica, who changes the whole dynamics of his life, his home and his direction's life. It works on the idea of the metaphorical construction of a dispute between an imperial reminiscence and the new republican air, a context in which the work is located in Brazilian historical time, seeking to observe how the space of Jerônimo's home corresponds to the construction of a place of imperial memory, in opposition to the alterations undertaken in this environment by his mother.

Keywords: *O monstro*. Josué Montello. Literature. Memory's Place.

INTRODUÇÃO

Na literatura, como na vida, os lugares que marcam situações específicas, a ponto de tornarem-se referenciais para os seres humanos, merecem nossa atenção, à medida que se revelam mais do que mero ambiente: podem se revelar elementos que se integram com a própria existência, considerando o movimento de sair de si e transcender nos espaços.

Nesse sentido, busca-se analisar de que modo, no conto "O monstro", de Josué Montello, surgem elementos constituintes de lugar capazes de criar tais referências, a ponto de tornarem-se *lugares de memória*, observando-se o conceito de Nora (1993), num movimento que passa da memória à história, considerando o contexto da obra.

Jerônimo, brasileiro, baiano residente desde sua juventude no Rio de Janeiro, mais especificamente num apartamento em Santa Teresa, é a personagem em torno da qual gira toda a dinâmica da narrativa montelliana no conto, narrativa esta afetada sobremaneira pela chegada de sua mãe, Dona Angélica, que desestrutura não apenas seu espaço de intimidade, mas sua compreensão como ser, tendo em vista que Jerônimo sequer conseguia mais realizar suas atividades cotidianas com a paz que encontrava habitualmente.

O que parece ser uma história de uma mãe perturbadora e crítica que sai de sua cidade para desordenar a pacífica vida do filho, por mero interesse patrimonial ou por vontade de dar a si mesma o direito de recolher os louros da vida de sacrifícios de seu descendente, vai se

revelando, de modo mais profundo, uma metáfora da disputa entre os saudosos do Império e os entusiastas da nascente República.

SANTA TERESA, JERÔNIMO, ANGÉLICA: ONDE OS MONSTROS HABITAM?

O conto inicia-se com a narrativa de Jerônimo, que recebe uma carta misteriosa de sua mãe. Sua reação não é nada agradável, teme ser perturbado em sua paz por mais uma missiva. “- É mais uma facada, como se eu fosse a própria Casa da Moeda, pronto a sangrar em dinheiro” (MONTELLO, 2001, p. 309), diz o funcionário público, que há anos havia saído da casa materna para constituir sua vida no Rio de Janeiro.

Em meio à ansiedade de saber o que estaria dentro da carta, mas ao mesmo passo, evitando abri-la, como que para evitar o dissabor, Jerônimo relembra sua chegada ao Rio e a escolha de sua modesta residência que, embora modesta, tinha ares de casa imperial: não estava servido com “pratos brasonados” e um “serviço da Companhia das Índias”, pelos “pretos das gravuras de Debret” em “um casarão antigo, recheado de móveis de jacarandá”, como demonstrava desejar no início do conto (MONTELLO, 2001, p.311), mas vivia em um apartamento que buscava mobiliário com elementos que lembravam a vida que desejava ter. E era feliz.

Esse reduto, microcosmo da vida com ares imperiais, era volta e meia visitado por uma antiga companheira de repartição, Noraldina, viúva discreta e animada, que compunha muito bem o cenário de um solteiro inveterado, já que não desejava companhia residindo dentro de casa que não fosse a sua própria. No entanto, Dona Angélica, baiana e com ares de um tufão, chega colocando tudo fora da ordem imaginada por Jerônimo, porém, trazendo a novidade de um lar não só habitado por mais alguém, mas frequentado por muitos vizinhos (a quem Jerônimo mal cumprimentava para não dar intimidade): uma casa de portas abertas.

Sua mãe é alguém que claramente repudia o ambiente de seu filho tal como estava desenhado: era necessário ir-se para fora com as velharias, com os retratos de pessoas que sequer eram da família (quadros com imagens de D. Pedro II e a Imperatriz) e, principalmente, uma marquesa de palhinha, que dizia ser onde se deitavam os defuntos na Bahia.

Uma transfiguração realiza-se em Jerônimo: de homem feliz, uma vida tranquila com certa bonança, sem lembrar da existência de mãe, sobrinhos e irmã (já falecida), com os favores de uma relação casual com sua amiga viúva, passa a ser um homem infeliz, magro, sem muitos recursos para fazer o que fazia antes, e com a vida a parecer um dissabor eterno. Há, nesta altura, o estabelecimento de uma disputa, um verdadeiro duelo, como esclarece Sousa (2021, p. 192):

Podemos encarar o conto ‘O monstro’ como um duelo de território entre a mãe Angélica Nogueira e o filho Jerônimo. A noção de território tem historicidade, tem várias dimensões, sendo aqui veiculada ao caráter político cultural. (...) Angélica não apenas adentra o espaço de intimidade do filho no sentido físico (aloja-se em seu quarto, o mais espaçoso e confortável da casa), como também simbólico, pois, logo ao chegar, inadvertidamente, o faz sentir ‘atordoado e obediente’ (MONTELLO, 2001, p. 324)

É irresistível para Jerônimo a atitude de homem acabrunhado, posto que sua mãe era tão incisiva e não só falava bastante, mas agia. Diante da transfiguração, o leitor tende a se indagar: seria Dona Angélica, apesar da sugestão do cândido nome, um monstro a assombrar a vida do filho? No entanto, observando-se com atenção os indícios deixados pela memória que se estabelece a partir dos elementos constituintes do lugar – grandes reveladores do conflito entre filho e mãe e, por extensão, entre a simbologia do imperial e do republicano (de que tais personagens, nessa ordem, parecem constituir metáfora) –, pode-se chegar a conclusões divergentes.

Não seria Angélica os ventos da República soprando nas memórias imperiais, buscando tornar o império história e, como tal, sem vínculos existenciais com as pessoas do presente? Não seria então, a mãe, a representação do povo e dos ares republicanos, buscando lembrar à figura imperial do filho, apegada aos marcos da tradição que só favoreciam a si mesmo, que não poderia continuar vivendo egoisticamente, como um monstro social, a ignorar os demais?

LITERATURA, MEMÓRIA E LUGAR

A relação entre memória e lugar é resgatada em análise profunda por Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, em que afirma que é *no tempo* que os acontecimentos se realizam e que a nossa linguagem revela essa condição de *ser-no-tempo*. O

próprio conceito vulgar de tempo tende a nivelar o modo temporal, da maneira como se apresenta para nós (de modo datado), no que entra em jogo o discurso da história, tido como, nas palavras de Ricoeur, “ação social capaz de produzir vínculo social e identidades” (2007, p. 396), buscando destituir o modo temporal dessa artificialidade.

Devido a esse caráter nivelador de como o tempo se nos é apresentado, aparece a consequência de tentar preservar os vínculos desse modo temporal, e é assim que surge a *memória*. Para Pollak (1992), a memória é seletiva, em parte herdada, construída e estruturada pelas preocupações do momento. Diz o autor (*ibid*, p. 5): “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente resultado de um verdadeiro trabalho de organização”.

Esse trabalho de organização pauta-se em vínculos constituídos de maneira coletiva, ainda que a memória seja individual. É o que afirma Halbwachs (1990), pois a memória seria mais que um aglomerado de lembranças. Lembranças constitutivas de memória precisam ser significativas e apresentam-se diante da existência vinculada a um grupo, ainda que o grupo esteja ausente no momento de sua realização. Afirma Halbwachs (*ibid*, p. 36):

É por isto que, quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado de alguém, sem dúvida durante algum tempo “esteve só”, segundo a linguagem comum. Mas lá não esteve só senão na aparência, posto que, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social, em que em nenhum instante deixou de estar confinado dentro de alguma sociedade.

Assim, a memória individual aparece como um ponto de vista sobre uma memória que é, de todo modo, coletiva e muda conforme o lugar que se ocupa, segundo as relações que temos com outros meios.

Nora (1993) aponta um fenômeno de certo modo recente e que interfere na memória coletiva das nações, por mudanças promovidas pela maneira como o ser humano tem se relacionado com o mundo que o circunda, a que chama “o fim da história-memória”, que aparece após o auge do crescimento industrial e diante da globalização: “É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização” (*ibid*, p. 8).

Esse fenômeno de que fala Nora (*ibid.*) identifica-se com a transformação do que era memória coletiva das nações em história, dada a falta de vínculo promovida pelo fenômeno da *aceleração*, que é própria desse momento da humanidade, em que os seres humanos compreendem que existe um *poder de mudança*, acompanhado da produção de uma necessidade de *dever de mudança*, pelo que, no entendimento do autor, somos sociedades condenadas ao esquecimento. Assim, por esse processo, a história assoma como vestígio de algo que já foi memória, pelo vínculo que produzia com os habitantes da nação, que buscavam mantê-lo vivo através de seus *lugares de memória*, num esforço a que chama de *memória-dever*.

Advindo de sentimentos de continuidade residual, pode-se dizer que “Há lugares de memória porque não há mais meios de memória.” (*ibid.*, p. 7). *Lugares de memória* podem ser compreendidos, numa leitura ampla, como inscrições sobre a escrita e o espaço, não sendo meros lugares no sentido topográfico, mas “marcas exteriores (...) nas quais as condutas sociais podem buscar apoio para suas transações cotidianas” (*apud* RICOEUR, 2007, p.415).

Afirma, pois, Nora (1993, p. 9): “Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história.” Trata-se mesmo de uma “memória dilacerada”, ou como diria o autor (*ibid.*, p. 12): “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos”. Se ainda há, no entanto, alguma vida simbólica constituída pelo lugar, de representação e criadora de vínculo com os presentes, pode-se dizer que ele não passou a ser *lugar de história*. Se não há intenção de memória, não há conexão simbólica entre os lugares e as pessoas, estabelecida pelo rememorar do tempo, no entanto, o que era memória transforma-se em história. E o que isto tem de relação com a literatura?

Afirma Ricoeur (2007, p. 401) que “[...] a literatura constitui um laboratório verbal, retórico e poético, de uma inacreditável força de elucidação, de discriminação e até mesmo de teorização. O histórico contado e o mnemônico experimentado se recruzam na linguagem”. O papel do texto literário, diante dessa discussão, é o de estabelecer, muitas vezes, pontos de contato entre memória, suscitada pelas escritas, e o presente, para que o passado não vire uma espécie de história distante e datada. Não seria a literatura mera “fonte histórica”, como alguns supõem. A palavra literária permite o aflorar da memória, produzindo, muitas vezes, sentido e conexão com a história de modo vivo, embora sem o compromisso de estabelecer uma história “correspondente ao real”.

Embora envolvida com certo contexto histórico, a literatura, enquanto arte, ainda que tematize a história, ainda que aponte para personagens, lugares ou momentos históricos, inaugura um outro elemento, que é sempre presente para quem lê, que é atualizado pela narrativa em si e pelo evento da recepção do texto. O seu compromisso é com a ficção, ainda que beba das águas do não ficcional. Aponta Sarlo (2016, p. 56):

A arte tem à sua disposição todas as delícias da arbitrariedade, pode praticar a intransigência, ser anti-histórica e historicista ao mesmo tempo (...). Na perspectiva estética, o sentido de presente trabalha tanto quanto o sentido de futuro, mesmo quando, nos sucessivos reordenamentos se incluem materiais da tradição histórica: por isso, o ato estético tem certo aspecto fundador, nascido da convicção de que não se agrega cumulativamente a um processo, mas aspira a inaugurá-lo.

E é nesse aspecto fundador que vai fazer aliança com o mnemônico, pois atualiza momentos históricos a partir de uma vinculação que não se pretende necessariamente cronológica ou fidedigna em relação ao tempo histórico, no sentido de um historicismo, mas cria algo novo que poderá remeter a um passado existente na memória coletiva, a que o leitor, pela narrativa, poderá se vincular, produzindo suas próprias memórias a partir da experiência da leitura. Conforme as palavras de Brandão (2013, p. 72):

A literatura também é o processo segundo o qual a realidade se corporifica – processo da ficção, por meio do qual a indeterminação do imaginário ganha algum nível de determinação, processo pelo qual o horizonte de relações possíveis converge para uma série específica de relações. A literatura é ainda a manifestação da irremovível presença – dada pela negativa, ou seja, como campo contrastivo – do imaginário, do horizonte difuso, campo de indeterminação, condição de possibilidade de quaisquer determinações. Nessa conjuntura teórica, o espaço literário passa a ser interrogado ao mesmo tempo como produto (isto é: obra, corpo, dado, referência), como relação (ou seja: operação, atribuição, articulação) e como condição (tanto de identificação de produtos quanto do estabelecimento de relações).

Assim que a literatura realiza o que está na imaginação, em presença, a partir da intervenção pela leitura. Essa realização não significa, no entanto, reprodução de fatos que não sejam de compromisso com o imaginário. No que diz respeito à personagem, segue esse caráter ficcional, sem compromisso com um retrato do factício, mesmo que seja deliberadamente a

remontagem de alguém que teve sua existência na realidade histórica. Afirma Candido (2009, p.69) que

Nesse caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.

Isso porque, segundo o autor, analisando as ideias de Mauriac, o escritor ancora-se na sua própria memória para extrair seus “elementos de invenção”. A partir dessa compreensão, tal memória poderia ser correspondente a uma memória coletiva chamada *memória da nação*, nos termos de Nora (1993), como vida, “carregada por grupos vivos”, a que, por exemplo, pertence Josué Montello.

O escritor maranhense, em *O monstro*, busca remontar, através da construção ficcional do lugar que é moradia, lar da personagem Jerônimo, nesse conto, e de suas tensões com a chegada da mãe, uma discussão política que tem *locus* na vida real da nação: o conflito entre o passado histórico, através de uma personagem anacrônica e muito simbólica dos cidadãos apegados a tradições de elite, sem identificação popular, e o presente, através de uma personagem representativa do olhar “do povo” e imbuída do sentimento nacional que transparece o republicano.

ENTRE O IMPÉRIO E A REPÚBLICA: UMA LEITURA DE “O MONSTRO” A PARTIR DOS LUGARES DE MEMÓRIA

O enredo de *O monstro* situa-se, quase que concentradamente, no ambiente do apartamento da personagem Jerônimo, representação maior da ideia de *lar*, construído de maneira bastante pensada e meticulosa para tentar estabelecer naquele espaço um reduto imperial, um último resquício do Brasil antes da República, forma de governo que a personagem afirma que será muito em breve derrubada, com o re-estabelecimento do Império.

É fundamental percebermos o que, junto com a ideia desse *lar imperial*, se constitui na narrativa. Bachelard (2008), em *A poética do espaço*, analisando fenomenologicamente os

valores da intimidade do espaço da *casa*, afirma que é um lugar a que atribuímos um sentimento de proteção, de maternidade, de berço, um lugar que nos constitui e tem o *valor de concha*. Todo nós teríamos uma *casa da lembrança* correspondente à *casa natal*, que estaria fisicamente inscrita em nós e que inscreve em nós as diversas hierarquias da função de habitar.

O espaço, até mesmo se considerado de forma material, não é fechado em si, indiferente. A matéria estabelece relações com o humano, seja como acolhimento, seja como ameaça. (DARDEL, 2015, p. 8). Com os espaços pelos quais passamos e em que muitas vezes nos detemos, ao longo da vida, tendemos a existencialmente manter relações, sejam elas intensas ou fracas, de aversão ou de afetividade. Nos termos de Tuan (2012, p. 136), seria *topofilia* o conjunto de “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente natural”, que difeririam entre si por sua intensidade, sutileza e modo de expressão.

Acontece que em “O monstro”, Jerônimo parece desenvolver pela *casa natal* uma espécie de repulsa, um sentimento contrário ao descrito por Tuan, a que pode se chamar *topofobia*, que é tão grande, que o faz, após a morte do pai, sair muito jovem da casa materna. De todo modo, percebe-se: é a casa de referência para a qual deseja constituir no futuro, já enquanto adulto, um oposto.

Assim, busca realizar a sua concepção de *lar* ideal, bem longe da Bahia, onde nascera e onde vivem a mãe e a irmã. Desse modo, encontra no Rio de Janeiro, mais especificamente em Santa Teresa, esse lugar ideal. A escolha por Santa Teresa não é aleatória, como se vê na leitura do conto:

Antes de se instalar nas três peças de seu apartamento, Jerônimo subira muitas e muitas vezes a Santa Teresa, nas tardes de domingo, sempre só, paletó abotoado, e passeara a pé vagarosamente, sonhando viver numa daquelas casas antigas, servido por um preto velho, entre gravuras de Debret, móveis de jacarandá, retratos da família imperial, pratos brasonados e um serviço da Companhia das Índias adornando o mármore de aparador – sem esquecer o piano de cauda, para tocar nas horas felizes um trecho de Mozart ou Chopin. (MONTELLO, 2001, p.311)

Percebe-se muito claramente a construção de um espaço idílico, inspirado em tudo e por tudo no ambiente imperial, demonstrando o firme apego de Jerônimo a esse momento da história, o que já não caberia para a realidade republicana. Assim, eis um lugar que corresponde, finalmente, ao *lar* desejado pela personagem desde a juventude e que não encontrara

ancoramento na casa materna. Esclarece Relph (2014, p. 24) que *lar* “é onde as raízes são mais profundas e mais fortes, onde se conhece e se é conhecido pelos outros, onde se pertence”.

O pertencimento e o sentimento topofílico de Jerônimo em seu apartamento, apesar de mais modesto do que desejava, permeiam toda a narrativa. Os elementos constituintes desse sentido topofílico são bastante simbólicos para a personagem, que constitui um verdadeiro apego a cada um de seus móveis e objetos.

Infelizmente, porém, o destino não nos avia o sonho pela medida das encomendas, e quase sempre nos dá a menos o que lhe pedimos a mais. Em lugar da casa, Jerônimo teve de contentar-se com um modesto apartamento, como se contentou também com um Bechstein pequeno, em vez do Essenfelder de cauda, próprio para concertos, que tanto desejava possuir. Enfim – reconheceu, suspirando – realizara o seu ideal: morava em Santa Teresa, e o apartamento era seu (com a condição de pagá-lo em vinte anos, pela Tabela Price). Aos poucos, sem pressa, graduando as compras pela magra bolsa, mobiliou os três aposentos à feição de seus devaneios[...]. (MONTELLO, 2001, p.312)

O cuidado na escolha de cada objeto e nas compras, feitas a longo prazo, denotam a importância de cada elemento. Há objetos e móveis mais destacados na narrativa, aos quais cabe dar relevo nessa análise. Um primeiro é a “floreira de Sèvres”, em que se podia avistar um “fauno ébrio” e uma “bacante nua”, “enlaçados na mais completa comunhão carnal” (*ibid.*, p. 312).

A floreira é retrato da sua sensação de *espaciosidade* dentro do seu lar, posto que, sendo solteiro, não havia nenhum inconveniente em deixar tal peça à mostra. Identifica Tuan (2013, p. 78) a *espaciosidade* com “a sensação de ser livre. Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaços suficientes em que atuar”. Tal *espaciosidade* é ameaçada frontalmente quando, após a morte de sua irmã, sua mãe Angélica resolve mudar-se para a casa de Jerônimo, imprimindo sensação totalmente diversa à personagem saudosa do império, sensação a que Tuan denomina *apinhamento* (*ibid.*, p. 78):

A companhia dos seres humanos – mesmo de uma única pessoa – produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade. Por outro lado, à medida que as pessoas penetram no espaço, para cada uma chega um ponto em que a sensação de *espaciosidade* passa ao seu oposto – *apinhamento*. O que é *apinhamento*? Podemos dizer que uma floresta está *apinhada* de árvores e um quarto está *apinhado* de bugigangas. Mas são basicamente as pessoas que nos

apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar do espaço.

Observe-se que não é a mera presença de mais uma pessoa no ambiente do apartamento que traz essa sensação a Jerônimo, pois recebe visitas frequentes de sua amiga viúva, com quem tem uma relação afetiva descompromissada, mesmo porque não é alguém que vá para morar ou que deseje interferir no espaço seu idílico. O contrário se passa com sua mãe, que não só chega sem convite, como busca remover do ambiente todas as reminiscências que são traços da história imperial ou têm esse sentido para Jerônimo.

Maior alegoria encontra-se em uma peça de mobiliário sobre a qual há disputa evidente entre mãe e filho: uma marquesa de palhinha. Para Jerônimo, a marquesa é símbolo de requinte dos tempos imperiais, que fazia questão de reviver em seu lar: havia pertencido ao Barão de Saquarema. Para a mãe, era um sofá onde se recostavam os defuntos, deixando muito clara a simbologia em torno do movimento republicano que tomava seu espaço, ao tomar a decisão de se desfazer, sem o consentimento do proprietário, do móvel, trocando-o por um sofá mais adequado ao momento em que viviam. Nas palavras da mãe:

– Tu vais dormir nesse sofá, criatura? Então tu não sabes que aí que se deita defunto, lá na Bahia? Não, tem paciência: não me venhas com esse mau agoiro. Amanhã, manda esse sofá embora; o que fica bem aí é um sofá-cama, desses modernos, que se abre de noite e fecha de dia. (MONTELLO, 2001, p. 327)

O defunto a espichar o corpo era a própria representação do Império, expurgado pela República e seu senso de modernidade, alegorizado pela ideia do sofá-cama substitutivo. Muito embora ao fim da narrativa outra personagem venha a tomar o lugar defunteiro, é personagem que não morre, pois revive na admoestação dos vizinhos de Jerônimo. Deixa-se claro: a República veio para ficar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que se constitua um *lugar de memória*, na concepção de Nora (1993), é necessário que haja um sentimento residual, sentimento este que se refere a uma memória que ultrapasse

o indivíduo e que seja fortalecedora de uma ideia de *memória-nação*, já enfraquecida pelos movimentos de *aceleração* promovidos pós Estado Moderno.

Em *O monstro*, Josué Montello cria uma narrativa que gira em torno de uma personagem anacrônica, Jerônimo, que foge da casa materna na Bahia e vai viver no Rio de Janeiro, buscando criar o *lar* que nunca teve, pois desejava construir para si a sensação de *espaciosidade* que não lhe era possível diante da presença da mãe, com quem fora obrigado a conviver após o falecimento paterno. Sua mãe, Dona Angélica, depois da morte de sua filha e buscando não depender de seu genro, vai ao encontro do filho Jerônimo em terras cariocas, muito embora não tenha sido convidada.

O que aparentemente se estabelece é uma disputa de território entre mãe e filho: uma mãe tirânica e um filho egoísta. Porém, se observarmos, o conto recria ficcionalmente um embate entre elementos imperiais e republicanos, simbolizados, respectivamente, por Jerônimo e Angélica.

Jerônimo, na tentativa de manter uma memória imperial viva dentro de seu lar – o que lhe trazia um sentimento topofílico intenso – cerca-se de elementos que fortalecem a ideia da nação que desejava que retornasse e que, mesmo que os fatos fossem contrários, acreditava que se concretizariam: o Brasil imperial. Gostava de ser chamado de barão pelo funcionário do bonde e, quando se manifestava sobre política na repartição, era sempre se referindo à hora em que o exército subiria a Petrópolis para restaurar a monarquia.

Para criar um lugar representativo de todo esse anseio e sentimento em torno do Império, faz de seu apartamento um *lugar de memória* imperial, desde a escolha do bairro (Santa Teresa, em que identifica uma paisagem de casarões antigos e coloniais) até a escolha do mobiliário e objetos de composição de seu modesto apartamento de três peças: a floreira de Sèvres, a marquesa de palhinha, os retratos do Imperador e da Imperatriz, a arca, os santos, os pratos da parede, o piano e a escrivaninha, entre outros. O que permite analisar tal ambiente literário como *lugar de memória* é a ideia de vestígio, de continuidade residual, que Jerônimo busca estabelecer. E se cria um *lar* como um *lugar de memória* alusivo ao Império, é porque não há mais meios de memória, o que deixa claro o estabelecimento da República naquele ambiente, simbolizado por sua mãe.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. *In: A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BRANDÃO, Luís Alberto. O espaço na teoria da literatura. *In: Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DARDEL, Eric. O espaço geográfico. *In: O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. *In: A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.
- MONTELLO, Josué. O monstro. *In: Um rosto de menina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História 10**. História e Cultura. v. 10. jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101> . Acesso em: 15. jan. 2023.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 200-212. Disponível em: <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf> . Acesso em: 15. jan. 2023.
- RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. *In: MARÂNDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (org.). Qual o espaço do lugar?* Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RICOEUR, Paul. História e Tempo. *In: A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SARLO, Beatriz. Um olhar político. *In: Paisagens imaginárias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- TUAN, Yi-fu. Topofilia e meio ambiente. *In: Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Edue, 2012.
- TUAN, Yi-Fu. Espaciosidade e Apinhamento. *In: Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Edue, 2013.

SOUSA, Gladson Fabiano de Andrade. Apinhamento e espaciosidade no conto “O monstro”.
In: FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (org). **Experiências da memória e do espaço em Josué Montello**: leituras da geograficidade. São Luís: Café & Lápis; EDUFMA, 2021.

VIDA RESSIGNIFICADA: uma leitura memorialística de *recôndito*, de Inês Pereira Maciel**RESIGNIFIED LIFE: a *recondite*, memorial reading, by Inês Pereira Maciel**Kelly Cristina dos Santos Silva⁵⁴
Silvana Maria Pantoja dos Santos⁵⁵

RESUMO: O trabalho propõe analisar o processo de rememoração do eu poético na obra *Recôndito*, da escritora maranhense contemporânea Inês Pereira Maciel. A resignificação do vivido implica dar um novo sentido às lembranças, a partir dos impactos do presente, isso porque a memória permite o revezamento entre passado e presente. A pesquisa amparou-se nos pressupostos teóricos de Maurice Halbwachs (2006) e Joel Candau (2014), dentre outros não menos importantes. A obra *Recôndito* engloba poemas que tratam de perdas, tristezas e, sobretudo, relações sociais e afetivas. A saudade torna-se presente por meio da relação do sujeito poético com a cidade e com as lembranças compartilhadas entre amigos e familiares, contribuindo para a formação da identidade do sujeito que rememora.

Palavras-chave: Literatura. Memória. Identidade. *Recôndito*. Inês Maciel.

ABSTRACT: The work proposes to analyze the process of remembrance of the poetic self in the work *Recôndito*, by the contemporary Maranhão writer Inês Pereira Maciel. The resignification of what was experienced implies giving a new meaning to memories, based on the impacts of the present, because memory allows the alternation between past and present. The research was supported by the theoretical assumptions of Maurice Halbwachs (2006) and Joel Candau (2014), among others no less important. The work *Recondite* encompasses poems that deal with loss, sadness and, above all, social and affective relationships. Saudade becomes present through the poetic subject's relationship with the city and with the memories shared between friends and family, contributing to the formation of the identity of the subject who remembers.

Keywords: Literature. Memory. Identity. *Recondite*. Inês Maciel.

⁵⁴ Graduada em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão, campus Timon. Bolsista BATI II- UEMA. Integrante do grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura e Linguagem - LITERLI. E-mail: kellysscristina5@gmail.com.

⁵⁵ Pós-doutorado em estudos da Memória e suas interfaces com a Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (PROCAD - AM/CAPES). Doutorado e Mestrado em Letras, área de Concentração Teoria Literária, pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Piauí - UESPI e da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, Professora dos Programas de Pós-Graduação em Letras de ambas as Universidades. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Literatura e Linguagem - LITERLI cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa e do Grupo de Estudos sobre o Espaço na Literatura - TOPUS. Atua nas linhas de pesquisa da Literatura e suas interfaces com o espaço, a cidade e a memória. Pesquisadora CNPq/Edital Universal. Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: silvanapantoja3@gmail.com

Introdução

O presente trabalho objetiva analisar o processo memorialístico na obra *Recôndito*, da escritora maranhense contemporânea Inês Pereira Maciel. Para a construção do estudo, surgem alguns questionamentos: Qual a importância da memória para o eu lírico? Como se dá a relação do eu poético com o social e com os espaços de referências? Como o passado continua atuante nas relações do eu poético com o agora?

Inês Maciel é da cidade de Caxias – Maranhão, ingressou no funcionalismo público federal em 1979 como auditora fiscal e iniciou a carreira literária escrevendo crônicas para o jornal da sua cidade natal. A poeta ocupa a Cadeira de N° 18 da Academia Caxiense de Letras, atualmente, tem se dedicado, exclusivamente, à vida literária.

Maciel é membro efetivo da Associação de Jornalistas e escritores do Brasil – Coordenação do Maranhão (AJEB/MA), da Sociedade de Cultura Latina do Estado do Maranhão (SCLAMA); é organizadora da obra *Crisálidas*, coletânea que reúne nomes de novas escritoras maranhenses, em parceria com a também poeta caxiense Ana Rosália Soares da Silva.

Inês Maciel é autora do livro de contos *Ramos do tempo* (2003), do romance *Virna* (2014), das obras poéticas *Despida* (2008) e *Recôndito* (2016) e do livro de literatura infantil *A Menina dos olhos de peteca* (2014). O livro *Recôndito* é composto por 100 poemas revestidos de construções memorialísticas que envolvem lembranças da infância, dos amigos e familiares, vivências com e na cidade de origem, com ênfase no crescer e fincar raízes.

A memória torna-se significativa para compreensão da identidade. Na visão de Joel Candau (2016, p. 59), “A perda da memória é a perda da identidade”, portanto o ato de lembrar é, ao mesmo tempo, uma construção de pertencimento, uma vez que a identidade se constrói a partir do vivido.

Memória e identidade na obra *Recôndito*, de Inês Pereira Maciel

A identidade está atrelada às memórias. Segundo Candau, (2014, p. 9), “A memória é compreendida como uma reconstrução contínua e atualizada do passado, ao invés de ser vista como uma reconstrução fiel de eventos pretéritos”, pois o ser humano não é somente o que viveu, e sim um conjunto do que foi e do que se tornou. O poema “Recôndito” que dá início à

obra, faz jus ao título do livro. Nele, o eu lírico interioriza-se para analisar o seu ser e depois expressar os diferentes *eus* que comportam o seu íntimo, em um elaborado processo de construção identitária.

Há um Recôndito lugar dentro de mim
Onde me busco e me encontro, enfim!
Há um lugar oculto dentro do meu eu
Que não é mais de ninguém, só meu.

Há milhões de estrelas neste universo,
Onde traços minhas rimas, e meus versos,
Onde passeio sem máscara, sem disfarce,
E onde me desvela a minha real face.
[...]

E neste recôndito onde me abrigo,
Agasalho meu coração despido
E retiro do meu rosto o seu véu.
(MACIEL, 2016, p. 9).

No poema, percebemos a necessidade que o eu lírico tem de compreender a si mesmo, para tanto, vasculha e investiga sobre a sua condição de existência, vivências aprisionadas articuladas às do presente. O eu poético anuncia para o que veio e, em um tom confessional, propõe, através do ato criador, revelar-se por inteiro, “sem máscara, sem disfarce” a sua face interior, as camadas da memória.

É a partir do mergulho em si que encontra as imagens da vida e, com isso, retira do “rosto o seu véu” e desnuda-se. De acordo com SANTOS, (2012, p. 304) “Qual o corpo, a memória têm suas vestimentas, revestida por grossos tecidos ou por finos véus”. Sendo assim, o eu lírico vai ao encontro da sua essência recôndita: encoberta, profunda.

No poema “Arrulhos” há uma idealização das lembranças da infância, repleta de saudade de uma época considerada pelo eu poético a face mais doce da vida. A criança, um ser genuíno, é incapaz de enxergar o lado obscuro da vida adulta, então o sujeito poético, por meio do verbo “querer”, expõe o desejo de (re)vivência das sensações de outrora.

[...]
Quero sentir a chuva no rosto,
Caminhar sobre o sol a brilhar,
Ver o morro em neblinas envolto,
E brincar com as ondas do mar...
Olhar borboletas na primavera,

Achar arco-íris de cores singelas
E pisar na relva verde e florente
Quero o pôr-do-sol de tardes rubentes,
Quero noites repletas de estrelas cadentes,
Quero de volta meu eu...
E ser eu novamente!
(MACIEL, 2016, p. 193).

Por meio de imagens poéticas, como “brincar com as ondas do mar...”, “Olhar borboletas na primavera”, o sujeito poético idealiza o encontro com eu infantil, e nisso inclui a liberdade que só a infância proporciona, por conseguinte, o encontro com consigo mesmo representado nos versos finais do poema. Assim, fica nítido aquilo que Candau define como “paixão memorial: [...] A paixão memorial pode revelar uma rejeição da representação que fazemos de nossa identidade atual, projetando no passado, por vezes, ao mesmo tempo no futuro uma imagem do que gostaríamos de ter sido (CANDAU, 2016, p. 18).

Desse modo, o eu lírico insiste em enfatizar a identidade desejada e, para tanto, volta-se para a sua interioridade na tentativa de rejeição da representação que faz de si mesmo no momento. A imagem das borboletas oferece noção de liberdade, transformação; os vocábulos “primavera” e “arco-íris” complementam a imagem e remetem ao colorido de uma infância saudável/feliz. A repetição do verbo “querer”, conjugado em primeira pessoa, enfatiza o desejo do eu poético em lutar para obter algo que só pertence agora às lembranças: “Quero de volta meu eu... E ser eu novamente”. Confirmamos, com isso, a busca pela identidade perdida.

Stuart Hall (2003) assevera que estamos sempre em processo de formação. Com este pensamento, Hall abre espaço para os questionamentos sobre “ser” e “tornar-se” a partir de elementos exteriores, bem como de influências sofridas com o transcorrer do tempo.

A memória da família

A família é o primeiro grupo que nos acolhe na conjuntura social, dessa forma, os laços afetivos criados na interação familiar são de suma importância para a formação do indivíduo. Nos poemas “O silêncio da noite” (dedicado à mãe) e “O vitral do poente” (dedicado ao pai), o eu lírico apela ao aconchego familiar, a partir das duas maiores referências da célula social. Essa abordagem está alinhada ao pensamento de ZINANI, (2006) que afirma: “A família constitui a sociedade primordial. É na interação que ocorre às relações familiares que estrutura, desde a primeira infância, o arcabouço da personalidade”. Em “O silêncio da noite”, o eu poético, por meio da imagem do silêncio, aproxima-se da lembrança da mãe:

O silêncio da noite esculpe teu vulto
No brilho das estrelas do firmamento, E no
farfalhar das folhas eu escuto
Tua amada voz, trazida pelo vento...

[...]

Seis anos de dolorosa ausência,
Seis anos de saudade recolhidas
Do tempo que tinha tua presença
Marcada por horas bem vividas...

E são todos teus estes momentos
Em que a saudade em mim pernoute,
Conseguindo pausar o próprio tempo.
(MACIEL, 2016, p. 159).

É no cair da noite que a saudade aperta e a lembrança da mãe vem à tona, acompanhada de “dolorosa ausência”. A noite é calma e acolhedora como o colo de uma mãe. Imagens isomórficas como “noite que esculpe o vulto”, “firmamento”, “vento” remetem a sensações fluidas, inapreensíveis, no entanto na solidão da noite a memória vai ao encontro da mãe, de forma lenta e mansa, e consegue “pausar o próprio tempo”. Segundo Candau:

[...] é provável que os membros de uma mesma sociedade ou núcleo familiar compartilhem as mesmas maneiras de estar no mundo (gestualidade, maneiras de dizer, maneiras de fazer, etc.), adquiridas quando de sua

primeira, maneiras de estar no mundo que contribuem a defini-los e que memorizam sem ter consciência, o que é o princípio mesmo de sua eficácia. Desse ponto de vista seria preciso atribuir nuances às concepções situacionais de identidade sem, no entanto, rejeitá-las, afirmando que pode existir um núcleo memorial, um fundo ou substrato cultural. (CANDAU, 2016, p. 26).

O convívio com a mãe permite ao eu lírico conhecer cada detalhe que constitui a referência do seio familiar. O acostumar-se com a presença forte da mãe faz a falta se intensificar. É no encontro com o que há de mais singelo na natureza: “o brilho das estrelas”, que o sujeito poético rememora os momentos bons que vivera com a genitora.

No poema “O vitral do poente”, o eu poético delineia a saudade do pai, lamenta a perda e o traz nas lembranças carregadas de nostalgia. A passagem lenta dos anos, a distância física cada vez maior desencadeia o vazio.

Hoje está fazendo um ano de vazios teus.
E o vitral do poente, como embasado
Exibe um pálido entardecer,
Escondendo um sol sem reflexos,
Acanhado quase sem cor,
Assim, tal qual a minha dor...

[...]

Teias de nuvens cinzentas
Bordam o horizonte
Desta tua ausência...
Entardecer que se despede, por fim,
Nesta imensa simplicidade,
Nesta pungente saudade,
Nesta tristonha dorlência.
(MACIEL, 2016, p.163).

O eu lírico deixa claro a incômoda sensação de perda expressa por meio da palavra “embaçado”, que corresponde à perspectiva do sujeito em relação à ausência paterna. Halbwachs (2006, p. 160) assevera: “Um acontecimento realmente grave sempre traz consigo uma mudança no espaço”. Com isso, o eu poético, por meio da personificação, atribui características melancólicas, nebulosas ao ambiente: “Exibe um pálido entardecer”,

“Escondendo um sol sem reflexo”, “Acanhado quase sem cor”, “Tal qual a minha dor”. Na concepção de Pierre Nora:

A memória é a vida, sempre carregada de grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, consiste de suas decorações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manifestações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1981, p. 90).

Sendo assim, nossas lembranças podem adquirir um reflexo diferente, por meio dos impactos da rememoração. A memória “aberta” de que trata Nora é a possibilidade de revezamento entre lembrança e esquecimento.

A reiteração do pronome demonstrativo “nesta” nos três últimos versos do poema condensa o tempo presente: “Nesta imensa simplicidade”, “Nesta pungente saudade”, “Nesta tristonha dorlência” e enfatiza o sentimento de pertença, uma vez que o pronome fornece a sensação de algo próximo ao sujeito que se pronuncia, indicando o movimento pendular passado/presente. Dessa forma, a lembrança que o eu lírico tem do pai pertence ao seu íntimo e reflete nas dores geradas pela perda, intensificadas pela gradação descendente: “imensa”, “pungente”, “tristonha”.

Memória da cidade que fica

Sob o olhar de Halbwachs (2006, p. 182), “Quando um grupo está inserido no espaço, ele transforma a sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita às coisas materiais”. Dessa forma, o espaço é de fundamental importância para o processo nostálgico, juntamente com os elementos que o compõem. No poema “Os sinos do final da tarde”, há um forte vínculo do eu poético com a cidade de origem.

Nas seis horas de Maria

No entardecer de Caxias,

Não mais repicavam os sinos

Que soavam como hinos

No alto da torre da catedral...

[...]

O velho e grande rio parece encolhido

Correndo acanhado, num leito sofrido,

Emudecido, sem sua mata exuberante,

Sem suas águas puras, refrescantes,

Sem suas matas puras, refrescantes...

Tal os sinos do alto da torre da catedral

[...]

(MACIEL, 2016, p.11-12).

A cidade natal é mencionada como uma referência significativa para o sujeito poético, posto que o lugar de origem comporta vivências e reforça o caráter de pertencimento. Como assevera Candau (2006), “Todo dever de memória passa em primeiro lugar pela restrição de nomes próprios”. Com isso, a cidade de Caxias, atrelada às recordações, constitui a identidade do sujeito lírico que faz referência a elementos simbólicos: sinos, hinos, torre, representativos da fé cristã, reunidos no templo católico Catedral, e que reforça a memória coletiva da comunidade. De acordo com Halbwachs:

Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as atribuições de certa quantidade de grupos (HALBWACHS, 2006, p. 158).

Com isso, os objetos contidos no espaço formam um conjunto de elementos responsáveis pelas lembranças individuais e coletivas. Os elementos "sinos", "torre", "Catedral" fazem parte do cotidiano urbano e acompanham as vivências do ser na cidade, neles, são depositados valores simbólico e religioso, relacionados tanto ao sujeito que rememora, quanto aos habitantes do lugar. Halbwachs assevera: Qualquer religião tem também sua história, ou melhor, há uma memória religiosa feita de tradições que remetem a eventos muito distintos no passado. Ora, seria muito difícil evocar o acontecimento se não pensássemos no lugar (HALBWACHS, 2006, p. 182).

Portanto, os elementos religiosos imersos no espaço indicam que o eu lírico não esqueceu os ensinamentos cristãos cultuados no seio familiar. Mas a cidade se dinamiza, muda a sua forma e o modo como os sujeitos com ela se relacionam, isso é notado no eu lírico em "Os sinos do final da tarde", que expõe uma atmosfera triste ao rio que, assim como o sino da catedral, são representativos da paisagem citadina. Assim como os sinos, o rio é um elemento urbano que acompanha a evolução da cidade, logo, é considerado um patrimônio do lugar dada a sua resistência e permanência em meio às transformações pelas quais passam o espaço urbano. Segundo Halbwachs:

Novos fatos excepcionais também têm lugar nesse contexto espacial, mas porque em sua devida ocasião o grupo tomou consciência com maior intensidade do que era há muito tempo até esse momento [...]. No entanto, um acontecimento realmente grave sempre traz consigo uma mudança nas relações do grupo com o lugar (HALBWACHS, 2006, p. 160).

O eu lírico, ao visualizar as mudanças pelas quais passam o rio, causadas pelo transcorrer dos anos, recorda-se da antiga imagem que tinha do lugar, proporcionando uma nova percepção do espaço após as transformações sofridas. Dessa maneira, o sujeito poético é testemunho de um tempo em que o "velho e grande rio" tinha outra paisagem e lamenta a sua degradação com seu "leito sofrido", "sem suas matas exuberantes".

No poema "A Rua da Areia, a minha rua", é expressa a ligação do eu lírico com a rua da infância que abriga a casa primigênia. O termo "Janelas fechadas" remete às lembranças aprisionadas do eu poético em relação ao espaço representado.

O velho casarão, janelas fechadas,
Numa resistência muda
Ao passar insistente dos anos,
Ainda se encontra, persistente,
Na mesma rua de antigamente.
[...]

E naquela rua comprida, mar de areias,
Com seus grãos de prata hoje sob o asfalto,
Ainda existe um casarão fechado,
E uma menina petrificada pelo tempo
[...]
(MACIEL, 2016, p. 23-24).

O vínculo do sujeito poético com a casa não envolve apenas o espaço físico, mas sobretudo o valor simbólico que o local transmite. Segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan (1985, p. 160), “O lar é um lugar íntimo” e que “pensamos na casa como lar e lugar”. Assim, o que caracteriza o lar não são só os elementos sólidos, mas também as relações afetivas existentes entre marido/mulher, pais/filhos e irmãos.

Com a dinâmica da cidade os espaços urbanos vão recebendo camadas que acabam modificando paisagens que outrora fizeram parte de outros cotidianos: a rua de areia é eliminada pelo asfalto e, com isso, soterra as referências. Na concepção de Santos:

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço é singular: formado de momentos cristalizados por meio de objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente enquanto formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como ‘tempo’, não porém como ‘espaço’. (SANTOS, 2007, p. 14).

Com o passar dos anos o espaço se modifica, no entanto há espaços diferentes. Halbwachs (2006) enfatiza: “O espaço é uma realidade que dura”, pois deixam marcas que adentram no interior do ser. No último verso “E uma menina petrificada pelo tempo”, o eu poético se refere à memória presente e que se encontra “petrificada” junto com os elementos exteriores, logo, a cidade não é a mesma e a menina também não. Candau afirma:

Muitas vezes manifestando nostalgia por um passado pintado com cores de “velhos bons tempos”, o narrador faz uma crítica à sociedade atual que pode trair a exigência subjacente de mudanças para o futuro. O conteúdo da narrativa é, nesse caso, uma negociação entre uma certa representação do passado e um horizonte de espera. Por essa razão a memória, portadora de uma estrutura possível de futuro, é sempre uma memória viva. (CANDAU, 2011, p. 89).

Dessa forma, a lembrança que o eu lírico possui do espaço de outrora permite-lhe fazer comparações com o espaço do presente. Se as mudanças do espaço não alcançarem as expectativas do sujeito, o local não terá para ele o mesmo valor simbólico do passado. O espaço, então, é recordado junto com os momentos felizes vivenciados pelo sujeito lírico.

Considerações finais

A memória estabelece fortes vínculos sociais, ancorada em práticas coletivas que envolvem relações com grupos, especialmente o familiar. Segundo Halbwachs (2006, p. 30), “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas pelos outros, ainda que se trate de acontecimentos que só nós estivemos envolvidos”. Nesse sentido, a memória coletiva proporciona a construção da identidade, devido à relação de dependência desta com a memória.

A obra *Recôndito* é marcada pelas lembranças do eu poético nas relações estabelecidas com a família, em especial com o pai e a mãe, bem como com a cidade natal que a viu crescer e fincar raízes. Os poemas fazem referências ao íntimo, à descrição de acontecimentos e à expressão de sentimentos. Assim, a saudade da infância, de um tempo relativamente feliz, é marcado pela liberdade e ingenuidade do ser criança: as brincadeiras e a afetividade com o espaço contribuem, via memória, para o fortalecimento da identidade. Dessa maneira, na obra *Recôndito* o eu poético apela às recordações de experiências com e na cidade natal na busca pela compreensão de si mesmo, em meio às transformações do espaço sob o efeito do tempo.

Constatamos, portanto, a importância da memória para a compreensão do sujeito, capaz de entender sobre si, a partir de relações entre acontecimentos vividos no contexto social e espacial em que se encontra. Nesse sentido, o vínculo estabelecido pelo eu lírico nas relações familiares e com a cidade de origem é imprescindível à identidade, via processo de rememoração.

Referências

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1. ed. São Paulo. Editora: Contexto, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2º. edição. São Paulo. Editora: Centauro. 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e trad.). **Identidade e diferença: perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 103-133.

MACIEL, Inês Pereira. **Recôndito**. 1. ed. Caxias: Gráfica e editora JM Ltda, 2016.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: Les Lieux de Mémoire**. Representações, n. 26, Edição Especial: Memória e Contramemória, p. 7-24. Primavera: 1981.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Identidade e Memória ou As fraturas do tempo em *Despida*, de Inês Pereira Maciel. *In*: MENDES MACEDO, A; ARAÚJO SILVA DA, J. (Orgs) **Diálogos de gênero e representações literárias**. Teresina: EDUFPI, 2012, p.359-372.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos & MORAIS, Solange Santana Guimarães. **Introdução à Teoria da Literatura**. São Luís. UEMANET. 2021.

SCHOLLHAMMER, Kart Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo. Editora: Edusp, 1985.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul, Rs. Educs, 2006.

REPRESENTAÇÕES DE UM PASSADO QUE ECOA NO PRESENTE: o corpo interminável, de Claudia Lage, e a escrita de enfrentamento à barbárie e ao esquecimento

REPRESENTATIONS OF A PAST THAT ECHOES IN THE PRESENT: o corpo interminável, by Claudia Lage, and the writing of confronting barbarism and oblivion

Maria Iranilde Almeida Costa Pinheiro⁵⁶
Deyse Filgueiras Batista Marques⁵⁷

RESUMO: *O corpo interminável* (2019) é um romance contemporâneo escrito pela autora brasileira Claudia Lage, e seu enredo envolve indivíduos que estão inseridos no contexto de vivência ou herança da experiência da ditadura militar no Brasil. Trata-se, portanto, de uma obra literária que evidencia a necessidade de escrita de eventos catastróficos e na qual existe a busca por um passado que, embora calado, permanece vívido, pois ainda ressoa por meio de ausências, vazios e memórias lacunares. Assim, esta pesquisa questiona a possibilidade de, a partir da análise de *O corpo interminável*, identificarmos uma construção ficcional que evidencia, em suas formas estéticas e narrativas, a história individual e coletiva da ditadura militar no Brasil. Buscamos enfatizar, diante do *corpus* literário e dessa chave de leitura, os dilemas nascidos a partir da relevância do testemunho de sujeitos impactados por uma catástrofe nacional, parte de um enredo que mobiliza aspectos estéticos e narrativos para alcançar as experiências traumáticas da ditadura militar brasileira. Para tanto, tomamos como referencial teórico Assunção (2020), Ginzburg (2017) e Gagnebin (2018; 2019). Ao final do trabalho, esperamos contribuir para a caracterização política e literária do romance, pois, ao explorar a estética do horror produzida em *O corpo interminável*, acreditamos ser possível vislumbrar a

⁵⁶ Professora Adjunta IV da Universidade Estadual do Maranhão e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão - PPGLETRAS/UEMA. Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (1995), mestrado em Ciência da Literatura (2001) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Ciência da Literatura (2014), também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Poesia e Ficção contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativas contemporâneas, teoria literária e literatura brasileira. E-mail: iranildecosta@gmail.com.

⁵⁷ Doutoranda em Letras, área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás, curso no qual é bolsista financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Mestre em Letras, área de concentração em Teoria Literária, pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, curso no qual foi bolsista financiada pela CAPES, em parceria com Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela UEMA. Bacharel em Direito pelo Centro Universitário Dom Bosco - UNDB. E-mail: deyse.marques@discente.ufg.br.

relevância da representação de eventos políticos autoritários na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Representação; Esquecimento; Resistência; *O corpo interminável*.

Abstract: *O corpo interminável* (2019) is a contemporary romance written by the Brazilian author Claudia Lage and her plot revolves around individuals who are inserted in the context of living and inheriting the experience of the military dictatorship in Brazil. It's regarding, therefore, a literary work that stresses the necessity of writing about catastrophic events and in which exists the search for a past that, even silenced, remains alive, since it resonates absences, hollows, and lacunar memories. As such, this research questions the possibility of, via the analysis of *O corpo interminável*, identifying a fictional construction that accentuates, in its aesthetic forms and narratives, the individual and collective history of Brazil's military dictatorship. We search to emphasize, through the literary *corpus* and the literature's key, the dilemmas born from the relevance of the testimony of individuals affected by the national catastrophe and part of a plot that mobilizes aesthetic and narrative aspects to achieve the traumatic experience from the Brazilian military dictatorship. As such, we take as a theoretical reference Assunção (2020), Ginzburg (2017), and Gagnebin (2018; 2019). At the end of the work, we hope to contribute to the political and literary characterization of the romance, since, by exploring the horror aesthetic produced in *O corpo interminável*, we believe it's possible to witness the relevance of the representation of authoritarian political events in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Representation; Oblivion; Resistance; *O corpo interminável*.

INTRODUÇÃO

Buscas pelo passado, esboços imprecisos do presente e indeterminações sobre o futuro compõem a linha narrativa e temporal de *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage. O romance, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2020, revisita um tempo de tensões e catástrofes que, ao menos em termos cronológicos, foi mantido no pretérito: a ditadura militar brasileira. Trata-se de uma obra que busca vestígios de uma verdade histórica omitida pelo discurso oficial. No presente, para os sujeitos afetados pelo trauma decorrente da ditadura militar, é impossível encontrar palavras que expressem genuinamente o sofrimento pessoal e coletivo decorrente do vivido, assim como é inimaginável reviver essas experiências por intermédio de um texto linear e lógico. Estabelecer uma narrativa que seja, por inteiro, capaz de resgatar a dimensão daquele evento, é um desafio inalcançável, mas nem por isso menos perseguido. Nesse sentido, o enredo de *O corpo interminável* tenta se construir em meio a

lacunas, desvios e ausências, aspectos que conversam direta e simbolicamente com a narrativa produzida por testemunhas de eventos catastróficos.

Com *O corpo interminável*, Claudia Lage foi incluída no rol de autores e autoras que se remetem à ditadura militar brasileira em um momento pós-Comissão Nacional da Verdade (CNV). As produções literárias contemporâneas que constituem este conjunto temático e representacional mobilizam formas narratológicas caracterizadas pela ascendência e pelas investigações promovidas por seus legatários; são obras, portanto, que problematizam o espólio nacional e buscam dar conta de uma falta que torna o passado obscuro. *O corpo interminável*, enquanto obra essencialmente literária, apresenta relações extrínsecas e intrínsecas com o passado recente do Brasil, e ergue, ao seu redor, um cenário diante do qual a devastação e as tragédias não têm fim.

O seu processo de criação colidiu com eventos políticos passados, mas também se chocou com episódios contemporâneos à sua escrita, tais como a apresentação do relatório final da CNV, em 2014, e o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Claudia Lage não privou *O corpo interminável* de reagir às ocorrências políticas da segunda década do século XXI⁵⁸, circunstâncias essas que, na sua perspectiva, não apenas advertiram, mas anunciaram em bom som o retorno de um sistema totalitário similar ao que perdurou por mais de 20 anos no século XX. Com esta publicação literária, Claudia Lage se firmou como integrante de uma geração herdeira da ditadura militar que tenta reagir à amostra de amnésia histórica que acompanha um discurso que enaltece o “movimento” de 64 e seus agentes torturadores.

Ao receber a violência e o silenciamento como legado, a autora se lançou à tarefa de narrar as cicatrizes da memória individual e coletiva esvaecidas pelo discurso oficial. No texto

⁵⁸ Claudia Lage, durante o *podcast* Página Cinco - #74 *Mulheres das guerrilhas e as histórias estraçalhadas: papo com Claudia Lage*, falou sobre a formulação da sua narrativa ficcional: “A ideia foi vindo no próprio processo, a ideia de que era impossível reconstruir aquela história. (...) isso também foi algo que eu fui incorporando à própria linguagem e à estrutura do livro. Primeiro comecei pensando na busca da história da mãe do Daniel; depois, eu percebi que é uma busca impossível. É uma busca que na verdade é uma perda, já se começa a busca sabendo que é uma perda, que é a busca de uma perda. Então, na verdade, as lacunas começaram a aparecer mais do que a própria história. Quando eu comecei a escrever, eu percebi que escrever uma possível história da Júlia, a mãe do Daniel, era impossível. Não teria sentido. Ali eu me senti forjando uma realidade. (...) Você tem só um quebra-cabeça incompleto. Então, essa visão do quebra-cabeça incompleto, de várias partes que não se conectam foi a visão que eu tive para a estrutura do livro. (...) Essa parte, que foi bem logo depois de 2016. Depois de 2016 eu comecei a fragmentar muito mais. Até então tinha uma linha mais contínua do Daniel e da Melina, que eu tirei bastante, e eu percebi que era impossível manter aquela visão deles de que era possível recuperar o passado”.

literário, Claudia Lage realiza um trabalho de aproximação entre a ficção e a realidade e o faz no papel de alguém contra quem o regime militar não causou feridas diretas, mas que igualmente foi marcado pela força característica de um trauma coletivo. Diante da perspectiva de atingir a essência da dor e na tentativa de se fazer entendível, *O corpo interminável* persegue a reconstrução de uma história que está submersa.

DESCORTINANDO O CORPO INTERMINÁVEL: O COMEÇO, O MEIO E A AUSÊNCIA DE FIM

No centro de *O corpo interminável* estão Daniel e Melina, dois jovens que tiveram suas vidas tocadas por episódios da biografia pública e política de seus pais. Ele, filho de uma ex-guerrilheira desaparecida que, apenas no final do livro, descobrimos se chamar Júlia, foi criado pelo avô materno, um idoso que se empenhou em apagar todos os rastros de existência da filha. Daniel cresceu em meio ao silêncio e cercado por proibições, tendo como único familiar alguém com quem não compartilhava uma linguagem, uma forma de comunicar que fosse acessível a ambos. A única prova física que Daniel recebe da existência da sua mãe é uma fotografia, concedida pelo avô como um último objeto de lembrança. O rosto do pai do garoto é desconhecido e, da sua infância à vida adulta, a (ausência de) família se firmou como um elemento estranho diante do qual se acumularam perguntas cujas respostas talvez nem mesmo existam.

Por outro lado, ela, Melina, é filha de pais com os quais conviveu até o falecimento da mãe e a internação do pai em uma instituição de cuidados especiais. A proximidade física e longa convivência que compartilharam, no entanto, é insuficiente como fonte de explicação sobre os eventos que desenham suas lembranças do passado. A jovem sabe pouco ou nada sobre o comportamento de seus pais durante a ditadura militar; com o passar do tempo, porém, passa a desconfiar que ambos atravessaram os anos de repressão e totalitarismo, senão de maneira participativa, mas ao menos indiferente. Assim como Daniel, ela coleciona questões não solucionadas e resquícios de lembranças confusas, uma bruma que lhe impulsiona na tentativa de desvendar quem foram e como agiram os seus pais durante os anos de ditadura.

A conexão que aproxima Daniel e Melina nasce da tentativa de compreender de que forma os seus laços familiares se inscrevem em um passado coletivo mascarado por ocultamento de fatos, existências interrompidas e histórias sem desfechos. Ambos se lançam na

busca por decifrar os rastros ou indícios que conseguem alcançar sobre a atuação de seus pais no projeto político, social e econômico do regime militar. Para eles, se torna uma necessidade vital compreender em que medida seus familiares foram vítimas ou contribuíram ou não para que os eventos de horror e violência ligados à ditadura fossem concretizados. Suas identidades, portanto, são impactadas e construídas pelas histórias familiares que tentam recuperar enquanto lembranças, ancorando-se em uma ferida, em uma elipse, em um testemunho jamais prestado e que, antes de sequer nascer, foi extinto.

Existe, porém, uma segunda via narrativa em *O corpo interminável*, representada por uma ou, mais provável, mais de uma mulher, que está no passado e que promove um deslocamento de tempo e espaço em relação à linha demarcada pelo presente. Nesta narrativa paralela à de Daniel, que se apresenta como o único narrador do momento que se vive, é possível conhecer as vivências de mulheres que participaram ativamente dos movimentos de resistência. Trata-se de uma narradora que parece, em alguns trechos, ser Júlia, a mãe de Daniel; em outros, aparentam serem mulheres desconhecidas e inominadas, que poderiam representar qualquer uma daquelas que enfrentaram o mesmo destino.

Nesta segunda via narrativa construída por mulheres anônimas, temos a representação de guerrilheiras engajadas na resistência, unidas por um objetivo e uma sina em comum. Ao ambientar o livro nas vivências de vários personagens e narradores, totalizando um número impreciso, Claudia Lage materializa um revezamento do olhar testemunhal no plano do relato: vozes se intercalam, embora nem sempre sejam identificadas, um anonimato tal qual o imposto a muitas vítimas de homicídio, cujos corpos jamais foram descobertos. Nesse imbricamento de vozes subjetivas que foge completamente de qualquer suposta via documental, a autora elabora uma referência à memória coletiva, mas, em oposição à escrita histórica, não possui a intenção de atestar a veracidade do acontecido. O texto possui, todavia, a proposta ética de apresentar respeitosamente os vestígios da realidade; nesse caminho, promove o encontro entre faces de histórias interrompidas e, para tanto, se vale de elementos imaginários e factuais que preenchem ou evidenciam ainda mais as elipses sobre as quais o enredo se forma.

A divisão do livro é feita em partes denominadas *distâncias*, *presenças* e *corpos*, que enfatizam os espaços dessas vozes que buscam suas próprias narrativas; são sujeitos inseridos em lugares dos quais não conseguem se desvencilhar, mas que, mesmo diante da ausência de esperança, buscam formas de sobreviver em meio ao vazio. As lacunas são marcas inexoráveis

da tentativa de resgate da memória traumática, vez que se trata de uma procura de preenchimento condenada ao fracasso. Nesse trilhar, que para Daniel e Melina iniciou ainda na infância, segredos são revelados, heranças são descobertas, objetos se acumulam e caixas de papelão guardadas há anos são vasculhadas ou descartadas antes de serem abertas, constituindo os poucos artefatos que não nutrem respostas seguras, mas tão somente o imaginário de ambos.

Entre tantos vestígios, um livro antigo, encontrado no meio dos pertences do avô, chama a atenção de Daniel. *Alice do País das Maravilhas* pertenceu, em algum momento do passado, à Júlia, mãe do garoto, de modo que, no presente incompleto em que ele vive, aquele objeto se torna, além da foto materna, o único sinal de solidez histórica que tem em mãos. A história de Alice será um marco simbólico no enredo de *O corpo interminável*. A menina que cai na toca de um coelho é lançada, em verdade, a um buraco que lhe leva a um lugar impossível, no qual ela inicia a sua aventura em busca do desconhecido. Alice está perdida e sozinha no mundo em que se encontra após a queda, estando sujeita à eterna lógica do absurdo.

Além desse aspecto, a trama da menina que cresce e encolhe repetidas vezes, sem qualquer sequela, é um sintoma de como a figura do corpo, físico e psíquico, é representativa em *O corpo interminável*, cujos personagens enfrentam os desdobramentos das violências sofridas por indivíduos que foram torturados e que até hoje, dentro e fora da ficção, continuam perdidos. O corpo, essencialmente o corpo feminino, é colocado como um expoente dos andamentos históricos, políticos, sociais e subjetivos que a narrativa irá percorrer.

No caminhar do enredo, somos guiados pela relação de amor e cumplicidade que Daniel e Melina constroem. O passado individual incompreendido por ambos é o elemento que faz com que as suas histórias do presente se cruzem; a união dos dois personagens é mediada por um livro em uma biblioteca cuja leitura compartilham, primeiro sem saber, e, depois, intencionalmente. Juntos, em busca de desvendar segredos tão particulares quanto públicos, Daniel e Melina seguem na procura pelos resquícios de uma história interrompida, pois só assim serão capazes de seguir com a sua própria. Os jovens tentam sobreviver às suas respectivas existências incompletas, ao buscar modos de lidar com um vazio que não compreendem e não conseguem processar. Assim, a necessidade de entender se sobrepõe à dificuldade de resgatar a verdade.

Nesse movimento, vivenciamos o falecimento do avô de Daniel e o conflito deste ao se deparar com objetos e móveis antigos que se vinculam ao passado e que demarcam a

passagem de um tempo que consumiu fragmentos de memória e gerou uma amnésia coletiva. Ele, como escritor, tenta dar vazão a esse excesso (e falta) de imagens e ordenar a própria história de modo sequencial, cronológico e coeso. É uma tentativa vã, o que ele reconhece, ainda que insista, porque o impulso de materializar os acontecimentos e as descobertas se justapõe à frustração de jamais atingir esse objetivo. Ao mesmo tempo, Daniel teme a própria escrita, porque retornar ao trauma significa, para ele, revivê-lo no lugar daqueles que não sobreviveram à catástrofe.

Em momento posterior, o personagem descobre a existência de uma irmã, Olívia, uma união sanguínea estabelecida por intermédio de seu pai, já falecido. A partir dessa conexão imprevista, Daniel vê surgirem novas pistas a respeito das suas relações familiares, o que não significa que finalmente alguma resposta lhe será entregue. Ele consegue se aproximar de um amigo de sua mãe, chega a visitar o apartamento em que ela teria passado os seus últimos dias antes de ser presa, mas nada disso lhe representa algum encerramento. Todas as lembranças recolhidas são apenas rastros incompletos, e, ao descobrir que Melina está grávida, Daniel passa a questionar ainda mais a possibilidade de viver o presente e construir um futuro tendo como base apenas os fantasmas de um passado que muitos tentaram apagar.

Melina, por sua vez, carrega sua parcela de imprecisões. Ela, que sempre demonstrou gosto por fotografia, utiliza essa expressão artística para fazer deduções sobre a sua família. As imagens revelam indícios que lhe levam ao pretérito, à casa dos pais, na procura de alguma situação mal compreendida, de uma postura que possa ser revista ou de algum objeto esquecido. As imagens eternizadas por um clique no botão de uma máquina fotográfica são o retorno a um passado que ela sente necessidade de reinterpretar; são o registro de acontecimentos que Daniel e Melina, no presente, não conseguem digerir, exteriorizar e comunicar entre si, dada a dificuldade de compreendê-los. As fotografias, assim como os objetos, os registros escritos e as histórias contadas por outras pessoas são partes de um passado que jamais estará completo, e cabe ao jovem casal encontrar uma forma possível de se relacionar com essa incompletude.

Nessa investigação, Melina descobre que o seu pai fora contratado como fotógrafo durante os anos do regime militar, sendo o autor de uma imagem que passa a simbolizar, em *O corpo interminável*, todas as vítimas de tortura e assassinato durante a ditadura. Era o seu pai o responsável por imprimir registros de violência extrema, retratos estes que são indícios de sua participação ou envolvimento com os acontecimentos bárbaros que, direta ou indiretamente,

fundam a sua ligação primária com Daniel. Este, a partir dessa fotografia e por outras motivações que surgem na sua investigação subjetiva, se sente incitado a escrever pelo desafio de registrar de modo simbólico a impossibilidade de lidar com aquela barbárie, mesmo quando diante da dor insuportável fomentada pela impressão em papel e cores de uma cena insólita.

Partindo desse incômodo inicial, ocorre, em *O corpo interminável*, uma reflexão metaliterária sobre o ato de registrar em palavras as experiências de outrem e sobre o risco de se cometer apropriação memorialística. A trama desenvolve o conflito entre pais e filhos e traça, a partir de seus personagens, uma insatisfação paralela à que Claudia Lage sentiu enquanto criadora de um texto ficcional que se relaciona com a História do Brasil. Ao criar um espaço, a partir de si e de seus personagens, para uma voz coletiva, a autora abraçou a função de compor como romance uma história imaginária cujo dizer, por um excesso de verossimilhança que beira à irrerealidade, apenas a ficção poderia suportar⁵⁹.

Para tanto, Claudia Lage utilizou a perspectiva de guerrilheiras anônimas para ceder espaço às vozes que foram retraídas, oferecendo-lhes um discurso vago, lacunar e fraturado, mas que, simultaneamente, é preciso ao apontar para o silenciamento imposto àqueles corpos femininos. Em *O corpo interminável*, como um recurso de resgate e representação dessas vozes inominadas e emudecidas, muitas das quais se esvaíram com o desaparecimento de seus corpos, há espaço, entre as manifestações de Daniel e suas vivências com Melina, para as histórias de mulheres que se encontram em um passado que, já não tão distante, se prolonga até um presente no qual a catástrofe persevera na forma de anistias, omissões e escusas de responsabilidades.

Neste ponto da narrativa, o cruzamento entre a ficção e a realidade é articulado pelas manifestações estéticas e elaborações formais arranjadas por Claudia Lage. A autora mobiliza a zona do imaginário e da criação para expor a possibilidade, ainda que restrita, e a necessidade,

⁵⁹ Em entrevista a Paula Carvalho para a *Revista Quatro Cinco Um*, Claudia Lage comentou o seguinte: "O livro é também uma busca das minhas próprias lacunas, como mulher, brasileira, o que esses apagamentos e soterramentos me tiraram e me deram, o que é crescer e se formar num país em contínua amnésia. Nesse sentido, foi também libertador. Por mais doloroso que tenha sido entrar nesse lugar, nessas memórias, nessas lacunas, acessar toda aquela carga de violência, eu me sentia amparada pela ficção. A literatura tem essa imensa força, aquela experiência é arrancada do seu lugar na "realidade" e transfigurada, ressignificada, se torna outra coisa, e só assim foi possível suportar. (...) Mas, na ficção, tudo isso se torna outra coisa, ali eu podia interferir, ressignificar, era possível fazer algo, trazer à tona, apesar de tudo, algum sentido, perspectivas, beleza. Na ficção, não me sentia tão impotente".

ampla e urgente, de se posicionar em face da História oficial e de construir elementos que, dentro de uma apresentação ficcional, respondam ao compromisso de não deixar que a verdade seja esquecida. A sua tomada de posição diante do texto demonstra que *O corpo interminável* é uma obra aberta à reconstrução crítica da História oficial, assumindo, assim, um papel que é literariamente estético e formal, mas também social e coletivo.

As formas utilizadas em *O corpo interminável* para se inscrever enquanto objeto engajado na atuação pública fazem com que as funções artísticas e sociais da obra literária sejam simultaneamente ativadas, um papel que se evidencia em tempos de crise e de ascensão de pensamentos autoritários que clamam pelo retorno do regime militar. O romance, portanto, se apresenta como um espaço possível para reinscrever memórias individuais e coletivas de vozes destroçadas pelo trauma insuperável, mas que ainda assim podem encontrar na ficção um modo inacabado, porém afetuoso e compatível, de se recompor. Em meio a fatos passados e desconhecidos, fragmentos, rupturas e vestígios, a obra atua como ambiente de diálogo em um cenário incomunicável, diante do qual o dizer, na sua forma tradicional, não consegue se firmar. Ela é, em última instância, uma resposta à violência e um manifesto contra o retorno da barbárie.

Sugerir que *O corpo interminável* alcança, em suas últimas páginas, algum tipo de encerramento, seria nitidamente paradoxal. Os eventos que constroem essa narrativa, em suas formas e opções estéticas, desenham um corpo que não tem fim; ele, que resiste ao tempo, se estende e se perpetua em cicatrizes, agressões e rompimentos afetivos, mas também em relações humanas, laços familiares e possibilidades de encontros. O corpo se estende além do real e da ficção e, quando projetado na escrita, conecta as partes de uma memória de quebras, rupturas e não ditos. O corpo sofre, registra e testemunha o trauma, e, quando sua história esbarra com uma dissolução de fronteiras entre experiências concretas e imaginadas, consegue insinuar um caminho que encontra, na narrativa ficcional, uma ponte para submergir do esquecimento.

A procura por esse corpo desconhecido e silenciado é projetada, por Claudia Lage, nas vias de uma narrativa que sempre retorna a si mesma em busca de respostas. Daniel, no papel de filho de uma mulher desaparecida, mas também enquanto escritor, persegue, na linguagem, a dissolução do enigma da sua existência, que sempre ecoou apenas o silêncio. Melina procura projetar esse corpo através da fotografia e, em um término que indica a possibilidade de metamorfose da morte para a expectativa de um (re)nascimento, vê a si mesma ser atravessada por esse processo cíclico de proximidade e afastamento. O casal, diante de uma gravidez que a

qualquer descuido pode evoluir para um aborto, oferta o mais próximo de um fechamento que *O corpo interminável* comporta: a chance para constituir algo novo, inocente e melhor, que pode irromper como uma fonte de oposição à barbárie e à catástrofe. É o corpo, novo e velho, presente e distante, que impõe diálogo e resistência, e esquadrinha frestas de luz em meio a uma memória obscurecida pelo trauma.

CLAUDIA LAGE E A HERANÇA DA BARBÁRIE: A OBRA ENQUANTO TESTEMUNHO DO QUE NÃO PODE SER DITO

Neste trabalho, colocamos *O corpo interminável* como obra que se põe em marcha para narrar a catástrofe traumática decorrente da ditadura militar no Brasil, assumindo que se trata de uma narrativa que, em seu corpo, incorpora a figura da testemunha afetada por essa barbárie histórica. Sabemos que o conceito de testemunha direta abarca o entendimento clássico que temos do termo: aquele que foi vítima ou espectador do evento traumático, sobrevivendo a ele. Nesse ponto, porém, a obra traz algumas camadas de testemunho que fogem do conceito tradicional do termo, mas que tomam abrigo teórico no sentido de testemunha solitária. Nesse sentido, temos, primeiramente, o papel que a própria autora, Claudia Lage, assume enquanto indivíduo que formula a ficção que suporta a narrativa desse enredo histórico e pautado em acontecimentos reais. A este respeito, a escritora comenta:

De certa forma, eu segui o mesmo caminho de Daniel e Melina, buscando remontar a história pelo seu arquivo, seu registro, enquanto, ao mesmo tempo, me questionava como mulher e brasileira vivendo dentro de um país em constante amnésia, pergunta que também atingiu meus personagens, especialmente depois do Golpe de 2016, embora o livro não se passe nessa época nem trate disso como uma referência real. O pavor e perplexidade que senti, no entanto, eles sentiram também, como um estado emocional, uma memória inconsciente, algo entranhado no corpo, no DNA, um arquivo em cada um de nós (LAGE, 2021).

Ainda que a biografia de Claudia Lage não seja ponto discutido neste trabalho e, assim, não seja nossa pretensão envolver esses aspectos na leitura da obra, enriquece a nossa análise compreender que a narrativa e os personagens de *O corpo interminável* nasceram de um lugar que é comum à sua própria criadora: a vivência como herdeira de um trauma coletivo. Da compreensão que a autora tem dos fatos decorrentes da ditadura militar, podemos enxergar

muito das opções narrativas que guiaram a obra, especialmente no que diz respeito às relações firmadas em ausências, faltas, omissões e segredos abafados. Escolher não contar sua história a partir do ponto de vista de Júlia, mas sim de múltiplas outras vozes, resgata a própria dificuldade da autora de falar sobre um período que não se recorda, ao mesmo tempo que une a sua necessidade de fazê-lo e o seu compromisso ético de resgatar esse momento da história do Brasil.

Embora não seja narradora da própria obra, em um contexto extratextual, podemos colocar Claudia Lage no papel de testemunha solidária desse evento catastrófico. Ela, enquanto alguém que abre espaço para a intercalação de cenas enunciativas, permite a criação de um espaço ficcional, no qual o discurso testemunhal possa se desenvolver. O foco narrativo da sua obra se pluraliza em eu's e tu's embaralhados em um mosaico de vozes, o que a permite elaborar um romance que ocupe um lugar privilegiado na emissão das manifestações fantasmáticas que encenam o trauma decorrente dos acontecimentos bárbaros. Claudia Lage, se reconhecendo nesse papel de testemunha solidária, participa ativamente do processo de transmissão de memórias sobre o regime militar ao ampliar o alcance que temos sobre os impactos que esse evento gerou de forma individual e coletiva. Se a função da testemunha solidária é criar essa ponte que liga a testemunha direta, a vítima ou espectador, e o outro, podemos entender que a autora cria um ambiente literário que permita o cumprimento dessa tarefa.

Assim, em *O corpo interminável*, temos um testemunho que se reconhece no outro, que incorpora as dores que enxerga no outro e que tenta processá-las em forma de transmissão da memória:

O número de suicídios de ex-guerrilheiros no exílio é maior do que se imagina, lemos uma vez na biblioteca, é uma conta que ainda não fechou, estava escrito no livro que não conseguimos terminar, ao qual voltávamos sempre para rever uma passagem, para entender melhor um trecho. (...) Melina voltou a olhar para o teto. **Os seus nervos, o seu corpo, reagem a tudo que lia, via, como algo pessoal.** De alguma forma, a história da moça na estação de trem em Berlim⁶⁰ **tinha se tornado parte da sua história.** Pertenciam a ela os guerrilheiros do documentário como pertencia o alheamento dos pais, a separação repentina, a mala na porta, como pertenciam as fotos, os filmes, os livros, os nossos corpos na cama, tudo que ainda havia para ser visto, lido,

⁶⁰ Referência a um momento posterior desse trecho da obra, no qual Daniel conta que Melina havia visto em um documentário que uma ex-guerrilheira que estava em um abrigo de refugiados se suicidou, jogando-se na frente de um trem em uma estação em Berlim.

tudo que poderia ser revelado entre nós, nós que mal tínhamos nos encontrado (LAGE, 2019, p. 29, grifo nosso).

Trata-se de uma história coletiva na qual testemunhas diretas e testemunhas solidárias ficcionais são postas em movimento para contar uma história real. Daniel é posto como o herdeiro central dessa catástrofe e, como narrador-testemunha, é um sobrevivente dessa barbárie, alguém que busca formas de lidar com algo que não entende, não consegue processar. Mesmo quando pequeno, tendo menos informações ainda sobre sua mãe e sua história, o rapaz já demonstrava uma necessidade inata, quase instintiva, de buscar algo além do quase nada que o avô lhe contava. Ele afirma que passou pela infância “de olhos fechados”, sendo um menino que nem ele mesmo, já adulto, consegue compreender: “esse menino cresceu imerso no silêncio do avô. Não sei se era alegre ou triste, era uma criança que não sabia da sua história, não sabia de nada” (LAGE, 2019, p. 25). Essa mesma criança que não conhecia nada sobre o próprio passado familiar já buscava formas de recuperar essas memórias, de conhecer aquilo que não sabia o que era, mas que já lhe gerava tantas consequências:

A professora um dia chamou o meu avô para uma conversa. Com a minha redação na mão, ela me olhava, foi você mesmo que escreveu? Sim, fui eu, mas ela não acreditava. Era preciso a confirmação do meu avô. Um menino não escreveria sobre a morte da própria mãe daquela maneira. O avô não apareceu, a professora, inconformada, não sabia o que fazer comigo. Um menino que imaginava a morte da mãe de diferentes formas. Que colocava sangue e violência nessas mortes. A diretora veio em socorro, a sua mãe pode aparecer, meu filho, a qualquer momento, o seu avo me disse, ela foi viajar, mas volta. Eu não consigo lembrar o que respondi, se acreditava ou se duvidava dessa volta. Já tinha escutado muitas vezes a palavra desaparecimento, já entendia o seu significado, alguém estar ali e de repente não estar mais (LAGE, 2019, p. 25).

O testemunho se impõe a Daniel muito antes de ele ter qualquer controle sobre as próprias palavras, muito antes de ele efetivamente ter consciência de que existiam lacunas que sentiria necessidade de preencher. Ele é alguém que herdou não somente o trauma do desaparecimento da mãe, mas também recebeu a censura a respeito de tudo que envolve essa história. Do seu avô, propositalmente ou não, herdou o monitoramento e a necessidade de (se) esconder, de modo que viveu sempre um embate constante entre liberdade e recriminação. De

forma aparentemente sutil, mas também com muita violência, o silêncio sobre os fatos que envolvem o regime militar fez com que esse momento político perdurasse, o que garantiu que Daniel permanecesse na condição de testemunha dessa catástrofe. Ele não estava nos porões das prisões, não foi torturado e sequer tinha consciência desses fatos enquanto eles ocorriam; ainda assim, sentia os seus desdobramentos e teve que lidar com suas consequências.

O papel que Daniel ocupa no enredo assume, em verdade, diversos contornos. Para o seu avô, Daniel pode ser muito mais que uma testemunha da barbárie: o rapaz é a própria lacuna deixada pelo trauma. Para o idoso, Daniel representava tudo aquilo que sobrou da catástrofe, sendo a própria existência desta, o vestígio final que Júlia deixou antes de ser desaparecida:

[...]o menino não entendia o avô tão calado, rabugento, não gosta de nada, reclama de todas as coisas, tá tudo errado no mundo, o avô. Eu tinha certeza, mas um dia o rapaz apareceu com um bebê nos braços, eu tinha certeza, garoto, não tinha restado nada, restou você” (LAGE, 2019, p. 89).

A Daniel, foi imposto o lugar daquele que herda, mas que também é a própria herança da catástrofe, aquilo que não permite que ela seja superada. Enquanto presença-ausência na vida do próprio avô, Daniel ocupa um papel do qual não pode se afastar e vive uma condição que o insere, necessariamente, no papel ativo de alguém que está ligado ao evento catastrófico, ainda que não o tenha vivido.

É a voz de Daniel que tenta restituir os corpos das vítimas da ditadura no próprio corpo do texto. É a sua tentativa de resgatar a história da mãe que torna a existência dela minimamente real, que a resgata das cinzas nas quais a sua memória havia se transformado quando todos os seus pertences foram queimados pelo avô. O rapaz esbarra constantemente na impossibilidade de resgatar esse corpo, mas insiste na tentativa de fazê-lo, pois é isso que o seu papel de testemunha solidária exige: receber o bastão da memória e assumir ativamente a tarefa de narrar por aqueles que não puderam fazê-lo. Daniel não ocupa o lugar de uma testemunha direta e nem se coloca no mesmo lugar que as vítimas do regime militar, mas tenta construir uma ponte que ligue o passado desconhecido ao presente inconstante, a fim de que o futuro, ainda incerto, possa ser construído. Nesse movimento, o rapaz ora se incorpora, ora se afasta desse corpo torturado, tentando encontrar um entrelugar para o seu testemunho solidário de herdeiro do

trauma, mas sem ocupar o espaço que pertence a vozes que precisam ser ouvidas, muito embora não possam ser recuperadas.

Nesse contexto, a escrita é uma necessidade que não pode ser entendida de forma simples e imediata – ela é, antes de tudo, a forma do testemunho de Daniel, um recurso que ele precisa, mas para o qual não encontra um caminho:

Depois da leitura, eu costumava escrever alguma coisa. Era uma necessidade, sobre as palavras lidas colocar as minhas, mas nunca imediatamente, meu corpo precisava de um tempo, o tempo necessário para lidar com tudo, o tempo para o tempo agir, só depois, quando as palavras saíam do papel, tomavam outro rumo, eu anotava o que tinha restado. Melina me disse que eu faço o contrário, anoto a partir do esquecimento. Foi ela que me deu a foto, foi ela que disse, Daniel, veja isto. Dias depois, eu peguei a caneta, abri o caderno e nada me veio. Eu não sabia o que escrever (LAGE, 2019, p. 21-22).

Além do testemunho solidário de Daniel, encontramos, em *O corpo interminável*, a narrativa de personagens que estavam efetiva e diretamente relacionadas aos eventos bárbaros do regime militar. Existe, no testemunho dessas vítimas, a evidente importância de dizer e, principalmente, de serem ouvidas – uma necessidade sobre a qual Primo Levi repetidamente falou. Há a descrição, no romance, de um episódio que revela essa circunstância com bastante força, quando Melina conta a Daniel sobre um documentário que assistiu, no qual algumas das vítimas de tortura eram entrevistadas em um local no qual haviam sido abrigadas após a libertação das prisões. Nessa filmagem, um rapaz cede uma entrevista à jornalista, “a voz pausada, firme, como se carregasse um grande peso com um controle surpreendente. Cada passo medido e estudado, a carga distribuída pelos ossos e músculos” (LAGE, 2019, p. 137). Porém, enquanto o rapaz falava, uma moça se aproximou:

Então, de repente, como se os ossos repentinamente tivessem se quebrado, os músculos se esgarçado e perdido a firmeza, ele chorou. De repente mesmo, sem nenhum aviso anterior. O rapaz caiu em prantos. É exato o verbo, porque não se pode pensar em outra imagem além da queda. O rapaz despencava. De um instante para o outro, sem o aviso de nenhum tremor (LAGE, 2019, p. 138).

Depois que essa moça se aproximou, o rapaz foi incapaz de continuar a sua história. Ele “tentava continuar, em meio às lágrimas, mas a voz entrecortada não tinha força para chegar

ao ponto final. A estrutura da frase, a gramática, todos os elementos comprometidos” (LAGE, 2019, p. 138). Por fim, descobrimos qual a relação entre eles:

A moça ao lado do rapaz o abraçou, chorando também. Depois eu soube, estiveram juntos na prisão. Em alas diferentes, mas próximos o suficiente para se ouvirem. Aquela moça tinha escutado o rapaz ser torturado. Ela ouviu quando ameaçaram a sua família. A mulher e os dois filhos pequenos. Uma vez, disseram que haviam pegado os filhos, que os dois iam ser criados por outras pessoas, que ele nunca mais veria os meninos. A moça ouviu o desespero do rapaz, o pavor que o fez dizer endereços e nomes. Entregar o que havia prometido esconder. A moça estava lá, ouvindo (LAGE, 2019, p. 138).

Temos nesse trecho do enredo, primeiramente, uma demonstração da importância do testemunho para essas vítimas e, mais ainda, da necessidade de que elas sejam ouvidas. O rapaz precisa contar, precisa que o outro saiba o que ele viveu e conheça a origem do seu sofrimento e, para isso, está disposto a revirar as lembranças dolorosas que o levaram àquele momento, que o tornaram um sobrevivente. Porém, esse relato não pode ser feito de forma pacífica. Quando o rapaz retoma sua história e continua a falar com a jornalista, mas agora diante da presença da moça que o ouviu sendo torturado, ele o faz de forma diferente: “tudo havia mudado”. Essa mudança diz respeito à complexidade daquilo que as vítimas de catástrofe trazem consigo. Dessas testemunhas, é possível extrair alguns recortes, fragmentos, instantes de lembranças, mas, de forma mais profunda, conseguimos apenas a própria perplexidade diante da incapacidade de resgatar essas memórias, que são intocáveis.

Há um outro momento de *O corpo interminável* que também marca a presença dessas testemunhas diretas. Narrado por uma guerrilheira que está escondida em um apartamento com outra mulher e uma criança (que não é filha de nenhuma das duas), vemos uma espécie de diálogo fragmentado, entrecortado por uma fala confusa e atropelada, na qual a segunda mulher pergunta à primeira, à narradora, sobre o filho que esta teria tido. Nesse momento, a narradora se assusta, pois não se recorda de ter tido um filho:

[...] a mulher me olha, e você, eu, eu nada, eu coisa nenhuma, foi na prisão, foi um deles, ela insiste pergunta, ela deduz, eu não sei, a cicatriz pode ser de outras coisas, não pode? eu não percebo a minha angústia, como eu não

lembraria de um homem aqui dentro? um homem que nunca quis? eu não percebo o meu desespero, como esqueceria se uma criança tivesse saído do meu corpo? como não lembraria da barriga, do peito, do bebê se mexendo, crescendo, crescendo, até explodir? Eu pergunto, eu mesma respondo, não lembro nem mesmo antes (...) (LAGE, 2019, p. 183).

Nesse trecho, o traumático é elevado à sua máxima potência: o profundo esquecimento. Tudo o que resta, para as vítimas da barbárie, é uma confusão de memórias fragmentadas – no caso dessa sobrevivente, não resta sequer isso. Nessa narradora que não consegue se lembrar de onde veio a cicatriz no próprio corpo, temos a figura da mulher que não é capaz recordar sequer que gerou um filho, que o carregou no próprio ventre e o que foi feito dele. É simbólica a imagem da mulher que sofre um trauma de tamanho impacto que consegue lhe roubar até mesmo a maternidade, essa condição intrinsecamente feminina, que reverbera no corpo das mulheres deixando tantas marcas. A mulher nega o acontecimento, mesmo que as cicatrizes sejam visíveis, mesmo que o seu próprio corpo esteja lhe contando que aquele momento ocorreu. Ela nega o ocorrido porque nega o próprio trauma, que impede que ela se recorde de algo que a levou ao profundo sofrimento. Para ela, o esquecimento é máximo, e se torna impossível narrar a origem daquelas marcas ou mesmo reconhecer o que lhe aconteceu.

Na relação que se desenvolve entre essas duas mulheres, temos um comportamento que reage ao trauma de forma primitiva, confusa, em um mergulho completo na desordem mental. Juntas, elas buscam cuidar da criança, cujos pais não sabem onde estão, e tentam sobreviver, presas naquele apartamento, sem comida, sem água, mergulhadas em uma liberdade que ainda assim as aprisiona e as coloca em um lugar de solidão. Apesar de juntas, elas conseguem dividir muito pouco, e enfrentam uma dificuldade de diálogo sempre que se voltam a qualquer acontecimento relacionado ao que lhes levou àquela condição: “eu peço para ela parar, estou com dor de cabeça, estou fraca, estou imunda, estou exausta, as únicas lembranças, o meu corpo pendurado, as dores na barriga, estilhaçam minha mente, todo o resto, os anos que esqueci, tudo que não lembro me esgota” (LAGE, 2019, p. 184).

Em outro trecho, acompanhamos as mesmas mulheres presas no apartamento, no qual também é perceptível a incapacidade de recuperar o passado: a vida dessas mulheres se tornou um labirinto, um caminho cíclico sem começo ou fim, uma vivência que não tem antes nem depois. São testemunhas que reagem negativamente ao resgate dessas memórias traumas e que,

sempre que se aproximam de alguma forma da realidade que viveram, que estão diante do assunto e da possibilidade de rememorá-lo, recuam como se o temesse:

(...) perguntei por amigos, companheiros, companheiras, ela respondeu com as palavras sumiu, morreu, fugiu, como se não existissem outras, evito pensar nessas coisas, evito lembrar, a mulher engole o choro, eu desconfio desde que chegou, ela tem uma história, eu não quero ouvir, será que mente, por que mentiria, eu não me importo, desde que vá embora logo com a menina, me deixe aqui, com as minhas paredes, meu teto, meu silêncio (LAGE, 2019, p. 143).

Nessa relação entre essas mulheres há uma mistura de dores e sentimentos, de ausência e de falta. Existe, sobretudo, o medo de se perder de si e do outro e, desse modo, desaparecer definitivamente. É a esse ponto que se chega: à forma de sujeito que se perde, que não tem mais nada, que não tem nem a si mesmo. É visível uma evidente dificuldade de processar o trauma e a catástrofe, de modo que esse narrador não consegue narrar porque sequer consegue entender. Ademais, sobre os impactos causados pela violência, Ginzburg (2017, p. 15), afirma:

A violência pode causar impacto traumático, individual ou coletivo, e as consequências desse impacto alcançam danos em dor corporal, nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção. Esses elementos podem se manifestar na constituição de narradores e personagens em obras articuladas com textos autoritários (GINZBURG, 2017, p.15).

Diante da dificuldade de se comunicar, Melina, por sua vez, busca na fotografia uma maneira de dizer, pois se apegue àquilo que é possível de se capturar. Quando criança, ela ganhou uma máquina fotográfica, com a qual passou a registrar momentos aleatórios da vida em família. Porém, os instantes que ela registrava eram sempre detalhes, lapsos da vivência com os pais, detalhes que passavam despercebidamente, como um *flash* momentâneo de dor, silêncio ou ocultamento que não poderia ser percebido de outra maneira senão pelo registro estático de uma imagem. A fotografia, aqui, se torna uma parcela do testemunho que será prestado pela vivência da personagem, mediada por esse documento, afinal, “a fotografia parece permitir a realização de um exercício constante na narrativa: a reflexão sobre a memória como herança” (ASSUNÇÃO, 2020, p. 221).

As imagens registradas por Melina são mais uma espécie de vestígio deixado à revelia dos opressores, e evidencia os diálogos interrompidos entre a garota e seus pais, convocando um espaço para revelar os ocultamentos das memórias do período militar. De certo modo, “fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões da sua utilidade, o registro da câmera incrimina” (SONTAG, 2004, n.p.). Nesse sentido:

A fotografia tem o poder de despertar sentimentos inesperados: emoção pela reaparição súbita de uma imagem de si ou do outro, desconhecida ou já esquecida, ferida reaberta, ou, no caso dos militares, rejeição de uma confrontação com o passado. (...) a particularidade da fotografia é a de nos mostrar o próprio passado, ou ao menos, como afirma, o vestígio material do passado. A fotografia apresenta-se, assim, como testemunho visual de um passado do qual se guarda, e resgata, uma ínfima parte (ASSUNÇÃO, 2020, p. 223).

Imersa nesse sentimento de testemunho, Melina tirava fotografias de seus pais: eles na mesa de café da manhã, o pai saindo do quarto, a mãe penteando os cabelos, um gole de café, um levantar da cadeira, uma mordida em uma torrada - todos instantes de uma presença-ausência. Por meio desses pequenos instantes capturados em fotografias, Melina começa a se dar conta do quanto alguns eventos e instantes são indecifráveis. Ela, que até então se achava capaz de capturar alguma verdade por intermédio da sua câmera, descobre que nem mesmo as imagens mais fiéis, por vezes, são capazes de expor as coisas como realmente são:

[...] passei a olhar a minha caneca de leite usada com uma desolação profunda. O cinzeiro sujo dos meus pais, a metade da torrada comida, o café frio na xícara, os ponteiros barulhentos do relógio, todas as coisas pareciam se esconder dentro delas mesmas, eu vivia desconfiada (LAGE, 2019, p. 65).

Diante desses momentos nos quais a decepção de ver pelas fotografias que tudo estava diante do seu olhar, mas que ainda assim algo não aparecia, Melina guardou a máquina fotográfica: “a aventura de fotografar tinha me custado duas decepções, acho que tive medo do que mais a câmera iria me mostrar, se eu continuasse” (LAGE, 2019, p. 145).

Quando voltou a utilizar a câmera fotográfica, no impulso de capturar os instantes que sabia não conseguir alcançar de outra forma, Melina o fez escondida. Quando o pai a descobriu, entrou no quarto de Melina, “ele olhou para as minhas mãos como se eu carregasse um bicho peçonhento, arrancou a máquina entre meus dedos (ficaram doloridos) e com um golpe só a espatifou no chão” (LAGE, 2019, p. 146). A fotografia, nesse contexto, ressalta a passagem da memória como forma de herança, estipulando uma relação por afiliação entre a primeira e segunda geração de um trauma, que tem no elemento mnemônico algo que não é seu, mas que é transmitido de forma privada. Enquanto testemunho de dado momento, a fotografia traz um efeito paradoxal irreversível, “(...) visto que a vida é feita do efêmero. Assim sendo, a fotografia é, particularmente, a melhor forma para conectar uma memória familiar privada a uma memória afiliativa” (ASSUNÇÃO, 2020, p. 224).

Esse conflito que Claudia Lage delineia entre esses três personagens e as verdades que não são ditas, mas ainda assim descobertas e reveladas entre eles, é o reflexo familiar da vontade consciente de esquecer aquilo que não consegue negar, em uma representação cara da necessidade de ocultar e apagar os rastros da ditadura. Assim,

[...] uma obsessão que também pode reinstalar, infinitamente, sujeitos sociais no círculo da culpabilidade, da autoacusação e da autojustificação, que permite, em suma, permanecer no passado em vez de ter a coragem de ousar enfrentar o presente (GAGNEBIN, 2018, p. 105).

Como também Gomes (2020, p. 08) aponta, é perceptível que a violência gerada durante os anos de chumbo perseverou e que as tentativas de apagamento só atingiram determinados aspectos, como os crimes cometidos por militares. Por outro lado, essa mesma barbárie ainda se reproduz de modo generalizado, estando apenas transfigurada em novas formas, atualizando-se para se encaixar no presente, em busca de brechas que tornem possível o seu reerguimento. Nesse sentido, é importante que façamos nossas os questionamentos de Primo Levi:

Em que medida o mundo concentracionário morreu e não retornará mais, como a escravidão e o código de duelos? Em que medida retornou ou está retornando? Que pode fazer cada um de nós para que, neste mundo pleno de ameaças, pelo menos esta ameaça seja anulada? (LEVI, 2022, p. 15)

Nesse sentido, é importante que valorizemos o papel de obras como *O corpo interminável*, pois

(...) em razão da censura, de interesses políticos e/ou ideológicos que frequentemente se impõem, bem como as implicações em trazer à tona aquilo que para muitos é impactante, intolerável ou inenarrável, são muitas as dificuldades para quem tenta pôr em pauta a violência, as distorções e acobertamentos promovidos pela ditadura. Isso não impediu, porém, que contássemos, em diferentes momentos e adotando estratégias ora mais ora menos incisivas, com um substancial número de autores que, evidenciando ou tangenciando em seus textos a tortura, os desaparecimentos e os extermínios, contribuíram para preservar a memória e, além disso, para pôr em xeque as versões que negam ou minimizam os abusos cometidos em decorrência do regime militar (GOMES, 2020, p. 67).

A relação imbricada entre passado, presente e futuro que é construída no romance deixa nítido como é improvável que consigamos nos desvencilhar dessa herança bárbara da nossa história e estabelecer uma vivência social e política que não esteja atrelada às suas consequências. Em alguns momentos, Daniel reflete sobre essas relações e a sua incapacidade de se sobrepor a elas: “Eu respeito muito a ação do tempo. Se eu havia invadido outro século, um século que não me pertencia, ele também podia me invadir. Ele tinha o direito” (LAGE, 2019, p. 151). Trata-se de um passado do qual não é possível se desvincular, pois, embora Daniel seja um herdeiro direto de uma geração que vivenciou a ditadura militar, esse evento catastrófico tem efeitos que não dependem da ancestralidade para existir: essa barbárie nos pertence enquanto acontecimento coletivo, e, em intensidades diferentes, atinge a todos.

Ao fim, temos uma construção narrativa na qual personagens em diversas dimensões se articulam para fazer o testemunho acontecer. A história de Daniel não pode ser narrada apenas por ele; muito do que lhe diz respeito, o garoto não alcança. Assim, Claudia Lage usa o artifício da multiplicidade de narradores para ter o resgate de certos momentos que não seriam possíveis de recuperar se houvesse a utilização de narradores estáticos e limitados. Se em *O corpo interminável* nós somos apresentados à vida de Daniel, Melina, Júlia e um núcleo familiar delimitado que experimenta a vida (e a ausência dela) décadas após o fim do regime militar, podemos ver esse cenário como uma experiência pessoal, ainda que fictícia, que assume contornos mais expressivos e que se expandem para além do individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito se fala sobre como a literatura pode se tornar um elemento de resistência e compreensão de um passado histórico bárbaro, mas pouco pode ser feito sem que efetivamente haja publicações que possuam esse cunho político e social. Em *O corpo interminável*, no entanto, existe a formulação de uma resposta às violências que advêm não somente das Instituições ou dos representantes políticos que detêm o poder de construção da História oficial, mas também dos espaços privados. A publicação de obras com o teor do romance atua como uma resposta à possível imposição do autoritarismo político, pois, por meio da sua representação das relações humanas, cria um espaço para a expressão de potências de vida, de resistência e de liberdade.

Por isso, impõe-se a necessidade de rememorar e fixar esse evento como acontecimento histórico, e isso por meios diversos, incluindo, nessa tarefa, o universo literário. Assim, *O corpo interminável* trata de transparecer as diferentes dimensões desse contexto, articulando a ficção em prol da possível representação e resgate de uma memória que não pode ser relegada ao esquecimento. No romance, esbarramos constantemente com esse passado labiríntico, um caminho cíclico percorrido por seus narradores, sem começo ou fim, no qual jamais encontrarão o que buscam. Porém, temos a participação de diversas personagens que refletem a realidade da época, o que permite um campo de questionamento que apresenta poucas respostas, mas levanta demandas que, pelo simples fato de serem apontadas, já possuem um reflexo de valor no nosso meio político e social.

Trazer a representação desses indivíduos para a obra literária é fazer com que *O corpo interminável* acuse a sua existência, que tantas vezes passa como se não houvesse qualquer impacto nos eventos que ocorreram. Muito se fala sobre aqueles que atuaram na frente do movimento autoritário do regime militar, mas, além destes, é importante voltar nossa atenção a todos aqueles que, talvez em menor grau, mas ainda com suma importância, contribuíram para a instituição da ditadura em outras dimensões. Atuar em prol da violência e da barbárie não significa necessariamente praticá-la em seu grau máximo. Por isso, não podemos esquecer que compactuar com o horror em qualquer nível, seja registrando-o e aquiescendo com a sua prática, ou mesmo calando-se diante da sua existência, fingindo uma ignorância e um desconhecimento que são impossíveis, também significa fazer perpetuar a catástrofe.

Ademais, o compromisso representativo de *O corpo interminável* instaura, entre seus vazios e silêncios, a possibilidade de ouvirmos muitas vozes até então silenciadas. Ainda que por intermédio de uma narrabilidade tensa e difícil, existe uma forte tendência do resgate do papel exercido pelas mulheres durante os anos de opressão comandados pelo regime militar. No romance, temos o testemunho dos horrores da ditadura contados sob o olhar feminino. São mulheres que lutaram as mesmas lutas que os homens, indo além do papel que lhe era delegado como coadjuvantes da resistência. São mulheres, portanto, que viveram a maternidade, a individualidade, o amor, a amizade e, ainda assim, foram capazes de participar ativamente dos movimentos de combate, armando-se contra o autoritarismo e desempenhando um papel enérgico na busca por liberdade política e social.

Existe o franco temor de que a escrita seja algo tardio e de que a literatura não possa compensar o atraso de décadas nas quais pouco foi feito para recuperar essas memórias. Porém, devemos ter em mente que “é pela escrita ou pela arte que a segunda geração consegue ressignificar as histórias herdadas, tornando-as compreensíveis e reconhecíveis pela comunidade simbólica” (ASSUNÇÃO, 2020, p. 231). Ademais, o discurso que é de Daniel também é de Melina, do avô, da sua mãe e de outras tantas guerrilheiras desaparecidas, em uma multiplicidade de vozes que apresentam dimensões diferentes de um mesmo ato de resistência. A literatura possibilita, assim, um diálogo intergeracional. Muito mais: a literatura pode ser considerada um memorial, um espaço poético para o não esquecimento no qual as histórias desses indivíduos criados a partir da ficção são um epitáfio simbólico de uma catástrofe real.

Nesse sentido, importante pensar que “o verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (GAGNEBIN, 2019, p. 248). Talvez possa ser apontado que a escrita não é suficiente; que falar sobre a catástrofe não é rememoração satisfatória e que transformá-la em texto e imprimir o seu valor por meio da literatura não implica em uma valorização eficaz do passado. Porém, diante do trauma, em prol dos testemunhos, só nos resta falar; nunca veremos o que realmente aconteceu, os desaparecidos nunca retornarão, os culpados não serão julgados e condenados. A literatura e romances como *O corpo interminável* vem para estreitar as lacunas causadas pela barbárie e permitir que sejam preenchidas por liberdade e esperança. Na ausência dos corpos dos mortos, cabe aos vivos estreitarem as distâncias e as ausências.

REFERÊNCIAS

ASSUNÇÃO, Sandra. *Em nome dos pais*, de Matheus Leitão: um relato (pós)memorial contra o esquecimento. In: GOMES, Gínia Maria (org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas: memórias da repressão**. Porto Alegre: Polifonia, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2 ed, 2 reimp.. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 97-106.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Rememoração. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. 1 ed, 1 reimp. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 217-250.

GINZBURG, Jaime. Apresentação. In: GINZBURG, Jaime. **Crítica em Tempos de Violência**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017, p. 13-18.

LAGE, Claudia. **O corpo interminável**. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LAGE, Claudia. O corpo interminável: em processo. **Blog IMS**, 21 ago. 2018. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/o-corpo-interminavel/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

SONTAG, Susan. Na caverna da Platão. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A POESIA MAIS QUE MARANHENSE NO CENÁRIO NACIONAL: a poética de Litania da velha, de Arlete Nogueira da Cruz, e sua inscrição na literatura brasileira**POETRY MORE THAN MARANHENSE IN THE NATIONAL SCENARIO: the poetics of Litania da velha, by Arlete Nogueira da Cruz, and her inscription in the Brazilian Literature**Marcos Antônio Fernandes dos Santos⁶¹

RESUMO: Este artigo trata de uma produção de final do século XX, escrita por uma poeta maranhense. Trata-se de *Litania da velha*, de Arlete Nogueira da Cruz. Por sua vez, objetiva discutir sobre aspectos de sua produção e a importância da poesia escrita por Arlete Nogueira, para a construção de uma literatura mais que maranhense. Assim, verifica-se que Arlete inscreve nas Letras nacionais uma obra de grande valor, não apenas estilístico, metafórico, artístico, mas também histórico e representativo. O poema representa parte da história da velha cidade de São Luís, assim como indica uma preocupação com o patrimônio histórico nacional, com a história e a vida do povo brasileiro. A poesia maranhense, assim como outrora, se expande para além do território em que nasce e expande horizontes, escancarando nossas raízes, nosso povo e a beleza da palavra que brota de cada canto de nossa imensa nação.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Poesia. Maranhão. Arlete Nogueira da Cruz. Litania da velha.

ABSTRACT

This article deals with a late 20th century production written by a Maranhão poet. This is Litany of the old woman, Arlete Nogueira da Cruz. In turn, it aims to discuss about aspects of its production and the importance of poetry written by Arlete Nogueira, for the construction of a literature more than Maranhão. Thus, it is verified that Arlete inscribes in the national literature a work of great value, not only stylistic, metaphorical, artistic, but also historical and representative. The poem represents part of the history of the old city of São Luís, as well as indicates a concern with the national historical heritage, the history and life of the Brazilian people. Maranhão poetry, as it once once expands beyond the territory in which horizons are

⁶¹ Doutorando em Letras, pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual do Maranhão. É membro do grupo de pesquisa Literatura e Vida (GPLV). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência e monitor de disciplinas como Filosofia da Educação. Atualmente é Professor na Educação Básica, atuando no Ensino Fundamental de 6º a 9º ano. Atua como professor substituto na Universidade Estadual do Maranhão, curso de Letras. E-mail: marcossantos@professor.uema.br

born and expands, scrambling our roots, our people and the beauty of the word that springs from every corner of our immense nation.

Keywords: Brazilian literature. Poetry. Maranhão. Arlete Nogueira da Cruz. Lítania da velha.

INTRODUÇÃO

A escrita de poesia é uma atividade que se faz presente há bastante tempo na vida humana. Essa forma de expressão é reconhecida pelo poder conferido às palavras, pela pluralidade de significações. O poder da poesia transcende o mero uso cotidiano da palavra, a linguagem poética guarda e revela segredos que somente os leitores mais apurados conseguem identificar. Durante sua longa história, e de maneira geral, a poesia tem recebido o devido reconhecimento pela sua proposta, pela experiência que vem proporcionando ao homem, fazendo-nos enxergar o mundo e as coisas para o que está além do óbvio, descortinando o invisível aos olhos, mas evidente ao espírito.

Ainda assim, sua trajetória também é marcada por muitos questionamentos e críticas a respeito de suas propostas, formas e transformações pelas quais passou ao longo dos tempos, o que acarreta mudanças quanto a concepção de beleza e ideal poético. É justamente por conta dessas mudanças quanto a concepção do que é ideal e belo na poesia, que essas produções são estudadas, analisadas em suas formas e conteúdo, o que não está relacionado, necessariamente, com a ideia de se realizar julgamentos de valor, ou qualificar essas produções como boas ou ruins.

Estudar a poesia é uma atividade necessária para que possamos conhecer melhor a respeito de tais produções, em sua multiplicidade, reconhecendo nelas aspectos comuns e distintivos, mas que são constitutivos de sua natureza, e que certamente têm influências do tempo, da sociedade e mesmo do homem, que hoje já não é mais o mesmo de outrora. A complexidade da poesia é entendida tanto pelo teor do que lhe é interno, quanto também pelas relações que estabelece com o que é externo a ela, mas que de alguma forma, a constitui. Sobre a sua trajetória, tanto no que diz respeito à leitura apreciativa, quanto ao estudo da poesia, o que fica evidente é que o lugar que ela ocupa hoje na sociedade, já não é mais o mesmo, atualmente, seu lugar é mais restrito.

Sua influência social hoje é menor, mais lenta, mas, segue persistente e em direção a uma constante evolução, mesmo que isso não agrade àqueles mais conservadores, em relação ao teor formal e padrão da poesia. Mesmo diante da abertura que a poesia tem encontrado a novas formas e conteúdo, o que vem acontecendo desde o advento do romantismo, e com mais força após o movimento modernista, a poesia ainda carrega elementos estruturais e formais que não se perderam, que são comuns a diferentes tempos, estéticas e ideais, o que é o caso, por exemplo, do verso. Mesmo tendo sofrido alterações em sua estrutura, o verso ainda é a base da poesia.

A construção do verso, por consequência, do poema, é particular de cada escritor, que imprime marcas muito específicas de seu estilo, que por sua vez também pode sofrer influências da vida e do local onde o poeta se inscreve e vive. No que diz respeito à literatura brasileira, ela é bastante plural, pois tem reflexos de muitas culturas, povos e histórias. A tomar pela própria diversidade existente no Brasil, é de se esperar que em cada região do país a produção literária receba traços peculiares, especialmente por conta da cultura local, que está inserida no âmbito maior, o nacional.

No Maranhão, Estado presente na região nordeste do Brasil, presencia-se uma diversidade de culturas, saberes, tradições e produções artísticas. Nesse sentido, a literatura sempre foi uma manifestação presente de forma intensa no Estado, e desde a formação do país e de nossa literatura, o Maranhão tem entregado nomes de muito talento e relevância para a literatura brasileira, tais como Gonçalves Dias, Coêlho Neto, Ferreira Gullar, Maria Firmina dos Reis, entre outros. Mesmo com o passar dos tempos, nossa terra não perdeu em nada o seu desempenho em relação à produção literária. Os séculos XX e XXI, por exemplo, nos apresentam escritores de reconhecido talento e atentos às novidades do cenário artístico literário, compromissados com a produção literária no Maranhão.

Diante do exposto, este artigo trata de uma produção de final do século XX, escrita por uma poeta maranhense. Trata-se de *Litania da velha*, de Arlete Nogueira da Cruz. Por sua vez, objetiva-se discutir sobre aspectos de sua produção e a importância da poesia escrita por Arlete Nogueira, para a construção de uma literatura mais que maranhense. O poema *Litania da velha* é uma composição que pertence à produção literária maranhense, porque a escritora é natural do Maranhão, e ainda porque o conteúdo do poema faz referências ao local, à cultura da região, embora dialogue com a história e a literatura nacional. Publicado pela primeira vez em 1995, o

poema sofre influências do seu contexto de produção, da estética vigente, da formação e das leituras da escritora, ou seja, é reflexo também de questões próprias da personalidade e das preferências literárias da poeta.

ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ E SUA ESCRITA

Arlete Nogueira da Cruz é uma escritora, poeta, e professora maranhense, nascida na cidade da Catanhede, e atualmente residente em São Luís, capital do Estado. Casada com o também poeta Nauro Machado, Arlete possui uma produção em torno de seis obras, das quais constam romances, contos, poemas e ensaios filosóficos. A escritora é também professora aposentada, licenciada em filosofia (UFMA) e mestre em filosofia contemporânea (PUC-RJ), tendo lecionado nas duas universidades. Sobre sua produção, Maria Silvia Antunes Furtado, enumera:

A parede (romance), de 1961 e 2ª edição, de 1994; As cartas (cartas literárias), de 1969; Compasso binário (romance), de 1972; Canção das horas úmidas (poesia), de 1973; Litania da velha (poesia), de 1995 e 2ª edição de 1997; Trabalho Manual (prosa reunida), de 1998. Nesta edição, As cartas recebem o novo título de Cartas da paixão. No final do ano 2000 publicou Contos inocentes (conto), pela Imago, Rio de Janeiro (FURTADO, 2019, p. 82).

A leitura atenta de suas obras, revela que as mesmas sofrem influências de sua formação como filósofa, mas acima de tudo, Arlete parece ter uma inclinação muito natural para a escrita literária, quase como um talento nato. Nota-se, com frequência, a cidade de São Luís, onde viveu praticamente toda a sua vida até hoje, como temática ou cenário de sua obra, observa-se isso, por exemplo, nos romances *A parede* e *Compasso binário*, e, ainda, no poema “Litania da velha”, espécie de alegoria à velha cidade.

Em seu primeiro romance, *A parede* (1994), a cidade é descortinada pelo olhar de uma das personagens: “Esta São Luís adormecida sob suntuosos edifícios de corrupção, mas pulsando insone pelo coração de um povo que não se cansa de festejar, magro e desdentado, com cantos e danças, cores e poesia, uma espécie de vitória: a vitória da própria e infeliz sobrevivência” (CRUZ, 1994, p. 98). Sua escrita se coloca também, em muitos casos, como forma de denúncia a situações de descaso, e mesmo, da miséria humana.

Em *A parede*, princípio de sua escrita literária, pode-se perceber uma espécie de anúncio do que encontraremos em seu poema “Litania da velha”, que como se verá adiante, pode ser entendido também como uma referência à velha cidade de São Luís, que, por meio dos versos, faz crítica ao descaso, ao abandono da cidade e da história guardada por ela através de seu patrimônio. Arlete Nogueira da Cruz é citada como uma das grandes novidades entre os novos nomes da literatura maranhense, que teve seu auge e glórias com os grandes poetas e romancistas do século XIX, tais como Gonçalves Dias, Sousândrade e Odorico Mendes.

A professora e pesquisadora Dinacy Mendonça Corrêa, a respeito de Arlete, ressalta que na “mais nova representação da poesia contemporânea do Maranhão, adepta das tendências modernistas – situa-se Arlete Nogueira, cujos quarenta anos de labor artístico com a palavra, comemorou-se em 2002” (CORRÊA, 2010, p. 2). O poema *Litania da velha*, considerada sua *Magnum opus*, é indicado por muitos críticos e pesquisadores como o ponto máximo da produção poética de Arlete, que através de recursos poéticos e narrativos, tece beleza a caminhada de uma velha. Com o poema, Corrêa aponta que Arlete Nogueira “impõe-se como a mais altíssimo voz da poesia considerada pós-moderna maranhense” (CORRÊA, 2010, p. 2).

A escritora, situada em seu contexto de produção, reflete em suas obras as marcas do final do século XX e início do século XXI. Influenciada pelas profundas mudanças anunciadas e realizadas pelo modernismo, a escrita arleteana evidencia a perda de referenciais padrões, a fragmentação, as incertezas humanas, e associado a todas essas questões, o essencial à literatura e à lírica, que é a qualidade estética, a riqueza expressiva que a poesia carrega.

UM OLHAR PARA A ARTE LITERÁRIA MAIS QUE MARANHENSE: A POÉTICA DE ARLETE NOGUEIRA DA CRUZ, EM *LITANIA DA VELHA*

Realiza-se, aqui, alguns apontamentos sobre a arte literária da maranhense Arlete Nogueira da Cruz, partindo da leitura *Litania da velha*, considerada por muitos a sua principal obra. Portanto, são apontados alguns aspectos relativos à construção do poema e à representatividade expressa por ele. Também se discute sobre sua importância, não somente para a produção regional, mas para a constituição da literatura nacional contemporânea. Assim, se por muito tempo o estudo dos chamados estilos de época ou escolas literárias foi importante

para se reconhecer os aspectos de um texto, contemporaneamente esse não é o caminho mais adequado, principalmente porque cada escritor tem seus recursos estilísticos, e cada tempo e lugar tem suas particularidades que influenciam a produção literária.

Para uma análise plural da escrita de Arlete, é necessário o mergulho no poema em si, tendo em vista a explorar a diversidade de nuances possíveis em relação aos traços impressos no texto, e a pluralidade de sentidos resultante. A começar pela escolha do título do poema, cabe ressaltar a etimologia da palavra “litanía”, que vem do latim *litaniae*, derivado do grego *lite*, e significa oração ou súplica⁶². Em seu sentido figurado, aquele comumente utilizado na linguagem poética, a litanía ou ladainha pode ser entendido como um falatório interminável, que se repete, como uma narrativa que se prolonga.

Quanto ao sentido expresso pelo termo *velha*, que é parte do complemento nominal de *Litania*, pode-se verificar uma duplicidade de significados, conforme o que será exposto adiante. A *velha* seria uma senhora idosa ou a cidade antiga e maltratada? Ou ainda, poderia ser as duas coisas ao mesmo tempo? É nessa ampla possibilidade de compreensão que a escolha do título se revela norteador para a construção de interpretações. Todos os versos do poema são introduzidos, por exemplo, por artigos definidos como “o, a, os e as”, vejamos os seis primeiros versos:

O tempo consome o silêncio e mastiga vagaroso a feroz injustiça.
O campo se perde embebido em jenipapos para a manhã sufocada.

Os bois da infância ruminam sua paciência e espreitam essa audácia.
O tempo dói na ferida aberta da recordação.

A *velha* cata os pertences no quarto que exhibe sua miséria.
A sacola esconde improvisos da vida e ganhos equivocados.

O uso dos artigos definidos sugere a ideia da repetição, de monotonia e mesmo de invocação, materializando, nos versos, aquilo que a *litanía* se propõe a realizar. Sobre os versos iniciais, percebe-se também que os elementos tempo e memória são constitutivos do poema, e imprimem valor às possibilidades de compreensão do texto. No primeiro verso, temos a presença da personificação, figura de pensamento que atribui características de seres animados

⁶² <https://educalingo.com/pt/dic-pt/litania>

(mastigar) a seres inanimados (o tempo), conferindo riqueza e pluralidade de percepções e sensações ao leitor. O mesmo caso se verifica no segundo verso, em “manhã sufocada”.

O poema é constituído por 120 versos, os quais estão dispostos em dísticos. Uma possível justificativa pela opção de construção do poema em dísticos, está na pausa, no espaço observável entre o conteúdo de uma estrofe para a outra, são estrofes curtas, trazendo mais possibilidades de assimilação do que está sendo dito, organizando a sequência narrativa. Tem-se, ao todo, um total de 60 dísticos. Sobre a disposição do texto no livro físico, cada página apresenta dois dísticos, ou seja, quatro versos, excetuando o caso das páginas com os versos 105/106 e 119/120 que aparecem, ambas, com apenas um dístico, dois versos.

No que diz respeito à construção dos versos, a metrificação não segue um padrão tradicional, todos os versos possuem mais de 12 sílabas poéticas, sendo, portanto, versos bárbaros. E sobre a sonoridade, não se observa o uso de rimas, os versos são brancos. O verso e a estrofe de Arlete não seguem uma tradição clássica, observa-se a quebra com esses valores e a construção de um ritmo próprio para o poema. A tendência à liberdade formal é muito comum a partir do século XX, especialmente na poesia.

Tal perspectiva é corroborada por Norma Goldstein (1987), que diz que a partir das primeiras décadas do século, o ritmo dos poemas passa a ser cada vez mais solto, traçando um distanciamento das regras tradicionais da métrica. Assim, surgem os versos assimétricos, tais como são aqueles que encontramos em *litania da velha*. O poema inova, especialmente, porque através do uso do verso, tece uma narrativa. Assim, temos na escrita em questão, um poema narrativo, longo, que apresenta personagem, espaço, enredo e um eu lírico narrador, ou seja, observa-se, na estrutura do poema, vários elementos constitutivos da narrativa.

De acordo com a definição de José Batista de Sales (2011), presente no E-Dicionário de Termos Literários, o poema narrativo pode ser entendido como “a manifestação literária em verso na qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorfizadas, com traços dramáticos, cômicos ou sérios e pode ser de alcance universal, regional ou local, dada a presença ou a ausência de grandiosidade”⁶³. Assim, a partir de tal percepção, somos capazes de perceber traços da prosa presentes na poesia de Arlete. Para Fernando Paixão (2014):

⁶³ <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pnarrativo/>

[...] a natureza rítmica desse tipo de escrita funciona ao modo de uma linha contínua. Cabe ao poeta puxá-la e compor um traçado próprio, sugerir imagens utilizando o contraponto de palavras, tons, espaços e pontuações. O fluxo das frases corresponde ao movimento da linha. (PAIXÃO, 2014, 129).

O trabalho de Artete Nogueira, em *Litania da velha*, é, portanto, conciso, calculado, tendo em vista uma escrita em verso que se propõe também a dar conta, em alguns aspectos, do que as narrativas realizam. O elo entre a velha, personagem andarilha que percorre as ruas da cidade, e o espaço, que são as ruas da velha cidade de São Luís, é construído a partir de uma relação complexa, intrínseca, que se percebe através da noção de pertencimento. A personagem e o espaço não se separam, se relacionam de forma muito íntima. Atentemo-nos aos versos 25 e 26:

A velha segue contrita o percurso que perfaz com fiel devoção.
Os anos na corcunda lhe duram e doem como pesados fardos.

A velha, durante todo o percurso narrado pelo poema, segue firme em caminhada pelas ruas, exercício que se repete cotidianamente, ao longo dos anos, repetitivo com uma litania, carregando consigo objetos simples, sem valor financeiro, mas que representam e guardam grande valor afetivo. O andar da velha por entre os espaços que constituem a velha cidade é o que confere sentido a seus dias, perambular por aquelas ruas, para ela, é motivo de prazer, mesmo em meio ao cenário de miséria, sofrimento e apatia, que rodeia a vida da mulher.

Através de uma cosmovisão do poema, conseguimos inferir que os versos se constroem por meio de uma alegoria em que a velha, eixo central da poesia, pode ser tanto uma mulher idosa que carrega as marcas do tempo, assim como também pode ser a cidade, a velha cidade de São Luís, que também carrega as marcas do tempo e do abandono. Essa alegoria, nesse sentido, é construída e percebida através de uma sucessão de metáforas presentes no texto, interligadas entre si. No prefácio da obra, em sua edição de 1995, José Chagas capta essa alegoria, apontando que

[...] este poema humaniza, ou melhor, personaliza, magistralmente, a cidade, em sua decrepitude, pois que, de fato, esse envelhecimento está ligado ao destino dos que a habitam, como uma fatal força aniquiladora, até de nossas

esperanças. A rigor, envelhecemos e morremos com ela, enterrando-nos desgraçadamente em seus próprios escombros (CHAGAS, apud CRUZ, 1995, p. 1).

Através de um olhar apurado para a todo do poema, podemos entendê-lo como uma alegoria, porque os possíveis significados despertados por ele existem de forma paralela. Os detalhes de uma das possibilidades de interpretação podem ser evidenciados também na outra. É por meio da alegoria que se verifica a abertura do poema. As metáforas, nesse sentido, delimitam os significados, as interpretações possíveis. De acordo com João Adolfo Hansen (2006),

Como simbolismo proposicional analógico, a alegorização se faz, ainda, segundo dupla orientação. No encadeamento do discurso, ela metaforiza uma expansão das analogias: em cada ponto do discurso, repete um significado ausente, orientando-se para “fora” ou para “outro” diverso daquilo que vai sendo exposto. Assim, a alegoria é não só metáfora (substituição) mas também anáfora (repetição) (HANSEN, 2006, p. 82).

Como expresso pelo teórico, a alegoria também se constrói por meio da repetição. No poema, a referência à velha senhora e à cidade de São Luís, é frequente, expandindo e metaforizando os possíveis sujeitos de que o eu lírico narrador trata. Os versos de 57 a 60 nos evidencia a duplicidade de sentidos que constitui a alegoria da velha.

A velha projeta a agonia no ocaso do coração combalido.
A dor centenária aflora na multidão dos tristes fantasmas.

A lágrima desce como salsugem da flacidez dos seus anos.
A antiga cidade é uma ilha que se desfaz em salitre.

Ela tem coração (mas seria esse um coração humano, um órgão anatômico, ou o coração seria a essência, quem sabe mesmo, o centro da cidade?), a velha é centenária e sente dor (sabe-se que a cidade é histórica, mais que centenária, e carrega consigo as marcas do tempo, do abandono, mas a mulher também poderia ser a centenária que não dispõe do aconchego familiar, do cuidado, porque para o outro, não tem mais nada a oferecer). Se no primeiro momento a velha parece ser a mulher, pelas características e sentimentos humanos

atribuídos a ela, no outro, a antiga cidade fica em evidência, revelando-se ser, também, a velha a quem o eu lírico se refere.

Fechando esse ciclo de apontamentos sobre o poema narrativo de Arlete Nogueira, é pela proximidade proporcionada pelo matrimônio, pela intimidade, pelo olhar crítico e pela partilha do ofício do escritor, que me valho das palavras de seu companheiro de vida, Nauro Machado, para descrever a composição lírica de Arlete. O escritor se refere à obra da esposa como uma escrita que irrompe

em catapultas metafóricas mescladas com amor e raiva, aliando a ética à beleza, pela força vindicativa do verso como réplica de uma realidade mais verdadeira, pois o fardo que a velha mendiga de Litania da Velha carrega, com seus trapos e lembranças, não é somente o da reconstituição de uma vida a perambular por um dia de seu destino pessoal: no périplo luminosamente dramático desse percurso feito pela soma de poucas horas, é a cidade de São Luís que se revela como personagem lírica introjetada na corrente psíquica da subjetividade poética da pessoa – frágil e forte ao mesmo tempo – que a aciona através de uma litania, forma satânica e/ou divina por excelência, para cumprirem ambas – velha mulher e cidade secular – a via-crucis de uma mesma e terrível história sem possibilidade talvez de ressurreição.⁶⁴

A beleza da poesia de Arlete Nogueira, se revela principalmente por meio das metáforas, do poder expressivo que torna possível, por exemplo, nesta narrativa em verso, a cidade tornar-se personagem e ser invadida por tamanha carga subjetiva. O poema pode ser pensado como uma construção literária hipertextual que se transforma ao longo de sua extensão, abrindo espaços para diferentes caminhos que podem ser explorados no âmbito da arte escrita.

Nesse sentido, Arlete inscreve nas Letras nacionais uma obra de grande valor, não apenas estilístico, metafórico, artístico, mas também histórico e representativo. O poema representa parte da história da velha cidade de São Luís, assim como indica uma preocupação com o patrimônio histórico nacional, com a história e a vida do povo brasileiro, que tem sido cada vez mais marcada pela degradação, pela apatia, pela desesperança, embora sejamos um povo persistente e ávidos por renovações. A poesia maranhense, assim como outrora, se

⁶⁴ Em LITANIA DA VELHA, poema de Arlete Nogueira da Cruz e estudos críticos sobre a obra, organização e edição de Nauro Machado e Frederico da Cruz Machado, Lithograf, 4ª edição, São Luís/MA, 2002.

expande para além do território em que nasce e expande horizontes, escancarando nossas raízes, nosso povo e a beleza da palavra que brota de cada canto de nossa imensa nação.

PALAVRAS FINAIS

A forma de dizer da escritora maranhense, em seu poema narrativo, marca, especialmente, na literatura local, uma intensidade lírica, revelando a sensibilidade com que Arlete trata de temas delicados e dolorosos como o abandono, a velhice, a apatia humana, e outros aspectos que embora geralmente indesejados, tornam-se belos e objetos de reflexão para o leitor. Embora não sejam temáticas inéditas, são audaciosas, e o tratamento literário conferido a elas faz toda a diferença, elaborando o estilo particular de escrita da poeta e um importante marco na história da literatura não só do Maranhão, mas do Brasil.

Portanto, penso e chamo a atenção para pensarmos a obra de Arlete, abrindo espaço para incluir certamente a produção de um tanto de outros escritores(as), como uma arte sem fronteiras, uma poética do homem e para o homem que está em constante renovação, transformando o universo à sua volta. Temos, assim, uma arte literária mais que maranhense.

REFERÊNCIAS

CORRÊA, Dinacy Mendonça. Uma Odisséia no Centro Histórico de São Luís. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 24, set./dez. 2010.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **A parede**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CRUZ, Arlete Nogueira da. **Litania da velha**. São Paulo: Digital Gráfica, 1995.

FURTADO, Maria Silva Antunes. **O decadentismo e a litania da velha**: uma leitura a partir da psicanálise. São Luís: Eduema, 2019.

HANSEN, João Adolfo. A alegoria - estado da questão. In: **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 2006.

NORMA, Goldstein. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 1987.

PAIXÃO, Fernando. **Arte da pequena reflexão**: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

ENTRE AS DESCONTINUIDADES E AS PERMANÊNCIAS: nuances de literatura brasileira contemporânea em *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar**BETWEEN DISCONTINUITIES AND REMANEID: nuances of contemporary Brazilian literature in Ferreira Gullar's *Rabo de foguete***Caio da Silva Carvalho⁶⁵

RESUMO: O crítico literário Giorgio Agamben (2007, p. 10) definiu a condição de contemporâneo como a capacidade de se orientar, mesmo no escuro, para, “a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir”. Ser contemporâneo é, portanto, a tentativa de caminhar por solos cada vez mais imprecisos, fragmentados e maleáveis, sem, não obstante, deixar de (re)conhecer as demandas necessárias do tempo no qual o sujeito se encontra. Dessa maneira, este trabalho tem o objetivo de analisar a obra *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar, cujo enredo se concentra nas memórias de exílio do autor no contexto de Ditadura Militar, sob a ótica de uma (re)formação de estilo literário pautado nas nuances que envolvem as descontinuidades e/ou permanências que envolvem a contemporaneidade. Assim, o texto pensa algumas nuances da literatura brasileira contemporânea, como o protagonismo de um indivíduo num tempo de quebra tecido social, ao passo que tenta mostrar os aspectos estilísticos e temáticos que envolvem a heterogeneidade e a disposição das formas de um (novo) realismo. Por meio de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica, as análises são baseadas em autores como Giorgio Agamben (2007), Karl Eric Schollhammer (2009), Tânia Pelegrini (2001) e Ítalo Moriconi (2001), de modo a pensar como o autor-narrador-personagem Ferreira Gullar se pauta como um ser contemporâneo, em uma escrita contemporânea, em torno dos estilos, abordagens e temáticas por entre o entrecho de *Rabo de foguete*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira Contemporânea. Rabo de Foguete. Ferreira Gullar.

ABSTRACT: Literary critic Giorgio Agamben (2007, p. 10) defined the condition of contemporary as the ability to orient oneself, even in the dark, in order, "from there, to have the courage to recognize and commit oneself to a present with which it is not possible to coincide". To be contemporary is, therefore, an attempt to walk on ground that is increasingly imprecise, fragmented, and malleable, without, however, failing to (re)meet the necessary demands of the time in which the subject finds himself. Thus, this paper aims to analyze the work *Rabo de Foguete*, by Ferreira Gullar, whose plot focuses on the author's memories of exile in the context of the Military Dictatorship, from the standpoint of the (re)formation of a literary style based on the nuances involving the discontinuities and/or subsistencies of contemporary being. Thus, the text thinks about some nuances of contemporary Brazilian literature, such as the protagonism of an individual in a time of broken social fabric, while trying to show the stylistic and thematic aspects that involve the heterogeneity and arrangement of the forms of a (new) realism. Through a qualitative and bibliographical research, the analyses are based on authors such as Giorgio Agamben (2007), Karl Eric Schollhammer (2009), Tânia Pelegrini (2001), and Ítalo Moriconi

⁶⁵ Mestre em Letras - Literatura - pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI; Professor efetivo de Língua Portuguesa - Ensino Básico - SEMED; Integrante do Grupo de Pesquisa em Literatura e Linguagem - LITERLI - da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA; Graduação em Letras - Português pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA; Pesquisa Memória e Escrita de si na Literatura Brasileira Contemporânea. E-mail: caiocarvalho1980@gmail.com.

(2001), in order to think how the author-narrator-personage Ferreira Gullar stands as a contemporary being, in a contemporary writing, around the styles, approaches, and themes in between the *Rabo de foguete*.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Literature. *Rabo de foguete*. Ferreira Gullar.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A contemporaneidade é comumente pensada a partir de um significado que se condiciona temporalmente, posto que o termo não diz respeito a um período encerrado, mas que se relaciona com o presente enunciativo de quem o utiliza. Alfredo Bosi (2006) diz que o significado do termo contemporâneo “é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas” (BOSI, 2006, p. 409), ressaltando a compreensão de que o vocábulo denota certa imprecisão e compromisso apenas com quem o emprega, já que as correntes literárias e filosóficas que ainda virão também serão, em seu tempo, denominadas “contemporâneas”.

Quando nos dispomos a analisar as tendências artístico-literárias contemporâneas, atentamos para a flexibilidade que o termo comporta, posto que a literatura contemporânea é aberta e se encontra em processo de formação. Nesse sentido podemos relacionar a literatura contemporânea a certas nuances pós-modernistas que se assemelham por uma recorrência de abordagens e estilos dispostos em determinado tempo. Sob esse aspecto que envolve tanto as discontinuidades quanto as permanências da escrita brasileira contemporânea, este trabalho tem a finalidade de analisar a obra *Rabo de foguete*⁶⁶ (1998), de Ferreira Gullar, sob algumas das nuances da literatura brasileira, qual seja a disposição de um narrador-personagem - que também é o próprio autor⁶⁷ - em um tempo de quebra de tecido social, bem como no que concerne à disposição da heterogeneidade e de um novo realismo no entrecho do romance.

⁶⁶ O título é uma referência à letra “O bêbado e a equilibrista” (1979), de João Bosco e Aldir Blanc, que se popularizou na voz de Elis Regina na luta contra a ditadura militar: “com tanta gente que partiu/Num rabo de foguete/ Chora/A nossa pátria mãe gentil/Choram Marias e Clarices/No solo do Brasil”. Assim, o romance gullariano conversa com os versos da música, evocando a angústia dos que partiram e as dores de familiares pelas ausências de seus entes.

⁶⁷ As memórias de exílio podem ser pensadas como uma narrativa autobiográfica, tendo em vista que se encaixam nas ideias de escrita retrospectiva, uso da pessoa enunciativa no discurso, bem como na recorrência homonímia entre autor, narrador e personagem, com base nos estudos de Phillipe Lejeune (2014). Assim, Ferreira Gullar pode ser visto, simultaneamente, como autor, narrador e personagem de *Rabo de Foguete*.

Ferreira Gullar (1930-2016) é um dos principais autores da literatura brasileira. Com escritos não raramente festejados pela crítica, Gullar foi ovacionado com o Prêmio Jabuti - categoria de poesia - e com Prêmio Alphonsus Guimaraes, ambos em 1990 e, em 2010, foi agraciado com o Prêmio Camões de Literatura. Em consonância com as palavras do ensaísta e poeta Carlos Sechin (2014) no contexto de recepção de Gullar à Academia Brasileira de Letras, o autor maranhense possui notável experiência no campo artístico: além de poeta e ficcionista, foi dramaturgo, biógrafo, artista plástico, entre outras atribuições.

O enredo de *Rabo de foguete* (1998) é composto a partir de suas memórias do contexto de repressão da Ditadura Militar brasileira de 1964, assim como a respeito de suas experiências de exílio em decorrência da referida perseguição, acontecida de agosto de 1971 a março de 1977. Dessa forma, o trecho abarca as tensões internas enquanto sujeito foragido - em primeira instância por entre bairros e esconderijos em casas de amigos, em seguida diante de uma fuga definitiva para além do Brasil. Nesse aspecto, *Rabo de foguete* é um retrato do contexto brasileiro desse importante tempo histórico, evidenciando o teor coletivo, ao passo que remonta as tensões individuais, o que muito interessa a uma pesquisa sobre contemporaneidade.

Ainda a respeito da obra, o crítico de literatura contemporânea José Mário Silva (2011) elogia a fluidez narrativa de *Rabo de foguete*, de maneira que o leitor se anime com a simplicidade do narrar prosaico, embora seja uma obra de teor tenso, posta a questão da Ditadura. Outra qualidade do livro ressaltada por Mário Silva é a poeticidade que perpassa à escrita, principalmente em cenas mais subjetivas, as de extrema felicidade ou extrema angústia. Além disso, o crítico não deixa afora a aura memorialística da obra, que abriga as experiências de fuga, de desamparo, de frenesi e até divagações filosóficas.

O crítico literário David Arrigucci Jr (1998) vê as memórias de exílio no contexto ditatorial menos como um relato pessoal e mais como a narrativa de uma sina recorrente no contexto da história da nação, por isso resalta a aura atemporal de *Rabo de foguete*. Dessa maneira, a produção, ao tempo em que discute temas mais internos de Gullar, faz isso com uma potência literária tomada de política e história, propiciando o enlace entre o contemporâneo *de hoje* e o contemporâneo de sua própria época, que “por sua vez, a exemplaridade do destino do poeta, transformado em personagem de si mesmo, tem particularidade e valor simbólico para chegar a cada um e a todos” (ARRIGUCCI, 1998, online).

Assim, *Rabo de foguete* é festejado pela forma crua como são narradas as experiências de Ferreira Gullar. A obra consegue mostrar o instinto de fuga e sobrevivência que se entremeia à defesa de ideais partidários, embora haja momentos em que o autor se mostra reflexivo no tocante à sua filiação ao partido socialista. Ao passo que a necessidade de fuga acontece, o escritor não hesita em fazê-lo, como nos mostra a narrativa, que evoca ao leitor novos espaços, personagens e reflexões entorno das várias migrações de Gullar dispostas *Rabo de foguete*.

NUANCES DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM *RABO DE FOGUETE*, DE FERREIRA GULLAR

Literatura Brasileira Contemporânea e sociedade pulsante em *Rabo de Foguete*.

Na tentativa de definir o contemporâneo, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) faz uso das metáforas contidas no poema “O século”, do escritor russo Osip Mandel’stam. No escrito de Mandel, o sujeito lírico indaga não sobre o século em seu sentido cronológico, mas sobre um tempo condicionado a ele próprio, quando diz *o meu século, a minha fera*. A inquietação do eu lírico é entender quem teria a capacidade de olhar para o seu próprio século e *soldar com o seu sangue, as vértebras deste [século]*. Na visão de Agamben (2009), os escritos sugerem que o poeta deve pagar a sua contemporaneidade com a própria vida, olhando fixamente para a fera – o seu próprio tempo – e *soldar com o seu próprio sangue o dorso quebrado do tempo*”, entendendo que o contemporâneo é permeado por essa fratura, tratando-se de um tempo quebradiço, falho, incompleto.

Ao tempo que Agamben (2009) sugere a vulnerabilidade do contemporâneo, faz-nos refletir sobre uma necessidade de análise e apreensão de nosso tempo quando nos diz que o *sangue* deve suturar a *quebra*. Isso não quer dizer que o contemporâneo se faz numa tentativa de encaixe e de preenchimento de lacunas e sim do reconhecimento delas, num misto de reflexões que possibilitam a apreensão de um lugar temporal, na medida em que enxergamos esse tempo raquítico:

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, nesse sentido inatual; mas exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Diante disso, o contemporâneo possui uma relação singular com o próprio tempo, mas que ao mesmo tempo dele toma certo distanciamento: se dá nessas *dissociações e anacronismos*, termos usados por Agamben (2009) para ressaltar a ideia de que o *contemporâneo* não é definido pelo suporte que tenta possuir uma consonância perfeita com o tempo, posto que essa tentativa acaba por ofuscar a percepção do contemporâneo.

A literatura que se enquadra no contemporâneo pode ser pensada nesse construto de permanências e/ou mudanças de estilos que uma sociedade em progresso demanda, numa discussão constante entre o que está em voga, e/ou o que esteve outrora. Diante das continuidades e/ou rupturas, a literatura é dotada de influências sociais. Isso faz com que receba os influxos do tempo em que os fatos estão ancorados, e essa ideia se torna uma *permanência* quando falamos em literatura brasileira contemporânea.

Isso porque, segundo Antonio Candido (2006, p. 31), “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana”, havendo uma apropriação social no contexto de escrita, mas também uma apropriação e reflexão desse contexto, na medida em que “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (CANDIDO, 2006, p. 31). Assim, as problemáticas da sociedade perpassam à escrita, sobretudo quando há uma constante em relação aos fatos observados no tecido social ou quando essa constante é quebrada de alguma forma. Tal ideia se comprova em Helena Bonito Pereira (2012) quando discerne algumas particularidades temáticas das narrativas brasileiras contemporâneas: “um ponto de ancoragem encontra-se na relação entre o texto literário e seu contexto, ou seja, na proximidade ou distanciamento que cada texto ficcional mantém com o mundo real em que se inspira” (PEREIRA, 2012, p. 1).

Dessa maneira, a literatura brasileira contemporânea se relaciona com o mal-estar contemporâneo dotado de problematizações sociais, como o desabrigo e marginalização dos sujeitos, numa cultura tomada por um individualismo que ofusca as fragilidades da sociedade. Desse modo, o contexto é de notável importância para a análise da ficção contemporânea, sobretudo se as obras analisadas forem dotadas de um intimismo que caminha com o teor

histórico, problematizando o ser em particular enquanto põe em xeque as tensões sociais de seu momento. Conforme Tânia Pellegrini⁶⁸:

O pós-modernismo como fenômeno brasileiro reflete muitos dos traços, conflitos e dilemas da situação política específica que o país atravessou nos últimos trinta anos: a ditadura, a abertura e a redemocratização, que geraram textos próprios, surgidos sobretudo do hiato representado pela suspensão das liberdades democráticas e pela censura” (PELLEGRINI, 2001, p. 59).

Desse modo, a contemporaneidade é um tempo afetado por percalços políticos que marcaram uma época tomada por um desconforto social. A falta de proteção no lar, uma vez que percebemos o desnudamento da polícia invadindo casas, as mortes de jovens e adolescentes que foram mortos enquanto os pais trabalhavam, a violência explícita são fatos que caracterizam a sociedade brasileira de uma época.⁶⁹

Nessa conjuntura, os textos contemporâneos surgiram numa tentativa de análise de determinadas épocas, expondo vozes que representam as muitas emudecidas pelas repressões ditatoriais. Na narrativa contemporânea *Rabo de foguete*, Ferreira Gullar revisita suas memórias para externar os percalços presenciados por ele, num contexto em que “residências eram invadidas, pessoas sequestradas e submetidas a torturas bestiais; os militantes presos eram com frequência assassinados e dados como tendo fugido da prisão. Os jornais, controlados pela censura, eram obrigados a noticiar a versão mentirosa” (GULLAR, 2010, p. 18). Na cena a seguir, um grupo de milicianos armados invadem a casa de Gullar à procura do escritor, que, naquele momento, estava escondido na casa da sogra. Às escondidas, Theresa Aragon liga para Gullar, que narra o acontecido:

Luciana atendeu à porta e eles entraram apontando as armas para ela. Queriam saber de você. Ela disse que você não estava em casa. Ouvi aquelas vozes estranhas na sala e fui até lá. Um deles avançou pra mim ameaçando-me com um revólver, indagou onde você estava. Respondi que não sabia, que você não

⁶⁸ Tânia Pellegrini (2001), assim como alguns pesquisadores, opta pelo termo pós-modernismo em vez de contemporâneo, embora a demarcação temporal do início, tanto de quem adota o primeiro termo quanto o segundo, converge para o mesmo período.

⁶⁹ Entendemos que a noção entre os termos tem suas problemáticas. No entanto, aproximamos ambos no sentido de estetização literária, conforme abordaremos em Linda Houston (1990).

aparecia há duas semanas. Fizeram mais algumas perguntas e me levaram para um carro que estava parado em frente ao edifício. Aí o tenente falou com alguém pelo rádio, enquanto davam uma volta no quarteirão comigo dentro. Depois me soltaram (GULLAR, 2010, p. 16).

Percebemos que, ao passo que Ferreira Gullar tenta fugir da repressão ditatorial, sua família sofre com a violência do período miliciano. Luciana, filha mais velha de Gullar, sofre uma agressão psicológica em sua própria casa, quando militares realizam uma invasão armada. Thereza Aragon, a primeira esposa do escritor maranhense, também é ameaçada com revólver e ainda foi obrigada a entrar em um carro numa espécie de sequestro: enquanto os tenentes circulavam pelo quarteirão da residência de Gullar, sua esposa foi obrigada a acompanhá-los, de modo a evidenciar que mal-estar social que a literatura contemporânea tematiza é fortemente reconhecido em *Rabo de foguete*.

Sob essa ótica, a obra analisada mostra um homem desabrigado, em um terreno hostil, sem proteção, tendo que fugir e fingir, em decorrência de um contexto tomado pela repressão social. Ferreira Gullar tem sua vida “roubada”, tomando para si uma identidade falsa, abstendo-se de marcas físicas próprias para que se tornasse outro. Assim, o narrador-personagem-autor Gullar faz uso de uma memória olfativa para evocar, na escrita, o medo causado pelo seu exílio, um medo que o paralisa e adoece toda a família, atestando o fato de que os dilemas sociais - próprios do contemporâneo e anunciados por Pellegrini - são reconhecidos no enredo das memórias exílicas de Gullar.

A ideia de que a literatura brasileira contemporânea é refém de seu tempo de produção ganha mais força porque se dá na última década do século XX, momento em que as discussões a respeito das sequelas do regime ditatorial e possibilidade opinativa ganhavam força. Nessa conjuntura, as discussões de Pellegrini (2001) que marcam a delimitação do que é literatura brasileira contemporânea abarca o período de ditadura e processo de redemocratização, visto que ainda empreende os anos finais do período ditatorial. Nesse ínterim, em relação às temáticas, as produções contemporâneas possuem especificidades atreladas, segundo Pereira (2012, p. 3), ao que chama de *degradação*: “do ponto de vista temático, os anos 90 e os primórdios do século XXI parecem consolidar o predomínio da degradação em todos os

sentidos: violência física e moral, esgarçamento de laços familiares e afetivos, desarmonização do tecido social, caos urbano [...]”.

Assim, a *descontinuidade* da “normalidade” da literatura contemporânea se concentra no predomínio de temáticas que analisam e escancaram as violências sofridas pelo sujeito. Essa quebra pode ser representada nas obras de duas formas: relacionada a contextos de intimidade dos personagens – dramas familiares, dilemas existenciais, crises de identidades, questões filosóficas; ou a desdobramentos coletivos – contextos históricos conturbados, problemas urbanos e movimentos estatais indevidos ou corruptos. Desse modo, a obra *Rabo de foguete* insere-se no que Pereira denominou de *desarmonização do tecido social* ao retratar o contexto de ditadura militar de 1964, em que o narrador-personagem-autor posiciona-se sobre a quebra dos direitos civis por meio do regime autoritário que vivenciou:

Se é verdade que, no começo do regime, a direita radical impôs a prática da tortura, em seguida uma visão mais moderada passou a preponderar, entendendo que a sobrevivência do regime dependia sobretudo do êxito do plano econômico e esse deveria ser seu objetivo principal. Enquanto os setores mais maduros da esquerda afirmavam que o caminho para derrotar a ditadura era a luta pelas liberdades democráticas, aproveitando-se de todas as brechas que o regime fora obrigado a deixar, a ultra-esquerda embarcara no delírio da luta armada, deslocando a disputa para o terreno onde o adversário tinha mais força e tirocínio (GULLAR, 2010, p. 17).

São nítidas a violência e a supressão de direitos humanos presentes na obra, ao passo que discute a forma como as minorias lutavam pela democracia e liberdade. Sobre o *esgarçamento de laços familiares e afetivos*, a obra exílica traz várias menções que o narrador faz acerca de seus dilemas familiares. Como quando Ferreira Gullar, por saudade de seus filhos, decide arriscar encontros, ao passo que reconhece o desamparo causado pela fuga em decorrência da ditadura: “um primeiro encontro foi na casa de Julieta, numa noite em que Thereza levou os três para dormirem lá. Foi bom e ao mesmo tempo doloroso, porque me fez sentir o quanto aquela situação os deixava desamparados” (GULLAR, 2010, p. 22).

Rabo de foguete: A heterogeneidade por entre a Literatura Brasileira Contemporânea: o estilo, a abordagem, a representação do ser híbrido

Ao tempo que evoca esse pensamento de linearidade entre a ficção e o respectivo tempo de escrita, Tânia Pellegrini (2007, p. 59) assevera que essa possibilidade de problematizar o social por meio da escrita se deve à reformulação que sociedade brasileira passava, já que, ao passo que os regimes totalitários perdiam força, havia espaço para as novas formas de escrita e liberdade de temáticas, as quais são fortes nuances contemporâneas: “a conformação econômica e social seria campo fértil para o híbrido, o composto, o descontínuo, o provisório [...]. Nessa linha, a ficção brasileira das últimas duas décadas poderia então ser vista como um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas”.

O combate às formas de repressão corroborou, nas ficções brasileiras das últimas décadas, uma heterogeneidade de elementos, estilos, abordagens, distanciando-se da ideia que totalizava os movimentos literários com temáticas “puras” e “fechadas”. Por isso a teórica ressalta a presença de um *descontínuo*: na literatura contemporânea não há uma abordagem à qual os escritores devem se filiar, adequar-se; igualmente, propõe o *provisório*: posto que não há uma linha a ser seguida e sim uma mistura de temáticas, narrativas e estilos.

Rabo de foguete muito se aproxima dessas nuances heterogêneas, haja vista que Ferreira Gullar, embora sua obra seja aclamada mais em seu sentido histórico/social, não se limita à questão política, mas há uma diversidade de reflexões que configuram a ficção brasileira contemporânea. A representação dos percalços políticos é apresentada ao leitor num entrelace com questões mais leves, como o trecho que o narrador nos apresenta sua última experiência familiar antes de sair do país:

O bom daqueles dias em Morro Azul foram os banhos de piscina, os pequenos passeios pelo mato. O prazer de colher frutas do pé e comê-las frescas. Luciana, Paulo e Marcos se divertiam e a sua alegria me fez esquecer momentaneamente que aquele era de fato um encontro de despedida (GULLAR, 2010, p. 37).

Há uma atmosfera de afeto, de paz e sossego que emana da cena literária. A vivência em Morro Azul, sítio de uma amiga de Gullar, é narrada de uma forma mais leve, ressaltando o banho, passeio, a colheita de frutos e toda a diversão ocasionada pelo encontro em família em

uma área natural, fora do Rio de Janeiro. Além desses excertos de afeto e alegria que dão pausa às discussões políticas, *Rabo de foguete* é disposto de uma aura terminantemente trivial, o que também é um fato que evidencia a escrita contemporânea: o misto de estilo e abordagem. Isso acontece quando Gullar, em meio a sua passagem em um esconderijo no Rio, divaga sobre sua paixão por uma feijoada bem feita: “as simples promessa da feijoada, ainda que sem os amigos, já me deu alma nova. Vivi o resto da semana em função dela. Cheguei até mesmo a sonhar com torresmo e farofa” (GULLAR, 2010, p. 28).

Além das discussões que ressaltam o híbrido no sentido estilístico, a literatura brasileira contemporânea também discute essa heterogeneidade enquanto representação do ser contemporâneo, na medida em que tematiza o homem como sujeito fragmentado. Essa ideia é dissertada por Pellegrini (2001) quando fala sobre a *morte do sujeito*, a qual foi ressaltada como “o fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria do mundo, vazada num estilo ‘singular e inconfundível’” (PELLEGRINI, 2001, p. 56). Isso quer dizer que, diferente da literatura moderna, os escritos contemporâneos tendem a reconhecer que o homem possui menos uma identidade “pura”, singular, fechada e mais como sujeito com diversas inconstâncias em sua personalidade.

A ideia de que a literatura contemporânea faz sobre a mistura de abordagens e fragmentação da identidade diz muito sobre o ser da atualidade, pois este se baseia, nas contradições e dilemas de uma era pós-moderna. Linda Hutcheon (1991, p. 20) trata de contradição, pluralismo e fragmentação do homem contemporâneo⁷⁰, pelo lugar deste em realidades mutáveis, relativas e inconstantes. Sobre isso, a teórica nos diz que “numa cultura pluralista e fragmentada como a do mundo ocidental de hoje, tais designações não são de grande utilidade caso seu objetivo seja generalizar sobre todas as extravagâncias de nossa cultura”. Desse modo, Hutcheon (1991) assevera o caráter inconstante e heterogêneo da cultura contemporânea, ao passo que chama atenção para o uso desses adjetivos, de modo que não causem generalizações na referida cultura, cultura esta que não deve ser generalizada, definida com precisão ou enquadrada em termos.

⁷⁰ Em questão de estética e organização de linguagem, ressaltamos Linda Hutcheon (1991) com o *pós-moderno* no sentido de evocar a estética e temáticas usadas em *Rabo de foguete* como produção contemporânea.

Nessa linha de pensamento, *Rabo de foguete* empreende tal heterogeneidade que abarca tanto as questões de estilo quanto os quesitos de composição do ser contemporâneo representado nas obras. Enquanto Ferreira Gullar migrava para Moscou, o narrador reflete sobre a situação de exilado, atribuindo sua situação à mesma inconstância de fatos que um sonho abriga. O sentimento de Gullar é contraditório, pois ao mesmo tempo lamenta e comemora o fato de estar fora do Brasil:

Com um aperto no coração, lembrei-me de minha casa, de meus filhos, da Thereza e do meu gato siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia que ter se instalado dentro de mim (GULLAR, 2010, p. 50).

Por meio da citação, é possível perceber um misto de sensações em Gullar. Ao tempo em que as reminiscências em sua casa com sua família afloram, o narrador mostra um paradoxo entre o alívio e o lamento, a saudade do país de origem, em confronto ou enlace à liberdade de estar fora dele, evocando uma fragmentação do escritor maranhense naquele contexto.

Ainda na visão da teórica canadense, as discussões da atualidade são baseadas na possibilidade de mudanças de temáticas, estilos, de inconstância das próprias definições pregadas. É por isso que as palavras-chave que Hutcheon (1991) usa para pensar a ficção de sua contemporaneidade são *contradição* e *paradoxo*, pois esse tempo “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Portanto, a sociedade contemporânea é disposta de uma ilusão de concordâncias, dada a demanda exatamente do contrário, qual seja a heterogeneidade.

Ao escritor contemporâneo é atribuída a responsabilidade de enxergar seu tempo e espaço, de maneira que seus escritos sejam representativos, reconhecidos pelo leitor. Porém, à medida que o autor tenta representar um acontecimento do seu tempo, entende que sua visão sobre ele é limitada e questionável. Essa ideia está em consonância com a discussão levantada por Agamben (2007) e retomada por Schollhammer (2009) de que a realidade histórica não pode ser captada em sua totalidade no presente momento em que acontece por causa das inconstâncias, surpresas e terreno impreciso do contemporâneo.

Portanto, o mundo contemporâneo, tido como o contexto cultural globalizado, pede uma escrita que se pautar na atualidade, com os novos modos de narrativas, fragmentação identitária, entre outros dilemas do homem de hoje. Ao passo que Ítalo Moriconi (2004) chama de termo literatura pós-modernista as formas de produção literária que se orientam a partir dos anos 1980 do século XX, é possível perceber que ele trata da heterogeneidade como as diversas possibilidades de descontinuidades e permanências nos aspectos estilísticos: “as relações são complexas, de continuidade e descontinuidade, permanência e deslocamento. O modernismo é uma totalidade histórica. O pós-modernismo, um conjunto aberto de traços heterogêneos” (MORICONI, 2004, p. 1).

Consoante a essa heterogeneidade, Linda Hutcheon (1991) disserta a respeito de um “importante debate contemporâneo” que trata das margens e limites da relação entre as convenções sociais e artísticas. A crítica vê essas formas de heterogeneidade como “o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna⁷¹ em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si” (HUTCHEON, 1991, p. 26). Essa heterogeneidade de gêneros literários pode ser reconhecida em *Rabo de foguete*, posto que, ao passo que o narrador expõe, em prosa, suas experiências exílicas, não se exime de mostrar a seu leitor o processo de escrita de outras obras, como seu grande *Poema sujo*, tampouco se isenta de apresentar trechos, ainda que em versos, porque nesta literatura a mistura de abordagens, estilos e gêneros é fator recorrente:

Enquanto tomava o café, refleti, o facho abaixou, busquei o caminho possível:
já sei... vou começar antes da linguagem... é... mas antes da linguagem, o que
há é o silêncio e vou começar antes da linguagem, o que há é o silêncio e não
se pode dizer o silêncio; quando há silêncio, não há linguagem... Sim, mas eu
tenho que começar antes da linguagem, antes de mim, antes de tudo... e então
escrevi:
Turvo, turvo
A turva
Mão do sopro
Contra o mundo
Escuro
Menos menos

⁷¹ Importante lembrar as recorrências em relação às terminologias entre “pós-moderno” e “contemporâneo”. Lembremos da advertência de José de Assunção Barros, em *História e Pós-modernidade*, de que no contemporâneo convivem o moderno, o pós-moderno e o tradicional. Isso quer dizer que nem todo contemporâneo pode ser considerado pós-moderno, mas que todo pós-moderno, nesta linha de pensamento, é contemporâneo.

Menos que escuro
Menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
Escuro
Mais que escuro:
Claro
Como água, como pluma? Claro mais que claro claro: coisa alguma
(GULLAR, 2010, p. 237-238).

Nesse sentido, o narrador e personagem central goza de uma liberdade em sua narrativa, podendo narrar sobre o seu próprio processo de gênese escritural. Como vemos, Gullar mostra os caminhos que percorreu para a desenvoltura do poema, com um tom metalinguístico. Além desse fato, o autor também dispõe, em sua trama, os primeiros versos, não usando barras ou outros mecanismos para adequar o texto lírico ao narrativo, mas deixou fluir o gênero poema de acordo com as nuances deste, o que mostra essa liberdade de estilos e gêneros da literatura brasileira contemporânea.

Helena Bonito Pereira (2012) diz que, em contrapartida à radicalização formal da homogeneidade de gênero, a atualidade evidenciou uma combinação de gêneros dispostos na trama romanesca, assim como a possibilidade de uma escrita mais solta, libertando-se das formas lexicais tradicionalistas:

Nos decênios finais do século passado sobressaiu, dentre outras tendências, uma radicalização formal, fenômeno que se acentuou, depois refluíu (na virada do século), e ainda se manifesta com alguma frequência. Trata-se de narrativas experimentais com marcas de transgressão, que contêm distorções intencionais, de ordem morfossintática, lexical, ortográfica. Em termos de materialidade do livro, até a camada visual associada ao texto pode conter inovações. Desenhos, gráficos, cartazes de cinema, bilhetes de meios de transporte, cardápios de restaurantes podem ser inseridos em meio à narrativa (PEREIRA, 2012, p. 2).

Isso quer dizer que há uma ruptura em relação aos limites entre gêneros que existira. Na literatura contemporânea, esses limites entre gêneros e até entre suportes são desfeitos, de modo que um romance possa comportar elementos da reportagem ou poema numa relação híbrida, sem que perca o sentido. Dessa maneira, a base da ficção desse contexto é a apropriação de

nuances cada vez mais híbridas, indefinidas e relativas, as quais contribuem para a fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo.

O novo realismo na Literatura Brasileira Contemporânea: diálogo com *Rabo de foguete*

Uma das demandas da sociedade contemporânea se faz na necessidade cada vez maior de apreensão de suportes relacionados ao *real*, numa tentativa de representatividade. É nesse sentido que a escrita contemporânea busca um novo tipo de *realismo*, o qual alarga ainda mais os dilemas íntimos e sociais de um tempo. Aos autores contemporâneos brasileiros, na visão de Schollhammer (2009), é dada a incumbência dessa retratação da sociedade, inclusive dando voz para o cenário periférico/marginal. Para o teórico, tal retratação da sociedade não possui a ingenuidade da representação feita pelo Realismo de outrora, já que “a diferença que mais salta aos olhos é que os ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 53-54).

Outrossim, Pellegrini (2007) nos fala a respeito desse realismo que a contemporaneidade busca. Tendo a mesma raiz do Realismo pregado no século XIX, relaciona-se à capacidade que a ficção tem de possibilitar uma referência de análise sobre sua atualidade. No entanto, é-nos dito que esse realismo não possui a ingenuidade de outrora, nem o tom ácido e escancarado dos problemas sociais pautado muitas vezes por forma de sátira e ridicularização do homem, mas um modo de análise que gira em torno dos dilemas da contemporaneidade.

Assim, o novo Realismo não se encerra na discussão pautada no positivismo, de forma que haja um realismo - com certo tom de permanência - mas agora com um novo viés. Diferentemente da corrente de outrora, “o realismo contemporâneo não é de dimensão apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de imitação em profundidade, cuja dimensão conotativa está inextricavelmente ligada à história e à sociedade” (PELLEGRINI, 2007, p. 145). É necessariamente essa a ideia de Pellegrini que assevera esse *pacto realista*, o qual continua vivo e que essa possibilidade é ainda mais alarmante em dias atuais, principalmente quando se fala em literatura brasileira contemporânea, defendida como a expressão de “rupturas e transformações efetivadas a partir do modernismo” (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

A partir dessa nova dimensão que o termo propõe, o teor realista na ficção é visto não mais como a simples representação de uma sociedade, mas entende-se que, enquanto a arte se apropria dos dilemas contemporâneos, a realidade nela disposta é analisada por intermédio de seus mecanismos estéticos e filosóficos. Segundo Schollhammer (2009), trata-se de um realismo mais subjetivo que representativo:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 54).

Assim, o leitor contemporâneo pede uma escrita nesse estilo de realismo, com a devida dimensão que seus dias absorvem, uma escrita que caiba a cultura, o social, assim como as problematizações de seu tempo, tornado a literatura contemporânea ainda mais movente e catártica. Além desse efeito engajado, o que a literatura contemporânea busca é propor uma representatividade, uma forma de reconhecimento ao leitor. E este, por sua vez, busca uma referencialidade por meio da obra que lê.

Nessa troca de referência entre leitor e obra da literatura contemporânea, *Rabo de foguete* pode ser atrelado. Isso porque a obra representa um ser pertencente ao contexto histórico da ditadura militar, assim como há uma representação das vivências mais íntimas do autor-narrador-personagem. Por outro lado, o leitor apreende a obra porque entende essa referencialidade trazida pelo novo realismo, posto que se vê pertencente ao retratado na trama, assim como a percebe como referência para pensar a si próprio e a sociedade à qual pertence. Outra distinção ou aprofundamento de significado que o *realismo contemporâneo* traz é uma realidade em consonância com a ascensão da estética do texto, cujo contexto se mistura com as inovações estilístico-literárias de que a contemporaneidade dispõe.

Assim, o realismo contemporâneo é entendido como o tratamento de uma realidade cotidiana de uma forma mais profunda, a qual se baseia nos dilemas mais *filosóficos*, íntimos

e sociais do indivíduo. Isso quer dizer que essas novas abordagens realistas não se realizam na simples representação dos “defeitos” da sociedade, como nos mostrara o Realismo do século XIX, mas trata da realidade com uma abordagem mais cuidadosa, intimista aos personagens, significativos ao contexto e capazes de levantar questões do homem contemporâneo, sendo um realismo movente e não dogmático.

Rabo de foguete, como obra brasileira contemporânea, sustenta esse realismo da contemporaneidade, haja vista que há uma referencialidade da realidade de um período histórico brasileiro, todavia, sem o teor satírico das representações dos contextos quando do realismo positivista. Na narrativa exílica, enquanto Ferreira Gullar avança os estudos de sustentação ideológica do Instituto Marxista-Leninista, na Rússia, analisa a realidade da fragilidade das políticas de militância no Brasil:

Em Moscou, passei a conhecer melhor o PCB, já que só então trabalhei e convivi com os quadros profissionais do partido, com seu aparato clandestino e percebi que a muitos de nós faltava a mística do revolucionário, a convicção inabalável que determina o cumprimento rigoroso das decisões e o sacrifício sem limites. Não é que o partido não tenha tido mártires e que, entre seus membros, não houvesse homens corajosos, idealistas, capazes de morrer por suas ideias. Durante aquele período mesmo em que me encontrava na URSS muitos companheiros foram presos, torturados e assassinados pela ditadura no Brasil. Era, talvez, a disciplina interna que, como reação aos excessos da fase stalinista anterior, relaxara demais, ou quem sabe, uma consequência da nossa maneira brasileira de encarar a vida e os valores, com espírito crítico e algum ceticismo (GULLAR, 2010, p. 71).

Nesse trecho, é possível perceber que Ferreira Gullar analisa a sociedade brasileira do contexto da ditadura, disposto da dicotomia de ideais entre conservadores e libertários. Ao passo que convive com os militantes da antiga União Soviética, vê que as políticas deste partido possuem base sólida, uma base sustentada por ideais adquiridos pelo conhecimento, estratégia e experiência. Diante disso, o narrador percebe a militância quebradiça brasileira da época, de maneira que o autor referencie o brasileiro via crítica e consciência.

Desse modo, *Rabo de foguete* se torna mais que um aparato com experiências de Gullar, mas também uma escrita referencial em relação aos brasileiros daquele entrecho

histórico. Além disso, é um texto realista dotado de uma referencialidade demandada pelo contemporâneo, que analisa uma realidade brasileira de forma sólida, pondo em xeque as percebidas contradições do Partido Comunista Brasileiro, assim como as problemáticas da personalidade do próprio brasileiro, que, embora militem e lutem pela democracia, possuem uma abordagem mais frágil que nas outras realidades observadas por Ferreira Gullar.

Ademais, a ideia desse realismo contemporâneo está presente em *Rabo de foguete* na medida em que a obra tematiza as experiências exílicas íntimas do autor e os desdobramentos históricos brasileiros de forma direta, pautada numa linguagem escorreita e simples, que acaba por tornar os fatos mais próximos da realidade que anuncia. Dessa forma, questões filosófico-existenciais podem envolver histórias banais do dia a dia ou situações complexas que se realizam à luz de novas apropriações estéticas.

Nisso se dá o projeto de um novo realismo, que é comprovado por Schollhammer (2009) quando nos fala da ascensão das biografias históricas e reportagens jornalísticas. Como tal, Pelegrini (2001) associa a literatura brasileira contemporânea a uma busca pelo que chama de referencialidade como uma necessidade de o indivíduo tem de se apropriar de um discurso. Essa necessidade faz com que a arte da escrita seja um aporte para essa referência que a atualidade prega. A escrita íntima é condizente com esse fato.

Tal referencialidade mostra que o indivíduo contemporâneo sofre em sua composição identitária, pois está numa busca incessante por ela por meio de outrem. Essa necessidade de referência também se associa à ideia de que o ser está imbricado numa condição de reconhecimento, o qual dialoga com outro fato que evoca um novo realismo na literatura contemporânea: a ascensão das discussões em torno do memorialismo e intimismo. A busca pela vida do outro tanto por uma necessidade de identificação quanto pela simples espetacularização nos mostra que a contemporaneidade necessita de uma apropriação de elementos do outro, dotado de suas experiências que dão mote para a escrita contemporânea, uma escrita que “não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 59). Sobre isso, o crítico defende

Um “estar no mundo” que desafia a confusão entre moderno, no sentido temporal e reivindicativo, e presente, no sentido de criar presença pela

literatura. Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na chave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na chave do retomo da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 16).

Essa demanda de exposição nos faz pensar que a contemporaneidade não absorve apenas o social, mas tende a valorizar a questão memorialista individual. Nesse ínterim, diante dessas formas de exposição, demanda de realismo e apropriação da vida de outrem, percebemos que os discursos de intimidade estão em constante diálogo com a contemporaneidade. Partindo de uma abordagem que se alia aos movimentos de reconhecimentos sociais, Silviano Santiago (2002) ressalta a ascensão das narrativas memorialísticas e íntimas na atualidade:

Se existe um ponto de acordo entre a maioria de nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim à conscientização política do leitor. É claro que essa tendência não é nova dentro das letras brasileiras. Queremos dizer é que ela nunca foi tão explícita na dicção da prosa, deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre a memória afetiva e o fingimento, entre as rubricas memórias e romance (SANTIAGO, 2002, p. 35).

Essa tendência ao intimismo e memorialismo se relaciona, como nos mostra Santiago, ao intento coletivo, visando à possibilidade de percepção social por parte do leitor. Embora o teórico reconheça que esse estilo de narrativa não é terminantemente novo, traz a ideia de que há uma ascensão em nossos dias, problematizando, inclusive, uma questão que também é atrelada à contemporaneidade: a busca por uma crítica nova que não dissocia o fato da ficção, o relato *verídico* da possibilidade de romantização, mas que tematiza essa mistura disposta nas obras. Em relação à literatura brasileira contemporânea, essa dualidade entre a escritura da obra e recepção do leitor se relaciona com a escrita intimista, posto que é uma necessidade apresentada nas duas vertentes: primeiro porque o autor considera a sua vida relevante e a põe em xeque nessa tentativa de exteriorização, segundo porque o leitor reconhece essa escrita e a empreende como forma de entender seu contexto e a si próprio. Como nos diz Pereira (2012):

Em paralelo, ou mesmo em contraste com as expressões da violência urbana e da desagregação do tecido social, multiplicaram-se narrativas intimistas, com intensa carga de angústia concentrada no indivíduo, preso a questões insolúveis de foro íntimo. Questões identitárias, atreladas ou não a minorias sociais, sexuais ou étnicas conquistam maior visibilidade no período, temáticas que se aprofundam e persistem década a década. (PEREIRA, 2012, p. 4).

Além do comportamento contemporâneo em relação aos discursos memorialísticos e autobiográficos ressaltarem a questão da crítica tradicional *versus* as novas abordagens que tratam de afeição às liberdades de abordagens, esse recebimento carente de intimismo também problematiza as análises do texto literário, que, embora a contemporaneidade vise a um modo de análise mais liberto, muitas reflexões ainda se pautam somente no texto, sem a devida atenção ao contexto de escrita no sentido de recorrência com a vida do escritor, sobretudo quando o texto é assumidamente autobiográfico:

Deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção, ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal, caímos numa espécie de neo-romantismo, que é a tônica da época. Pede-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita (SANTIAGO, 2002, p. 36).

Assim, essas discussões contemporâneas que pedem um reconhecimento de análise em relação à vida do autor, assim como essa ascensão de intimismo é nuance fortemente marcada em *Rabo de foguete*, já que dispõe de uma leitura decididamente autobiográfica que não se limita à autocontemplação do escritor e de suas vaidades, como ressalta a crítica conservadora, mas tematiza um conjunto de contribuições de ordem existencial, coletiva e política, possibilitando um novo tipo de engajamento, mediado pela demanda de um novo realismo na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das análises empreendidas em torno de *Rabo de foguete* (1998), em enlace com as discussões teóricas a respeito da Literatura Brasileira Contemporânea, ratificamos o contemporâneo como um tempo *aberto*, de difícil conceituação, porque comporta as demandas de uma sociedade dotada de mutabilidade, inconstância e de sujeitos fragmentados. Assim, como representação dessa sociedade movente, a ficção também apresenta seus respectivos elementos literários com tais demandas, evocando, dessa forma, *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar como uma ficção disposta de tais descontinuidades e permanências.

Constatamos que o livro de memórias de exílio de Gullar, a partir de sua temática que se ancora no período de Ditadura Militar brasileira e da apresentação de um entrecho disposto de tensões tanto individuais como coletivas, pode ser atribuído como uma obra com a nuance da *desarmonização do tecido social*. Assim, essa é uma característica da ficção brasileira contemporânea que estimula o debate sobre as formas de violências experienciadas é perceptível em *Rabo de foguete*, com a disposição das perseguições, torturas, angústias, saudades vividas pelo autor-narrador- personagem quando de seu exílio.

Asseveramos que a literatura brasileira contemporânea empreende a *heterogeneidade* em muitos sentidos. Primeiro, ela representa o ser quebradiço e frágil da contemporaneidade e, com isso, tem seus personagens em torno de suas inconstâncias e isso é visto em *Rabo de foguete* na medida em que Ferreira Gullar se mostra como um narrador paradoxo, com ideias que beiram o contraditório. Em segunda instância, tal heterogeneidade se aplica às temáticas e formas de linguagem da narrativa, porque esta enlaça cenas traumáticas e violentas com momentos triviais da cotidianidade, e, por fim, no sentido estilístico, porque, embora a obra seja em prosa, o texto não se exime em apresentar formas em versos, de maneira que as temáticas, abordagens e estilos sejam entrelaçados.

Ademais, percebemos a nuance do *novo realismo* da literatura contemporânea por entre o entrecho da narrativa exílica de Gullar, tendo em vista que apresenta um contexto de análise social com dimensão crítica, política e filosófica, como quando analisa a própria constituição do povo brasileiro, assim como quando se observa a ascensão do intimismo que relaciona temas individuais e coletivos na obra. Tais nuances aproximam a obra de uma demanda da contemporaneidade que pulsa nas páginas: a necessidade de referenciação, disposta em um tempo cultural e historicamente importante para a sociedade brasileira.

Mediante ao exposto, constatamos que *Rabo de foguete*, do maranhense Ferreira Gullar é uma ficção brasileira que atesta o ser da contemporaneidade, ao passo que evidencia como a literatura brasileira contemporânea pode ser pensada em torno de suas nuances, contribuindo para uma importante análise sobre as discontinuidades e as permanências quando se fala em abordagens, temáticas e estilos literários.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Tudo é exílio**. Jornal de Resenhas nº 44, Novembro de 1998. Acesso em 16 de outubro de 2020, às 15h10. Disponível em: <http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/tudo-e-exilio/>

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição, Editora Ouro Sobre Azul. Rio de Janeiro: 2006.

GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 2008, 3ª edição, abril de 2003, 1ª reimpressão, outubro de 2010.

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

LEJEUNE, Phelippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MORICONI, Italo. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira. **Revista Filologia**, ABF, VOLUME 3, Número 01/02. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acesso em: 21 de julho de 2021.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção Brasileira Contemporânea: Assimilação ou resistência? **Revista Novos Rumos**. Ano 16, nº 35, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo, postura e método. **Revista Letras de hoje**, volume 2, nº 4. Porto Alegre: 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, José Mário. **Rabo de foguete:** os anos do exílio. Autores e Livros, 2011. Disponível em: <https://autoreselivros.wordpress.com/2011/02/22/rabo-de-foguete-os-anos-de-exilio-de-ferreira-gullar/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

**LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA EM JORGE AMADO: uma análise de
*Navegação de cabotagem*****LITERATURE AND AUTOBIOGRAPHY IN JORGE AMADO: *Navegação de
cabotagem* analysis**

Douglas Rodrigues de Sousa⁷²
David Lucas de Freitas Lopes⁷³

RESUMO: No âmbito literário, os gêneros autobiográfico e biográfico conquistaram notoriedade no decorrer do século XX, despertando interesse em estudiosos da literatura. Nesse contexto, teóricos franceses como Philippe Lejeune foram responsáveis por desenvolverem estudos críticos acerca do gênero, buscando estabelecer a relação intrínseca entre o autor e a obra. Partindo dessa perspectiva, o objetivo deste estudo é refletir e estabelecer apontamentos a respeito da relação entre Jorge Amado e o gênero autobiográfico, tendo como base sua obra *Navegação de Cabotagem* (1992). Por meio da análise das memórias expostas pelo autor neste livro, pretendemos identificar indícios autobiográficos que possam ser utilizados para aprofundar a compreensão da literatura amadiana. Observou-se que, nesta obra, Jorge Amado busca se afastar da concepção tradicional de escrita de memórias e autobiografias, recusando-se a seguir uma linearidade narrativa e uma ordenação cronológica dos fatos. Dessa forma, *Navegação de Cabotagem* (1992) apresenta-se como uma retrospectiva da vida do autor, desde sua intimidade até a formulação de seus escritos. Para alcançar esse objetivo, a presente pesquisa irá se concentrar nos campos autobiográfico e literário, tendo como referencial teórico autores como Lejeune (2014), Candido (2000), Sousa (2022) e Salah (2008). Pretendemos, assim, evidenciar algumas particularidades presentes na tradição literária de Jorge Amado, que manifestou em suas obras, especialmente em *Navegação de Cabotagem*, interessantes histórias sobre si mesmo e sobre seu processo de escrita. Dessa forma, a pesquisa irá se pautar em uma análise minuciosa da obra, identificando elementos autobiográficos e estabelecendo relações entre esses elementos e a literatura produzida por Jorge Amado.

Palavras-chave: *Navegação de Cabotagem*; Jorge Amado; Autobiografia.

ABSTRACT: In the literary realm, the autobiographical and biographical genre gained notoriety throughout the 20th century, arousing interest among scholars of literature. In this context, French theorists such as Philippe Lejeune were responsible for developing critical studies about the genre, seeking to establish the intrinsic relationship between the author and the work. Based on this perspective, the objective of this study is to reflect and establish notes regarding the relationship between Jorge Amado and the autobiographical genre, based on his work "Navegação de Cabotagem" (1992). Through the analysis of the memories exposed by

⁷² Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Professor da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA (graduação e mestrado em Letras). Membro do grupo de pesquisa LAMID – UEMA e do Grupo de Pesquisa em Literatura e Cultura, da UNB. Email: doug.rsousa@gmail.com

⁷³ Graduando em Licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão – Campus Presidente Dutra. Bolsista de Iniciação Científica pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. E-mail: dlfreitas215@gmail.com

the author in this book, we intend to identify autobiographical clues that can be used to deepen the understanding of Amadian literature. It was observed that in his work, Jorge Amado seeks to distance himself from the traditional conception of memoir and autobiography writing, refusing to follow a narrative linearity and chronological ordering of events. Thus, "Navegação de Cabotagem" (1992) presents itself as a retrospective of the author's life, from his intimacy to the formulation of his writings. To achieve this objective, this research will focus on the autobiographical and literary fields, having as theoretical reference authors such as Lejeune (2014), Candido (2000), Sousa (2022) and Salah (2008). We intend to highlight some peculiarities present in Jorge Amado's literary tradition, which he manifested in his works, especially in "Navegação de Cabotagem", interesting stories about himself and his writing process. Thus, the research will be based on a thorough analysis of the work, identifying autobiographical elements and establishing relationships between these elements and the literature produced by Jorge Amado.

Keywords: Jorge Amado; *Cabotage Navigation*; Autobiography.

INTRODUÇÃO

Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico*, aponta que a autobiografia é uma forma de “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2014, p. 16). O teórico acentua que a presença de um narrador em primeira pessoa é habitualmente vista nesse tipo de texto, e que o próprio frequentemente apresenta-se como a personagem principal.

Lejeune também enfatiza que a autobiografia é um formato de escrita altamente subjetivo, no qual o autor é tanto o objeto quanto o sujeito da narrativa expressa. Isso significa que a autobiografia é uma forma de autoexpressão, na qual o autor pode designar quais particularidades de sua vida e personalidade serão representados.

Na obra *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* (2012), a assimilação entre autor, narrador e personagem é evidenciada, como destaca Philippe Lejeune (2014, p. 18) “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”. Sob essa ótica, a narrativa autodiegética, conceito elaborado por Gérard Genette, é relevante para a compreensão da estrutura autobiográfica. Segundo Lejeune (2014, p. 18) “a identidade narrador-personagem principal, suposta pela autobiografia, é na maior parte das

vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa. É o que Gérard Genette denomina narração 'autodiegética' [...]. Sendo assim, a identidade entre o narrador e o personagem principal é geralmente marcada pelo uso da primeira pessoa, o que é característico da narrativa autodiegética. Isto posto, o autor da obra e o narrador que relata suas próprias reminiscências ao leitor são a mesma pessoa, o que cria uma sensação de autenticidade e intimidade na narrativa autobiográfica.

Em *Navegação de Cabotagem* (2012), Jorge Amado segue a mesma linha de escrita presente em sua obra anterior, *Menino Grapiúna* (1981), ao apresentar-se como narrador de suas próprias vivências. No entanto, há uma diferença significativa: enquanto na segunda o autor ora retoma suas memórias em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, no primeiro acompanhamos sua vida adulta por meio do constante uso da primeira pessoa.

Assim sendo, a narrativa autobiográfica de Amado apresenta-se como um mosaico de memórias e vivências, sem um ordenamento linear precisado. Amado revela sua vida por meio de retalhos, enfatizando as minúcias e os detalhes que marcaram sua trajetória, como assinalado pelo próprio autor, o livro é um encontro com o "saldo de miudezas de uma vida bem vivida" (AMADO, 2012, p. 12).

É importante ressaltar que sua escrita autobiográfica é influenciada por diversos pontos, como o contexto histórico, social e cultural do autor, suas experiências de vida e seu modo de relacionar-se com a narrativa exposta. Sua obra reflete não apenas suas experiências pessoais, mas também as transformações políticas e culturais pelas quais o Brasil passou alinhavadas à sua vida.

Philippe Lejeune discorre sobre as perspectivas da autobiografia e a propriedade referencial dos textos biográficos e autobiográficos. Esses gêneros fornecem informações que podem ser examinadas e ratificadas na realidade, não se trata simplesmente de uma mera verossimilhança, mas sim de uma representação daquilo que é real. Lejeune conceitua essa vertente como *pacto referencial*, no qual “[...] Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial [...]” (LEJEUNE, 2014, p. 43).

A obra *Navegação de Cabotagem* (2012), de Jorge Amado, é um exemplo de como os relatos são apresentados de forma a assegurar que os eventos reproduzidos são referentes a fatos

experienciados pelo escritor. Jorge Amado se apresenta enquanto narrador de suas próprias vivências, em primeira pessoa, relatando sua vida adulta em forma de fragmentos sem um ordenamento linear fixo. Dessa forma, o autor constroi um texto de caráter autobiográfico que se insere no pacto referencial estabelecido por Lejeune, ou seja, os fatos narrados possuem um compromisso com a realidade.

O livro manifesta uma estrutura narrativa que abrange a presença de um narrador, um autor e um personagem, que em conjunto, formam a identidade da obra. De acordo com Lejeune, esses elementos são basilares para a produção da autobiografia literária. Entretanto, uma particularidade que merece atenção é o fato de o escritor ter se “negado” a escrever suas memórias, evidenciado tanto no subtítulo do livro quanto na estruturação narrativa.

No prefácio da obra, Amado explica a sua posição em relação a essa negação frente à suas memórias, afirmando que “não vale a pena escrevê-la, não lhes encontro graça” (AMADO, 2012, p. 12). Principalmente os momentos grandiosos e excessivamente sentimentais que, segundo o autor, são mais adequados para “memórias de escritor importante” (AMADO, 2012, p. 12). Essa reflexão do autor acerca da seleção de memórias a serem expostas, demonstra sua concepção particular de autobiografia e revela o seu processo de construção da identidade narrativa. Nesse sentido, a obra transcende a mera exposição de fatos e converte-se em uma narrativa ficcional complexa, que traz consigo uma reflexão sobre a própria literatura e sobre o papel social do escritor.

O arranjo dos eventos retratados é estabelecido pelo romancista “à proporção que me vinham à memória, começaram a ser postas no papel a partir de janeiro de 1986” (AMADO, 2012, p. 11). Jorge Amado complementa que “a referência a ano e a local destina-se apenas para situar no tempo e no espaço o acontecido, a recordação” (AMADO, 2012, p.11). Dessa forma, a escrita autobiográfica torna-se uma forma de perpetuar-se e de construir um sentido para a própria existência. Assim, a escrita de *Navegação de Cabotagem* (2012) é uma forma de reconstruir a trajetória de vida do autor, por meio de um processo criativo que une memória, subjetividade e literatura.

A obra é considerada um texto de relevância ímpar na história da literatura nacional. Em virtude de seu alto valor literário, o livro é frequentemente revisitado por aqueles que buscam perscrutar-se na história literária nacional. No âmbito das produções de memórias e autobiografias, a obra em questão continua a ser um dos expoentes mais relevantes, visto que

Amado constrói uma narrativa autobiográfica complexa e rica em elementos literários. Ademais, suas navegações retratam uma fase específica da vida do autor, sua vida adulta, e apresenta uma visão particular e subjetiva do mundo, que só poderia ser expressa por meio da visão literária amadiana.

Pretende-se aqui constituir um seguimento metodológico de investigação por meio de uma leitura minuciosa da obra, em que buscar-se-á compreender seu lugar no âmbito autobiográfico, e como esta atua na composição textual de Amado. Indo além da escrita intimista, discorreremos sobre as concepções e o fazer literário amadiano.

A participação amadiana na constituição de uma identidade literária nacional

À medida que nos propomos a efetuar uma análise literária, é fundamental considerar diversos fatores que influenciam na produção da obra. A priori, é necessário entender que a literatura é um produto de seu tempo e que o meio social e histórico em que um escritor está inserido pode exercer grande influência sobre sua escrita. Por essa razão, é importante explorar a obra em questão à luz desses aspectos, buscando assimilar de que modo o cenário histórico e social, em que o autor esteve inserido, pode ter exercido alguma influência sobre sua escrita.

Além disso, ao analisar uma obra, também é importante ressaltar as repercussões que ela causou em seu contexto social. É necessário entender como foi recebida pelos leitores e críticos, bem como quais foram as contribuições que este objeto literário trouxe para o universo artístico. Por meio dessa investigação, podemos desenvolver uma compreensão mais ampla acerca do fazer literário de um determinado autor, bem como seu papel na história da literatura.

Desse modo, ao dissecar uma obra literária, é fundamental adotar uma perspectiva ampla e multidisciplinar, que considere não apenas o texto em si, mas também o contexto em que ele foi produzido e as contribuições que trouxe para a literatura. Somente dessa forma é possível desenvolver uma análise completa e aprofundada do objeto analisado.

Nessa perspectiva, Antonio Candido desenvolve em suas obras o conceito de texto e contexto e como as obras são produzidas:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute

e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo o processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito (CANDIDO, 2000, p. 20).

Ainda dentro dessa perspectiva, Candido (1981) propõe a ideia de que existem autores que possuem um valor histórico e literário, mas que não são suficientes para integrar o sistema literário. Um exemplo disso é o poeta Gregório de Matos, cujas obras não foram objeto de leitura crítica em sua época de lançamento. Embora seja reconhecido como um importante poeta barroco brasileiro, Gregório de Matos enfrentou muitas dificuldades em sua época, incluindo a censura e a perseguição religiosa:

[...] Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influiu, não contribuiu para formar o nosso sistema literário [...] (CANDIDO, 1981, p. 24).

Ao longo da história da literatura brasileira, poucos autores conseguiram firmar-se como ícones nacionais, representando não apenas uma produção literária de qualidade, mas também uma conexão com as tradições e a identidade cultural do país. Nesse contexto, surge Jorge Amado, um escritor que não apenas consolidou-se como um dos grandes nomes da literatura brasileira, mas que também se tornou um importante construtor da tradição literária nacional.

Em suas navegações muitos foram os esforços feitos objetivando esse fim, o romancista concluiu então ser necessário um indubitável rompimento com as normas e convenções literárias até então vigentes, iniciando, assim, uma literatura que possuísse uma essência popular, que fosse capaz de dar voz aos socialmente excluídos, aos problemas e anseios dos mais pobres e marginalizados. O espírito revolucionário, era nítido e manter-se-ia no perpassar de seus escritos e trajetória sociopolítica, como apontado por Amado em seus escritos:

A Academia dos Rebeldes foi fundada na Bahia em 1928 com o objetivo de varrer com toda a literatura do passado - raríssimos os poetas e ficcionistas que se salvariam do expurgo - e iniciar a nova era (AMADO, 2012, p. 76).

O movimento, sob a "liderança espiritual" de Pinheiro Viegas (1865-1937), possuía uma notória variedade estética em suas produções, desde manifestos literários, crônicas políticas e sociais à poesias. Em seu conteúdo havia uma rebeldia, contra o sistema social e artístico vigente, e um compromisso em utilizar o universo literário a fim de promover profundas alterações sociais e combater as desigualdades, assim, rompia-se com a tradição literária estilista e voltava-se às camadas populares. Por seu caráter combativo, não faltou críticas e elogios aos escritos e seus respectivos autores ao longo de sua breve trajetória, tornando inegável o impacto gerado. Pensando em um saldo de miudezas, Jorge Amado encara esse conjunto de produções de forma positiva:

A Obra Poética e Iararana, de Sosígenes Costa: sua poesia, nossa glória e nosso orgulho; a obra monumental de Edison Carneiro, pioneiro dos estudos sobre o negro e o folclore, etnólogo eminente, crítico literário, o grande Edison; os Sonetos do mal-querer e os Sonetos do bem-querer, de Alves Ribeiro, jovem guru que traçou nossos caminhos; os dois livros de contos de Dias da Costa, Canção do Beco, Mirante dos Aflitos; os dois romances de Clóvis Amorim, O Alambique e Massapê; o romance de João Cordeiro, devia chamar-se Boca Suja, o editor Calvino Filho mudou-lhe o título para Corja; as coletâneas de poemas de Aydano do Couto Ferraz, a de sonetos de Da Costa Andrade; os volumes de Walter da Silveira sobre cinema — some-se com meus livros, tire-se os nove fora, o saldo, creio, é positivo (AMADO, 2012, p. 76).

Embora Jorge Amado tenha apontado diversos aspectos positivos em torno da produção literária "rebelde", desde o conteúdo às influências, o romancista reconhece que o grupo não obteve sucesso em sua tentativa de derrubada de determinadas concepções tradicionais na literatura nacional, como pode-se ler no seguinte trecho da crônica memorialística:

Não varremos da literatura os movimentos do passado, não enterramos no esquecimento os autores que eram os alvos prediletos de nossa virulência: Coelho Neto, Alberto de Oliveira e em geral todos os que precederam o modernismo. Mas sem dúvida concorreremos de forma decisiva [...] para afastar as letras baianas da retórica, da oratória balofa, da literatice, para dar-lhe conteúdo nacional e social na reescrita da língua falada pelos brasileiros. Fomos além do xingamento e da molecagem, sentíamos-nos brasileiros e baianos, vivíamos com o povo em intimidade, com ele construímos, jovens e libérrimos nas ruas pobres da Bahia (AMADO, 2012, p. 76).

Amado foi um autor que teve uma consciência clara da importância de desenvolver uma tradição literária que apresentasse seu próprio valor, sem se voltar em demasia para a literatura europeia. O escritor objetivou valorizar as tradições e aspectos populares como elemento base de uma cultura genuinamente local, bem como a representação da identidade nacional calcada na mestiçagem. Ao fazer isso, ele contribuiu significativamente para a formação de uma literatura nacional mais autêntica e conectada com as tradições do povo brasileiro.

A obra de Jorge Amado é uma reflexão da cultura, da história e da sociedade brasileira, e seus personagens e histórias são inegavelmente brasileiros. Com uma escrita acessível e envolvente, ele foi capaz de cativar tanto os críticos literários quanto o público em geral, e sua obra é reconhecida como uma importante contribuição para a literatura brasileira.

No âmbito literário nacional é extremamente relevante destacar um trecho da declaração exposta por Jorge Amado em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em 17 de julho de 1961, como podemos ler:

Quando digo que Alencar e Machado são o romance brasileiro, não o faço tão-somente para exaltar a grandeza do criador de *Iracema* ou a grandeza do criador de *Capitu*. Faço-o, sobretudo, para ressaltar a oposição existente entre essas duas grandezas, ambas, no entanto, autênticas e fundamentais em nossa história literária. A grandeza de Alencar resulta de certos valores que marcam e definem toda uma vertente de nossa ficção, assim como a grandeza de Machado é consequência de valores outros que marcam e definem toda uma vertente do romance e do conto brasileiros. [...] Um é a força do povo, bravia, descontrolada, enchente e enxurrada, árvore nunca podada, jequitibá gigante, floresta enredada de cipós, grávida de cores violentas, rumorosa de vozes de pássaros, espalhando-se sem fronteiras como um rio em cheia, banhada de sol e de luar, de "verdes mares bravios de nossa terra natal", excessiva de deslumbrante. [...] Machado somou, ao seu conhecimento da vida e dos homens, a qualidade literária conquistado dia a dia, palmo a palmo, é feito de meia luz e de meia sombra (AMADO, Jorge. "Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras". In: *Discurso de posse de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: ABL, 1961).

Sob uma perspectiva literária o autor afirmou certa vez ser um rebento de José de Alencar. Como lemos no trecho:

Quanto a mim sou um rebento da família de Alencar. Nasci para a literatura e o romance com uma geração de coração aberto e generoso [...] é curioso notar que, se numerosa é a descendência de Alencar, não tem ele praticamente

imitadores, como se os romances que compõem esta vertente de nosso romance recebessem do mestre apenas a indicação de um caminho. Enquanto a maioria dos descendentes de Machado - com evidentes e importantes exceções - são seus imitadores copiando do mestre não apenas a posição ante a vida transposta para a arte, mas também os cacoetes e os modismos. É que Alencar nos logra a vida e a vida vive-se, não se imita, enquanto Machado nos lega a literatura, a perfeição artística que invejamos e tentamos imitar (AMADO, Jorge. "Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras". In: Discurso de posse de Jorge Amado. Rio de Janeiro: ABL, 1961).

Desse modo, Jorge Amado retrata em seus enredos a presença constante da felicidade popular brasileira, seus livros transmitem alegria, dança, festa e diversão. O autor busca transmitir em suas histórias a cultura popular brasileira em suas diversas formas de expressão. E, sobretudo, torná-las acessíveis ao grande público.

A literatura de Jorge Amado: apontamentos sobre seu fazer literário

Ao longo de *Navegação de Cabotagem* é possível observar alguns processos reflexivos de Amado no que concerne a seu processo de escrita. O escritor classifica esse caminho como um ofício duro e emocionante. Suas criações são desenvolvidas passo a passo, desencavando-as de sua cabeça e coração, e posteriormente, após concluído o processo, observa-as, de forma efusiva, vivas por meio das palavras:

[...] concebo e levanto ambientes e personagens, pouco a pouco os desentranho da cabeça, do coração, dos culhas e os vejo vivos no papel, chorando e rindo — duro, difícil, emocionante ofício o de escritor. Há quem diga que o faço bem, há quem diga que o faço mal, eu o faço o melhor que posso, não busco outra ocupação, pois não sei fazer mais nada (AMADO, 2012, p. 194-195).

Outro significativo aspecto a ser delineado em suas reflexões, é a autoria. Enquanto autor, acredita que suas obras só existem no exato instante de suas elaborações, mas uma vez que as tenha finalizado, os textos já não lhes pertencem mais. Nesse ponto, tais produções passam a pertencer a outros sujeitos, tais como os leitores:

Para mim meus romances só existem enquanto os escrevo, ao colocar a palavra fim ao pé da página, o romance que me consumiu o juízo e me comeu as carnes deixa de existir — não é bem isso: continua a existir, mas já não é

meu. Passa a pertencer aos outros: editores críticos, tradutores, leitores, aos leitores sobretudo. Meu, exclusivamente meu, somente durante o tempo dos dedos no teclado da máquina de escrever na busca dos caminhos da narrativa [...] (AMADO, 2012, p. 194).

O romancista aponta, ainda, que os escritos possuem uma data especificada que caracteriza os traços da personalidade de seu autor quando os engendrou. Estes aspectos divisam todas as experiências até então adquiridas, a estrutura de concepções filosóficas e sociológicas expostas em cada linha não repetir-se-ão a posteriori, designando, portanto, um "eu" temporal:

[...] O livro a meu ver tem data — na concepção, na escrita, no conteúdo, na criação artística e humana —, data que corresponde à personalidade do autor quando o elaborou e escreveu. Delimita a experiência adquirida até então, a posição perante o mundo e a vida, a maneira de ver e de pensar, os ideais, a ideologia, as limitações, as aspirações, designa um homem em tempo e circunstância que já não se repetirão. Se reescrevo o livro serão outros o tempo e a circunstância, também o livro já não será o mesmo, ainda que melhore a escrita, a composição da história, a condição dos personagens, ao reescrevê-lo eu o perdi, ao burilá-lo eu o reneguei (AMADO, 2012, p. 195).

Sob uma perspectiva macro, é possível observar que a obra literária e artística de Jorge Amado apresenta uma forte ligação com a história e a formação do Brasil. Em suas produções, o autor aborda temas como a mestiçagem e a diversidade cultural que constituem a identidade nacional, retratando de maneira única as peculiaridades inerentes ao povo brasileiro.

A Bahia, em particular, é um dos principais cenários a serem representados na obra de Jorge Amado. O autor, nascido em uma fazenda de cacau no município de Itabuna, sempre se inspirou em sua região natal para criar suas narrativas. Por meio de seus escritos, o ficcionista traz à tona a riqueza da cultura baiana em todas as suas facetas, desde o cotidiano das pessoas mais simples até as manifestações culturais mais complexas.

A pobreza, as festas, a comida, a capoeira e os cultos afro são alguns dos aspectos abordados nas obras. Em *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), por exemplo, o autor retrata a rotina de Ilhéus, cidade litorânea da Bahia, onde a personagem Gabriela, uma retirante nordestina, se envolve com Nacib, dono de um bar e de uma fazenda de cacau. A partir dessa história, Jorge Amado traz à tona a riqueza e a complexidade das relações sociais e culturais presentes na região.

Além disso, é importante ressaltar que Jorge Amado utilizava sua produção literária como forma de denúncia social, especialmente durante o período da ditadura militar no Brasil. Em seu projeto literário, o autor aborda questões como a desigualdade social, o racismo e a opressão política, tornando-se um importante porta-voz dos movimentos sociais da época.

A obra literária de Jorge Amado é marcada pela representação da vida do povo brasileiro, com destaque para as pessoas mais simples, que aparecem em diversos personagens e enredos de sua autoria. Na fase inicial de suas produções, é notória a presença de projetos sociais interligados que reivindicam profundas alterações nas estruturas sociais. Esses projetos, por conseguinte, refletiam suas convicções políticas e sociais em constante amadurecimento. Em outras palavras, sua literatura não se restringe à meras fontes de entretenimento, mas busca retratar a realidade e as questões sociais do país, mostrando o cotidiano, as dificuldades e a luta do povo brasileiro.

Mantendo o enfoque em sua fase literária inicial, destaquemos a obra *O País do Carnaval* (1931) em que é considerada um marco da literatura brasileira, pois apresenta uma visão crítica e engajada da realidade social do país. Nesse sentido De Sousa (2022, p. 64) destaca que é nesse ponto que "Jorge Amado começa a delinear temas e facetas do romancista que, posteriormente e já mais maduro, reforçariam e aportariam novas conotações a tais abordagens". No que se refere às suas conjecturas literárias, seja no campo estético ou na própria temática, Amado (2012, p. 146), sem entusiasmo, aponta que o romance se constituiu em uma "linha romanesca de influência europeia, debate intelectual de ideias (*sic*), bobageira". Ainda, o autor observa um certo caráter ingenuamente literário, simplório e artificial:

O país do Carnaval é o livro de um jovem de 18 anos. Era a idade que eu tinha quando escrevi. E tido pessimismo que transparece neste romance é totalmente artificial. É uma atitude exclusivamente literária, ingenuamente literária. É uma máscara, uma roupa emprestada - um pouco como se vestíssemos uma capa de chuva num dia de sol porque achamos que o efeito é bonito" (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 45-46).

Suas obras iniciais apresentam-se como embriões de suas futuras produções, em que estas atuam como versões mais completas e estruturadas em comparação àquelas. É no transpassar da estruturação de sua literatura que a representação social genuinamente nacional se faz presente, como observado na obra *Cacau* (1933), acompanhamos um ambiente

notavelmente opressivo e exploratório em que viviam os trabalhadores rurais da região na época, bem como as relações de poder entre os grandes proprietários de terra e os trabalhadores. De Sousa (2022) aponta que o romancista se dedica em elaborar diversas histórias que visam retratar as mais variadas facetas de nossa sociedade nacional ao longo da história, desde as questões trabalhistas vigentes à época até os costumes e crenças do povo baiano:

Olhos, lábios, mãos, alma, espírito, corpo, atos e gestos do povo e da gente brasileira. Diálogo permanente com seu meio social, com o conhecido e desconhecido, com o outro nas suas dimensões mais profundas. [...] Tudo isso artifício necessário para captar "o sopro de vida do povo brasileiro". E é o povo, de todas as maneiras, o maior personagem da sua literatura. Recriados e transpostos. [...] Fios que costuram de um ponto a outro, amarram-se e se envolvem, afrouxam e apertam, formando a teia gigantesca, a seara milagrosa da obra de Jorge Amado (DE SOUSA, 2022, p. 75).

Segundo uma tese de Antonio Candido, a obra de Jorge Amado se desdobra em uma dialética de poesia e documento:

Se encarmos em conjunto sua obra, veremos que ela se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento, este tentando levar o autor para o romance social, o romance proletário que ele quis fazer entre nós, a primeira arrastando-o para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas (CANDIDO, 1962, p. 112).

Assim, entende-se que o caráter poético tenta levar o autor para um tratamento intemporal dos homens e das coisas, enquanto o aspecto documental busca retratar a realidade social e histórica do povo brasileiro, com suas lutas, crenças e tradições. Essa dualidade presente na obra de Jorge Amado e apontada por Candido é uma das características que a torna tão representativa do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que é, também, uma obra de grande valor estético e literário.

Na segunda fase de sua carreira literária, Jorge Amado passou a dedicar-se a temas que exploravam os aspectos folclóricos e populares da cultura brasileira. Essa abordagem permitiu que ele abrisse espaço para uma representação mais abrangente da sociedade brasileira, que incluía a mestiçagem, até então pouco explorada na literatura nacional.

Um dos exemplos mais significativos dessa abordagem pode ser visto em seu livro *Jubiabá*, publicado em 1935, que é um relato inspirado na vivência dos negros pobres de

Salvador. O livro retrata a luta de um jovem negro, Balduino, que busca se libertar da pobreza e das limitações sociais impostas pela sua condição de origem.

Em outra vertente, temos *Mar Morto*, publicado em 1936, que retrata a vida dos pescadores da Bahia. O livro apresenta uma visão poética e emotiva da vida desses trabalhadores, que lutam diariamente para sobreviver em um ambiente hostil e desafiador.

Em *Jubiabá* (1935), somos apresentados à diversos aspectos da cultura negra e afro-brasileira, incluindo a religião do candomblé com uma forte presença de cantos em iorubá:

O orixalá era Xangô, o deus do raio e do trovão, e como desta vez ele tinha pegado uma feita, a negrinha saiu da camarinha vestida com roupas do santo: vestido branco e contas brancas pintalgadas de vermelho, levando na mão um bastãozinho. A mãe do terreiro puxou o cântico saudando o santo: “*Edurô dêmin lonan ô yê!*” A assistência cantou em coro. “*A umbó k’ó wá jô!*” (AMADO, 1935, p. 87).

Sendo a tradição literária amadiana o objeto de investigação, convém trazermos à luz da análise o destacado romance proletário, sendo este um estilo literário que apresenta como temática central o embate travado por trabalhadores, com enfoque na classe operária, e a exploração sofrida sob a estrutura socioeconômica capitalista vigente. Esse tipo de narrativa se desenvolveu no início do século XX, especialmente na União Soviética, mas teve uma presença significativa em outros países, incluindo o Brasil. Em diversos escritos amadianos sobressai-se os temas relacionados à luta dos trabalhadores e à exploração no contexto social brasileiro, aproximando-o, dessa forma, do gênero proletário.

Seu fascínio pelo romance revolucionário (ou proletário) surge ainda muito cedo, aos 19 anos, por meio das obras russas, referência máxima do gênero, em especial os escritos de Kurt Klaber. Sobre essa influência o escritor nos diz:

Já no Rio, aos dezenove anos, li os romancistas revolucionários, com eles me identifiquei, decidi ser um a mais na predica da justa causa. O romance de Kurt Klaber, com prefácio de Thomas Mann, *Passageiros de Terceira*, proclamava-se romance proletário. Mais do que a técnica, redigido todo em diálogos, mais do que a descrição da viagem de volta à pátria de emigrantes alemães desencantados com os Estados Unidos, a qualificação me seduziu. Cacau intitulou-se romance proletário (AMADO, 2012, p. 398).

Num curto espaço de tempo, Jorge Amado, projeta-se e desponta na categoria, consolidando-se por meio da obra *Cacau* (1933), tornando-a um dos marcos do romance proletário na literatura nacional. O enredo apresenta-nos à história de uma comunidade de trabalhadores rurais em uma região da Bahia que luta contra a opressão dos latifundiários e da elite política local. O romancista conseguiu retratar de forma realista e crítica a realidade diária vivenciada pelos trabalhadores rurais no Brasil da época, denunciando a exploração e a opressão a que eram submetidos.

Quando examinamos a obra *Cacau* (1932), sua epígrafe revela-nos: “tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1932).

Dessa forma, podemos observar uma intenção por parte do autor em retratar uma realidade social pela via literária. Grandes escritores, como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, utilizaram a literatura para denunciar injustiças, promover a igualdade, a liberdade e a diversidade. A literatura é uma das principais formas de representação da realidade, pois permite que os escritores expressem suas visões de mundo, suas percepções sobre a sociedade e suas experiências pessoais, de uma maneira única e criativa. Intenção evidenciada posteriormente pelo romancista:

Lendo *A Bagaceira* virei escritor brasileiro, lendo os russos, o alemão e o judeu norte americano desejei ser romancista proletário. Escrevi *Cacau*, nada tinha a ver com *O país do Carnaval*. “Será um romance proletário?”, perguntava na nota de entrada (AMADO, 2012, p. 147).

A partir do que foi apresentado ao longo deste texto, é possível compreender que a principal intenção da literatura de Jorge Amado é retratar a realidade social vivenciada pelo povo, o que é evidenciado em sua vasta produção literária. O próprio escritor reconhece o legado que deixou por meio de suas obras:

Sei também, de ciência certa, existir nas páginas que escrevi, nas criaturas que criei, algo imperecível: o sopro de vida do povo brasileiro. Não carrego vaidade, presunção, e sim, orgulho (AMADO, 2012, p. 305).

Jorge Amado tinha consciência de sua importância no cenário literário, mas nunca caiu no erro do egocentrismo ou da bajulação a si mesmo. Para o romancista, a verdadeira virtude está no povo e na cultura popular, que ele retrata em seus escritos. Amado se via como um artista que dava forma física aos elementos que observava na sociedade, e não como um detentor das virtudes retratadas. Isso mostra como o escritor estava comprometido em representar a realidade da forma mais autêntica e inclusiva possível, sem se colocar em um pedestal ou se distanciar daqueles que inspiravam sua arte. A obra de Jorge Amado é, portanto, um retrato da sociedade brasileira e um legado importante para a literatura nacional.

Considerações finais

Por meio deste texto objetivou-se compreender os relatos memorialísticos presentes em *Navegação de Cabotagem* (2012), obra autobiográfica de Jorge Amado, bem como analisar seu valor histórico e literário. A partir dessa análise, é possível constatar que os relatos de Amado são compostos por fragmentos memorialísticos que se unem para formar um mosaico amplo e complexo, que atua como uma tradução simbólica de suas vivências.

No subtítulo da obra, *apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*, é possível observar um estado de negação em relação à ação de expor suas memórias. Entretanto, o escritor expõe suas vivências sob uma organização não cronológica e em forma de relatos fragmentados. Amado estabelece, dessa forma, um movimento duplo, em que nega suas memórias em alguns momentos e, em outros, as reitera.

A obra de Jorge Amado é importante não apenas por sua qualidade literária, mas também por oferecer uma perspectiva única e subjetiva de sua vida e de sua trajetória enquanto escritor. A partir de sua obra autobiográfica, o autor apresenta um relato que é ao mesmo tempo pessoal e coletivo, permitindo que os leitores se identifiquem com suas vivências e compreendam melhor o contexto histórico e social em que elas ocorreram.

Dessa forma, a estrutura narrativa autobiográfica é presente em *Navegação*, apesar das negações exercidas pelo autor. Indo além do âmbito autobiográfico, vale reafirmar, ainda, o processo de encadeamento edificado entre o universo literário de Jorge Amado, seu contexto histórico e social e o “eu” escritor, que se imbricam em camadas de suas memórias.

É possível perceber a presença de símbolos nacionais em suas obras, os quais são utilizados de forma simbólica para representar aspectos sociais verdadeiramente brasileiros, algumas vezes marginalizados. A realidade ficcional de Amado é marcada pela simplicidade, alegria, sensualidade e mestiçagem, o que confere à sua obra um tom de celebração da cultura nacional.

Ao explorarmos a obra de Jorge Amado, é possível perceber uma interconexão entre a literatura e a realidade histórica na qual o autor estava inserido. Sua obra não se limita a um mero entretenimento, mas sim a uma representação da sociedade brasileira, especialmente a baiana, em diferentes momentos históricos.

Ao longo de seus romances, é possível encontrar referências à eventos históricos importantes, como a Revolução de 1930, a Segunda Guerra Mundial e o golpe militar de 1964, além de reflexões sobre questões sociais e culturais, como a desigualdade social, a religiosidade popular e a vida cotidiana das pessoas comuns.

A literatura amadiana não apenas retrata a realidade histórica, mas também se torna um objeto de estudo para entender melhor um determinado período histórico e a cultura do povo brasileiro. Seus romances são ricos em detalhes e personagens complexos, que nos permitem mergulhar na história e sentir a atmosfera da época retratada.

Além disso, o universo literário de Jorge Amado tem um valor documental significativo, pois nos oferece uma visão de dentro sobre a vida e as tradições das pessoas da Bahia e de outras regiões do Brasil. Suas histórias são uma fonte de informações preciosas para antropólogos, historiadores e sociólogos, que podem estudar a vida, os costumes e as tradições do povo brasileiro através de sua obra.

Referências

AMADO, Jorge. "Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras". In: Discurso de posse de Jorge Amado. Rio de Janeiro: ABL, 1961.

_____. **Navegação de cabotagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O menino grapiúna**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. **Gabriela, Cravo e Canela**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1995/1958 (1ª ed.)

_____. **Jubiabá**. Rio de Janeiro, Record, 1987/1935 (1 ed.).

_____. **Mar Morto**. Círculo do Livro: São Paulo, 1987.

_____. **O país do carnaval**. Rio de Janeiro, Editora Schmidt, 1931 (1a. ed.).

_____. **Cacau**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1968/1933 (1ª ed.).

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Poesia, documento e história**. In: (Vários autores). Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1991.

SALAH, Jacques. **A Bahia de Jorge Amado**. 1. edição. Fotos de Pierre Verger. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008. 310p. Broch. Ilustrado.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tr. Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TORTO ARADO: um romance para os anais da história literária contemporânea**TORTO ARADO: a novel for the annals of contemporary literary history**Izenete Nobre Garcia⁷⁴
Mateus de Moraes Silva⁷⁵

Resumo: Descrito pela crítica como um clássico instantâneo por ter uma relevância imensurável, com temáticas necessárias ao conhecimento humano, ao ponto de estabelecer diálogos com a tradição e o universal, *Torto Arado* (2019), romance de estreia do escritor soteropolitano Itamar Vieira Junior, tem se destacado no cenário da Literatura Brasileira Contemporânea. Assim, frente ao estrondoso sucesso da obra, este trabalho objetiva analisar sua trajetória de consagração no cenário da Literatura Brasileira, a fim de discutir, através da definição de clássico, de seu contexto de publicação e dos critérios elencados pelos textos críticos, que aspectos o tornaria clássico e que aspectos o insere na revisão da tradição e do contemporâneo. O trabalho foi realizado a partir de pesquisas bibliográficas e de abordagem qualitativa, pautada nas teorias de Regina Dalcastagnè (2012); Italo Calvino (2002); Leyla Perrone-Moisés (2016); Erik Schøllhammer (2009); Antonio Candido (2000); dentre outros estudiosos que possibilitaram fundamentações necessárias para as reflexões sobre as características do romance retratadas nos textos jornalísticos e analisados neste estudo.

Palavras-chave: Romance. Literatura contemporânea. Clássico. Torto Arado. Itamar Vieira Junior.

Abstract: Described by critics as an instant classic for having an immeasurable relevance, with themes necessary for human knowledge, to the point of establishing dialogues with tradition and the universal, *Torto Arado* (2019), the debut novel of the Soteropolitan writer Itamar Vieira Junior, has stood out in the scenario of Contemporary Brazilian Literature. Thus, in view of the resounding success of the work, this work aims to analyze its trajectory of consecration in the scenario of Brazilian Literature, in order to discuss, through the definition of classic, its context of publication and the criteria listed by the critical texts, which aspects would make it classic and which aspects inserts it in the revision of tradition and the contemporary. The work was carried out from bibliographic research and qualitative approach, based on the theories of Regina Dalcastagnè (2012); Italo Calvino (2002); Leyla Perrone-Moses (2016); Erik Schøllhammer (2009); Antonio Candido (2000); among other scholars who provided the necessary foundations for the reflections on the characteristics of the novel portrayed in the journalistic texts and analyzed in this study.

74 Professora do Curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão, campus Colinas. Doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp. E-mail: izenetegarcia@gmail.com

75 Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão, campus Colinas. E-mail: 92126683silva@gmail.com

Keywords: Novel. Contemporary literature. Classic. *Torto Arado*. Itamar Vieira Junior.
O referencial contemporâneo em Literatura Brasileira

A origem da Literatura Brasileira reflete o estado atual da literatura contemporânea, pois os modos clássicos de produção do passado servem como modelos dinâmicos para as novas produções. Para compreender os fenômenos literários que caracterizam uma obra atual como continuação da ficção brasileira, é necessário conhecer alguns aspectos complexos da formação da literatura como objeto estético e ideológico, em relação à formação cultural do país.

A História da Literatura Brasileira é vista como resultado da influência do colonizador europeu, principalmente o português, mas também influenciada por outras literaturas, como as literaturas americanas. Essas múltiplas fontes serviram como referências para a Literatura Brasileira, que buscava afirmar sua identidade específica, com características próprias e complexas, assim como a própria nação.

Antônio Candido, em *a Formação da literatura brasileira* (2000), analisa os limites e potencialidades do campo literário, questionando esse movimento que está integrado ao processo de construção da nação e da cultura literária nacional.

Esse processo é ambivalente devido às diversas pretensões da arte escrita que busca "inscrever-se em um processo histórico de elaboração nacional" (Candido, 1975, p. 18). A arte literária tem a missão de contribuir para a construção da nação, distanciando o Brasil republicano do Brasil colonial, posicionando o país no mundo e, principalmente, para seu próprio povo.

Segundo Candido, esse movimento de independência dá sentido a denominadores comuns que permitem reconhecer uma "literatura propriamente dita" (2000, p. 23), e não apenas manifestações incapazes de definir a realidade local, que ocorrem após a manifestação visível de um "sistema literário" no Brasil. Esse sistema literário é baseado na tríade autor-obra-público e é essencial para as produções literárias que representam a brasilidade, com autores brasileiros produzindo obras sobre os sentimentos e aspectos vivenciados no país para leitores brasileiros.

Ao traçar o panorama da formação da Literatura Brasileira e sua sociedade a partir dos séculos XVIII e XIX, Candido destaca que, em sentido amplo, a Literatura no Brasil existe desde o século XVII, mesmo que inicialmente de forma tímida e dispersa, marcando uma

posição para o futuro. No século seguinte, há um aumento perceptível dessas manifestações, e, posteriormente, na primeira metade do século XVIII, um crescimento mais significativo, mostrando um desenvolvimento ao longo dos anos. Esses limites teóricos reforçam a afirmação de que o sistema literário brasileiro começa a tomar forma durante o Arcadismo. Embora ainda houvesse dependência de Portugal, já existia o desejo de construir uma literatura que comprovasse a capacidade dos brasileiros em relação aos europeus.

No segundo decênio do século XIX, a independência do país torna-se uma realidade definitiva, e o Romantismo emerge como movimento literário, buscando contribuir para a construção de uma identidade nacional. A literatura desse período tem a missão de retratar as riquezas que constituem esse país livre, incorporando as formas artísticas às pretensões políticas, estabelecendo uma tradição de produções clássicas essenciais para o povo brasileiro em formação.

Embora houvesse esforços para afirmar a independência por meio da literatura, as influências coloniais ainda faziam parte dessa realidade e não poderiam ser simplesmente apagadas. O passado construído durante o período colonial foi fundamental para moldar o país que, um dia, foi uma colônia europeia. Antônio Candido aborda esse tema ao discutir o atraso colonial e a necessidade de amadurecimento no campo literário nacional.

Assim, é correto afirmar que a Literatura Brasileira sempre teve como modelo os rigores estéticos das grandes obras europeias da tradição clássica, buscando dar um lastro significativo às produções locais e ao mesmo tempo alcançar a universalidade da excelência. Esse objetivo era parte da busca por posicionar o país dentro dos parâmetros da civilização europeia, que era reconhecida como superior nos aspectos políticos, econômicos e culturais. No entanto, os obstáculos políticos e sociais enfrentados pelo país refletiam-se também na literatura, impedindo o pleno desenvolvimento e amadurecimento da nação em relação aos países europeus tidos como modelos.

A formação do referencial literário brasileiro tem início nesse período em que os escritores, conscientes de seu papel, assumem a missão de cultivar a imagem do recente país, em conciliação com o Romantismo e em oposição à figura de Portugal. Eles buscam inserir em suas obras os elementos característicos das terras tropicais, da cultura compartilhada e da geografia diversificada, estabelecendo assim um diálogo com o público em desenvolvimento. Esses escritores se tornam os legítimos representantes dessa nova nação, comunicando-se entre

si e com as gerações futuras dentro desse sistema literário. Esse diálogo com a tradição permite que as atividades dos escritores sejam uma fonte de valores culturais para a sociedade, contribuindo para a continuidade do próprio sistema literário e revitalizando o estado de ser da nação. (CANDIDO, 2000, p.24).

A partir desse sistema são considerados na análise de Candido (2000) alguns homens que foram “considerados fundadores pelos que os sucederam” (p.25), sendo influentes na criação da tradição clássica brasileira através desse sistema. Diversos outros críticos que trataram da História Literária do Brasil contribuíram para sedimentar normas e consagrar alguns autores, ao mesmo tempo em que excluíram outros, traçando assim “uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações” (p.25) para uma leitura ideal das terras brasileiras e do sentimento de seu povo. Essas obras são consideradas fundamentais. No entanto, é importante ressaltar que, dentro do contexto histórico e social em que esses acontecimentos e formulações ocorreram, as obras apresentadas como sendo totalmente indispensáveis para a civilização brasileira fazem parte de uma construção social contextualizada, solidificada a partir das classes dominantes e das perspectivas sociais vigentes.

Fruto contínuo dessa literatura, que surgiu logo após a independência do Brasil, a Literatura Contemporânea se compreende como redentora e reconstituente, abordando os dramas vividos na modernidade. Nesse sistema, o leitor desempenha um papel protagonista e interativo, especialmente considerando as múltiplas mídias sociais que o situam em uma cultura global de fácil acesso. Dentro do país, o leitor busca representações sobre si mesmo e sobre sua terra. Os escritores, como profissionais de prestígio, se preocupam em “contrapor as representações já estabelecidas na tradição literária e, ao mesmo tempo, reafirmar a legitimidade de sua própria construção”, que estão sujeitas a análise nos Estudos Culturais (DALCASTAGNÈ, 2012, p.9). Assim, a compreensão de uma obra como parte da tradição clássica na contemporaneidade está intrinsecamente ligada às relações da própria tradição da Literatura Brasileira.

Nesse ínterim, as histórias que surgem acerca das classificações literárias nacionais ocorrem em relação imanente aos aspectos de sua historiografia. Por sua vez, a Literatura Brasileira contemporânea configura-se no espaço de uma tradição que é revisitada e revista em suas relações com a própria sociedade e seus modos operantes de representação, os quais sofreram e sofrem mutações devido aos avanços educacionais e tecnológicos. Karl Eric

Schollhmmmer (2009) afirma que "o escritor contemporâneo está motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica" (p.10). Nesse sentido, as narrativas advindas da formação literária não se mostram suficientes para espelhar os temas desse complexo Brasil, que precisa ser olhado no plural, manifestando um instinto que se pretende coletivo e mais democrático. Convém ressaltar ainda que a escrita contemporânea "se guia por uma ambição de eficácia e pelo desejo de alcançar uma determinada realidade" (p.11), assim como os próprios valores estéticos da tradição literária.

Contudo, essa ressonância contemporânea esbarra nos moldes inerentes da concepção literária histórica, onde seus erros ainda podem ser facilmente cometidos por se tratar de uma tradição enraizada na própria nação, principalmente ao tratar o conceito de literatura nos meios educacionais através apenas de uma visão passada, que emprega a ideia de que, comparada aos clássicos do passado, a literatura contemporânea não tem ainda o devido valor no campo das Letras. Nessa manifestação conceitual, às vezes de maneira imposta, os parâmetros de julgamento agem conforme a tradição, buscando um presente imutável aos valores hierarquizados do passado. Todavia, até mesmo os conceitos que tornam uma obra clássica são complexos e podem variar e mudar ao longo do tempo, como mencionado anteriormente. No entanto, o que é válido para as histórias traçadas da literatura nacional até o denominado movimento pós-modernista é o reconhecimento a partir de uma linearidade "que evolui por etapas sucessivas, no interior de um sistema que vai integrando fatos e eventos até formar uma tradição discursiva que refluí maciçamente em direção ao referente" (MIRANDA, 1994, p. 32). Nesta tradição, as classificações são sempre dependentes e subjacentes.

Em seu contexto de iniciação, muitos dos nomes que adentraram a tradição clássica são atribuídos por críticos de literatura e movidos pelo interesse restrito de poder, quase nunca levando em consideração os leitores e tendo "pouca ou nenhuma repercussão em seu próprio tempo" (ABREU, 2014, p.40). Esse fato se apresenta como um dos principais problemas que questionam os modelos de classificação ancorados no passado e direciona novas diretrizes de análise que visam destacar mudanças significativas no que diz respeito às estruturas literárias.

Na construção do panteão de obras essenciais da Literatura Nacional foi criada no imaginário coletivo a ideia de que um dos atributos que legitima uma obra como clássica é o silenciamento de seu autor, ou seja, após sua morte. Nas fronteiras entre tempo e espaço, e com uma visão panorâmica, nossa literatura se valeu e se vale de um número expressivo de obras e

autores que coexistiram enquanto suas obras e seus nomes já figuravam ao lado de outros tantos considerados clássicos. Escritores como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector foram reconhecidos como autores inovadores e influentes em seu tempo, embora tenham enfrentado duras críticas e polêmicas. Suas publicações eram amplamente lidas e debatidas, e ao longo do tempo foram premiadas, traduzidas e adaptadas para diferentes meios de comunicação. No que diz respeito à instrução e ao contato literário, a grande maioria dos leitores brasileiros iniciou sua relação com a literatura a partir desses nomes. Por essa razão, a tradição atribui ao imaginário a ideia de que os clássicos são e só podem ser obras e autores inacessíveis, pois são remanescentes não apenas da própria tradição em si, mas do fim da continuidade da produção literária.

No livro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016) aborda, no primeiro capítulo, os anúncios feitos na virada do milênio que teorizavam diversos "fins", incluindo o fim da literatura, considerando "o desaparecimento da espécie 'grande escritor'" (p.17) e a decadência das narrativas repetitivas. No entanto, a autora evidencia que esse sintoma de desaparecimento foi a única coisa que não sobreviveu, pois os próprios índices eram apenas mutações de profundas mudanças, resultado de um progresso crescente responsável por expandir o sistema literário.

O que levou a Literatura Brasileira a alcançar um patamar tão elevado no cenário global da Literatura e abriu caminhos para diversas interpretações conscientes que se preocupam com os problemas de representação e valoração de sua diversidade. É importante ressaltar também que a sua diferenciação cultural em relação ao passado, inserida por meio desses avanços, desafia e transforma de maneira significativa os padrões estabelecidos por discursos que buscam restringir o cenário literário de diversas maneiras, utilizando a tradição como justificativa.

Os múltiplos estilos e narrativas que coexistem estão encontrando forma nas recentes publicações dos mais diversos gêneros literários, enquanto lutam para desmonopolizar os espaços que lhes são destinados, como as escolas, os vestibulares e o próprio mercado que parece servir exclusivamente ao capitalismo. Outro ponto importante a ser mencionado sobre a Literatura Contemporânea é o seu apagamento fora do nicho dedicado ao estudo e à sua leitura, refletido no mercado, onde as listas de best-sellers apresentam uma série de obras norte-americanas e outros gêneros, como os de autoajuda. Perrone-Moisés (2016) chama a atenção

para esse fato recente que permeia o cenário literário brasileiro: o crescente número de títulos publicados a cada ano, mas que, no entanto, tem o leitor brasileiro mais inclinado a literaturas estereotipadas.

A inserção dessas obras de maneira mais objetiva no cenário educacional é deixada de lado, pois prevalece a preferência por apresentar e exigir dos brasileiros em formação, apenas, a leitura das grandes obras clássicas, limitadas a um determinado período do movimento modernista. Isso resulta em um certo afastamento do leitor em relação ao consumo das produções brasileiras, pois encontram dificuldades e pouca representação de seus conhecimentos de mundo e de si mesmos. Eles se deparam com "monumentos funerários... cuja atuação histórico-artística, em ordem evolutiva, pretende retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor-próprio e pátrio" (MIRANDA, 1994, p.31). Isso restringe os brasileiros de se tornarem leitores ávidos, pois as orientações de leitura, todas dotadas de grande estilização, apontam apenas para um determinado espaço-tempo da tradição, fragmentando os leitores em: 1) aqueles que acabam vendo os textos literários de forma negativamente pejorativa, criando até aversão a eles; 2) aqueles que optam pelos best-sellers estrangeiros; e 3) apenas alguns que, de forma mais demorada, encontram a literatura brasileira de seu tempo e seus benefícios, como a presença do autor (alcançável) em debates sobre sua própria produção e seus reflexos engajados, que permitem ao leitor uma compreensão dos desafios e problemas enfrentados no presente.

Nessa perspectiva, a situação em que se encontra, atualmente, a literatura, desde que surgem os grandes nomes da cena literária contemporânea, é que a classe média brasileira ainda é quem demanda o lugar e a voz dessas produções.

Paulatinamente a esse processo hierarquizante, essas novas publicações literárias têm cada vez mais homogeneizado de modo interventivo e representativo esse campo, sendo “capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com o presente com o qual não é possível coincidir” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.10). Posto que o próprio fazer literário “se evidencia na perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo.” (2009, p.15). Nesse mesmo processo, o autor coloca em evidência outro modo o qual a literatura contemporânea circunscreve, aproximando-se ainda mais dessa reinvenção do realismo,

representada por uma ligação “ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes mínimos.” (p.15).

Contudo, é preciso reconhecer que a eficácia do estilo literário atual se aproxima de maneira mais íntima de seu público ao realizá-lo dentro de uma formação relativa à sua natureza, sem ruptura com a tradição, considerando que "a evolução da literatura não é regular, mas ocorre por saltos, por deslocamento e não por desenvolvimento" (Perrone-Moisés, 2006, p.27). Dessa forma, esse mecanismo aponta para a questão de que o contemporâneo, em termos de estilos, traz o novo como uma mistura dos diversos gêneros utilizados na tradição, absorvendo-os e transfigurando-os para comunicar sua relação com o presente.

Seguindo esse raciocínio, vale ressaltar a menção de Schollhammer sobre a conceituação de "contemporâneo" advinda dos estudos de Roland Barthes, que o trata como sendo "intempestivo", significando que "o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de capturar seu tempo e enxergá-lo" (2009, p.9). Nesse sentido, a Literatura Contemporânea consiste em obras publicadas no contexto atual que expressam suas próprias inadequações, e nesse descompasso com a tradição, as reformulações que surgem são ao mesmo tempo novas, ocorrendo de maneira inovadora, mas próximas à historicidade, evitando repetir os mesmos erros estruturais. Já Perrone-Moisés (2006) sustenta que "o contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro" (p.253).

Essas definições indicam o caminho que a literatura contemporânea tem percorrido para formular respostas às suas necessidades. Assim, a presença de uma obra considerada clássica na cultura contemporânea reafirma a competência do fazer literário diante das grandes transformações ocorridas recentemente e da própria tradição.

Dessa forma, os clássicos atuais assumem um novo sentido, não por serem considerados clássicos em um período de grandes desafios para a literatura, mas por dialogarem sobre as fissuras de seu tempo e, assim como os clássicos da tradição, persistirem no diálogo das necessidades e condições humanas. Por meio de seu processo evolutivo contínuo, que recupera o passado significativo e o relança no presente em uma nova forma de leitura, não é possível prever o futuro propriamente dito, mas sim a relação que o presente estabelece com o passado. Nessas circunstâncias, cabe à sociedade aceitá-las ou subvertê-las.

Essas abordagens de alguns aspectos teóricos inerentes à literatura brasileira e às suas formas contemporâneas, além da ideia de clássico, são questões fundamentais para a compreensão das classificações em torno do romance *Torto Arado* (2018), do escritor Itamar Vieira Junior. O romance, objeto de estudo deste trabalho, possui uma trajetória densa o suficiente para marcar seu nome na história da Literatura Brasileira, sendo considerado um clássico pela crítica especializada e consagrando-se em diversas outras instâncias da esfera literária. A trama de sua narrativa é rica, envolvente, comum, chocante, trágica e relevante, mergulhando em uma estilística fascinante ao retratar as vidas de duas irmãs em meio ao problema da escravidão contemporânea disfarçada de sobrevivência, e as relações interpessoais desenvolvidas no cenário da "fazenda" Água Negra.⁷⁶

Por fim, entende-se que as produções literárias estão sujeitas a diferentes posicionamentos, sendo o sistema um grande definidor desse espaço, e somente por meio de olhares críticos é que elas se tornam mais evidentes em relação aos limites da própria História Literária e das questões que articulam e sustentam um coletivo representativo de um conjunto reduzido de nomes legítimos. Em um contexto mais ou menos cronológico, todo o conjunto de uma tradição se desloca e a Literatura Contemporânea se realiza à sua maneira, tecendo seu próprio conjunto representativo. Assim, a estética e as regras, estabelecidas no passado, passam a ser reconhecidas não como uma verdade absoluta, mas como uma construção social temporal sujeita a alterações.

Torto arado: o contexto de publicação e sua recepção crítica

Sendo a obra de ficção brasileira de maior sucesso em muito tempo, recebendo quase instantaneamente elogios tanto da crítica quanto do público, *Torto Arado* destaca-se em um campo ainda pouco diversificado, no qual o padrão é estabelecido por uma determinada classe social dominante situada no eixo Rio-São Paulo, que determina o perfil do escritor brasileiro (DALCASTAGNÈ, 2012).

⁷⁶ A ideia de clássico, contemporâneo e as questões que envolvem as discussões sobre literatura até aqui antecipam as discussões que serão abordadas no estudo da trajetória de consagração e análise dos critérios elencados pelos textos críticos, que discutem e apontam os aspectos classificatórios da obra.

Isso indica um feito raro, pois aos poucos tem surgido no cenário literário a escrita a partir de vozes que por muito tempo foram silenciadas, já que, para a elite intelectual predominante, essas vozes não eram consideradas capazes de produzir Literatura. E ainda que essas vozes chegassem ao público, o sistema se encarregava de silenciá-las por não se enquadrarem no nicho estabelecido pelo poder dominante.

Itamar Vieira Junior, ciente da importância de sua obra e da necessidade de abordar assuntos relevantes que não figuravam mais no espaço contemporâneo, dribla as imposições do sistema. Levando em consideração toda a trajetória de escrita, edição, publicação e sucesso de seu romance, em uma de suas muitas entrevistas o autor afirma que, conhecendo a dinâmica do sistema literário e estando fora dele, ele até conseguiria publicar o romance em editoras pequenas, assim como fez com seus dois primeiros livros de contos. No entanto, ele temia que o romance se limitasse a esse ciclo quase secreto, com poucos leitores.

Assim, publicado primeiro em Portugal, poucos meses após o anúncio da contemplação do LeYa, o romance já figurava nos veículos de comunicação dando fortes indícios do seu sucesso por lá, como é possível ler-se na matéria “*Torto arado* nasce na Bahia, atravessa o Atlântico e se afirma como literatura universal”. O texto da matéria, redigida por uma das maiores vozes da Literatura Contemporânea Portuguesa, Ana Barbara Pedrosa, para a *Revista Pessoa*,⁷⁷ eleva a produção de Itamar Vieira Junior ao patamar de uma escrita não vista há vários anos na Literatura Brasileira, e que viera “para marcar a literatura de língua portuguesa.” (PEDROSA, 2019). A autora ainda exalta a capacidade universal da narrativa, que, mesmo ambientada em uma realidade social pouco comum ao leitor português, desfruta de uma forte universalidade que se mostra transcendental ao tocar o leitor com maestria.

A pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, em sua 5ª edição, realizada pelo Instituto Pró-Livro em parceria com o Itaú Cultural, apontava que, no período de 2015 a 2019, houve uma redução de 56% para 52% na média de leitores brasileiros, o que representou uma perda de mais de 4,6 milhões de leitores (IBOPE inteligência, 2020). Nesse contexto, percebe-se uma alta necessidade de incentivo e promoção da leitura, que teve poucos avanços em termos de políticas afirmativas nos últimos anos. No entanto, o governo Bolsonaro passou a censurar obras, alegando “doutrinação” ou “baixa qualidade”, além de cortar verbas e negligenciar a

⁷⁷ Revista voltada para literatura contemporânea de língua portuguesa através da reunião de autores de diversos países que tem o português como língua oficial.

compra de obras para a rede pública de ensino. Também houve propostas de taxaço dos livros, tornando-os mais caros para os brasileiros. Além disso, foram feitas tentativas de remover vários títulos de órgãos públicos, como a Fundação Palmares, por serem considerados "ideológicos" de esquerda.

Em aparente resposta a esse contexto desmandos e autoritarismos, o livro *Torto Arado* começou a receber a atenção do público leitor durante a pandemia causada pela propagação do Coronavírus (Covid-19)⁷⁸.

Nesse cenário em que a vida em sociedade precisou passar por mudanças repentinas, todos os setores do comércio e as necessidades humanas em geral tiveram que se adaptar a novas formas de existência. Assim, o mercado de livros emergiu em um novo ciclo, caracterizado por um aumento no comércio digital, onde sites de varejistas online como a Amazon tiveram um crescimento exponencial, uma vez que poucas livrarias físicas tinham a capacidade de realizar vendas online e sofreram drasticamente com a desolação causada pelo vírus:

O mercado dos livros teve uma queda de 48% no faturamento – o que se repetiu na segunda onda do vírus em 2021. Acontece que, enquanto editoras e livrarias sofriam as consequências da crise sanitária, grandes varejistas passaram a lucrar de maneira exponencial com a situação – como é o caso da Amazon. (PRADO, 2021).

Toda a transformação repentina exigida pelo isolamento social deslocou a realização de eventos presenciais que promoviam e divulgavam obras literárias para o formato online, adaptando-se ao mundo digital. Os eventos online tornaram-se mecanismos fundamentais de incentivo e divulgação da literatura, sendo essenciais para a sobrevivência do mercado e para a disseminação literária durante a pandemia. Com o aumento do uso das redes sociais durante o isolamento social, o mercado de livros foi impulsionado pelo ambiente digital, e a leitura, assim como, a compra de livros proliferou mesmo em meio às adversidades enfrentadas pelo setor. Vitor Tavares, presidente da Câmara Brasileira do Livro (CBL), afirmou que durante a pandemia houve "a disseminação do hábito de leitura em diversos formatos. Em momentos difíceis, o livro foi um conforto para muitas pessoas" (TAVARES, 2022). Com a flexibilização

⁷⁸ um micro-organismo contagioso que afetou a maioria dos países ao redor do mundo, causando mudanças abruptas no estilo de vida, como o distanciamento social recomendado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e adotado pelo Ministério da Saúde do Brasil.

do isolamento e a contenção do vírus por meio da vacinação, o mercado presencial gradualmente começou a se recuperar de suas perdas, adotando novos mecanismos de venda para alcançar um público leitor expandido.

Nesse contexto, *Torto Arado* iniciou sua trajetória de sucesso no Brasil ao ganhar destaque na crítica especializada, vencendo o Jabuti, duas vezes (em 2020 e 2022), além do Prêmio Oceanos, em 2020. No mercado livreiro, o romance figurou como a ficção mais vendida no Brasil durante a pandemia, rompendo com os segmentos predominantes do mercado editorial.

O livro esteve presente em sites, jornais, revistas e nas redes sociais de diversas figuras públicas, como escritores, políticos, artistas e influenciadores digitais. Além disso, foi debatido e comentado em eventos literários, palestras e estudos, surpreendendo positivamente as estruturas da Literatura Brasileira Contemporânea.

É importante reconhecer que a Literatura Contemporânea Brasileira é atravessada por um contexto histórico complexo, no qual a produção literária é amplamente dominada por uma perspectiva centrada no "eu" e nos centros urbanos, com uma predominância de uma única voz como representação literária. Isso significa que certas produções são excluídas antecipadamente, enquanto outras são privilegiadas, o que limita a diversidade de vozes e perspectivas presentes na literatura (DELCASTAGNE, 2012, p.12).

Ao analisar os romances publicados entre 1990 e 2004, Regina Dalcastagnè (2012) aponta a presença de uma série de ausências relacionadas a sexo, cor, gênero, raça, classe e outras características importantes tanto entre os autores quanto entre os narradores e personagens. Dos 258 romances catalogados, 93,9% foram escritos por homens brancos, heterossexuais e residentes dos grandes centros urbanos do eixo Rio-São Paulo. O número de mulheres escritoras, personagens ou narradoras é sempre inferior ao desse padrão masculino descrito acima. Além disso, a representação de pessoas negras, homossexuais, pobres e seus espaços de vivência também é subalternizada (DALCASTAGNE, 2012).

No entanto, os avanços tecnológicos, a globalização e as demandas sociais emergentes, aliados aos Estudos Culturais, ao Pós-Colonialismo e à Crítica Feminista, têm contribuído para descentralizar o poder de representação na Literatura. Isso tem aberto espaço para uma multiplicidade de produções com identidades e diferenças múltiplas que correspondem às necessidades das classes populares e seus dilemas na vida do século XXI. Os aspectos políticos

e culturais têm ganhado compreensões abrangentes e os dramas, prazeres e questões desses grupos sociais têm se tornado o fio condutor da produção literária (DALCASTAGNE, 2012).

Assim, podemos identificar, desde meados do século passado, um movimento impulsionado pelas lutas identitárias e pelo multiculturalismo que tem criado oportunidades de valorização e políticas reparatórias para a grande população historicamente discriminada no Brasil. Esse movimento contesta a hegemonia do sistema literário e seus modos de produção ancorados no passado, demonstrando a necessidade de representar os múltiplos grupos sociais que estão atravessados por condutas opressivas e disputam o espaço de fala na construção de seu discurso legítimo.

Esse movimento literário contemporâneo desafia a constituição hegemônica do sistema literário e dos modos de produção estabelecidos no passado. A crítica literária e os prêmios agora reconhecem o valor das produções escritas por esses grupos diversificados, que representam a maioria dos brasileiros, sem instrumentalizá-los apenas para fins de identidade nacional.

Torto Arado (2019) é uma obra instigante que atualiza as demandas por superar as desigualdades aviltantes que se agravam, separam e prejudicam a existência da brasilidade. Como destacado por Cagiano (2019), a obra se insere nesse contexto, evidenciando a necessidade de sanar essas divisões por meio de sua narrativa. Regina Dalcastagnè, em entrevista ao *Contraponto*, jornal-laboratório do curso de jornalismo da PUC-SP.

Nessa perspectiva, Luís Augusto Fischer (2021) afirma que "o romance carrega traços da velha e ótima tradição narrativa brasileira que busca revelar o que ainda não é conhecido". Em outras palavras, *Torto Arado* (2019) está inserido na tradição literária ao mesmo tempo em que renova a Literatura Contemporânea, direcionando o olhar para o interior do país e para as questões pós-coloniais ainda não solucionadas.

***Torto arado* e a sua recepção crítica**

Considerando o seu sucesso no mercado nacional e internacional, é importante analisar a sua recepção crítica na imprensa brasileira para compreender a sua trajetória de consagração. Neste item, serão apresentados os objetivos específicos relacionados à análise da fortuna crítica de *Torto Arado* (2019) como uma obra representativa da Literatura Contemporânea. Para isso,

foi realizado um levantamento qualitativo nos principais veículos de comunicação, abrangendo o período de 2018 até março de 2023. Foram catalogadas um total de quarenta e duas matérias que mencionam ou contêm análises críticas sobre o romance, sendo essas matérias essenciais para a apresentação e discussão dos dados, uma vez que representam o reconhecimento quase imediato da obra como mais um clássico da Literatura Brasileira.

É importante ressaltar que todas as matérias selecionadas para este estudo foram obtidas por meio de uma extensa pesquisa que mapeou textos relevantes sobre a crítica em torno do romance. Optou-se por utilizar textos mais completos e precisos para a análise, a fim de identificar os termos frequentemente utilizados para se referir ao romance e estabelecer uma relação comum de significância na consagração literária.

A busca das matérias foi realizada em jornais, pois eles são meios de comunicação que alcançam o público de forma ampla, seja por meio de suas plataformas online ou de outros espaços, como as redes sociais. Como demonstrado no gráfico 01, foram consultados grandes veículos de comunicação como: *Folha de São Paulo*, *Estadão*, *O Globo*, *UOL*, *Correio Braziliense*, *Revista Isto É* e *Revista Veja*. Além disso, também foram consideradas diversas matérias publicadas em jornais diversos, mesmo aqueles que são parceiros de outros grandes jornais, como é o caso da revista de livros *Quatro Cinco Um*, que faz parte do grupo *Folha de São Paulo*.

Das quarenta e duas matérias catalogadas, o jornal *Folha de São Paulo*, revista *Veja* e *O Globo* corresponderam ao maior número de publicações referentes ao romance pesquisado, um total de 40% em relação a todo o *corpus* desta pesquisa, o que evidencia uma notória circulação do romance nos principais veículos jornalísticos de comunicação do Brasil.

Cumprir observar que, devido ao fato de ser um escritor até então desconhecido e à forma incomum de sua publicação, *Torto Arado* (2019) teve pouca visibilidade nos jornais e revistas brasileiros entre 2018, quando foi anunciado como vencedor do prêmio português, e 2019, ano de seu lançamento discreto no Brasil. Nos grandes veículos de comunicação nacional, que abordam literatura ou cultura de forma geral, foram encontradas apenas três menções: uma na revista *Isto É*, que publicou algumas poucas linhas em seu departamento de cultura, reproduzindo a crítica realizada pelo júri do Prêmio LeYa e destacando os atributos estéticos do romance escolhido como vencedor. Essa matéria também mencionava a nacionalidade do autor, os membros do júri e a data do anúncio do prêmio. O jornal *Estadão*, também, dedicou

alguns parágrafos para noticiar a honraria recebida pelo romance do escritor brasileiro, seguindo características semelhantes ao texto publicado na revista *Isto É*. O portal *PublishNews*, especializado em informações e notícias sobre a indústria e o mercado literário, apresentou informações semelhantes em sua coluna sobre prêmios e concursos, destacando o valor econômico de 100 mil euros concedido ao escritor premiado.

Após o lançamento pela editora Todavia e a conquista de importantes prêmios literários em 2020, a mídia nacional começou a se voltar lentamente para o romance de estreia de Itamar Vieira Junior e o número de matérias sobre o livro aumentou nos primeiros meses de 2021. Essas matérias, geralmente, apresentavam uma análise valorativa do livro, destacando seu impressionante sucesso tanto na crítica especializada quanto no mercado comercial, além de apresentar Itamar Vieira Junior como um novo grande autor brasileiro oriundo da Bahia.

Em uma matéria jornalística publicada em 27 de julho de 2019, no *Correio Braziliense*, intitulada "Livro *Torto arado* revela o drama do interior do país", Ronaldo Cagiano descreve a escrita de Itamar Vieira Junior como uma obra "construída meticulosamente com densidade e tensão narrativas, numa linguagem de inflexão reflexiva, que mapeia as nuances e signos de um país que, paradoxalmente, ainda oscila entre o arcaísmo e a modernidade." O jornalista contextualiza a recepção da obra no cenário sociopolítico brasileiro, antecipando a sua publicação no Brasil:

Publicado em Portugal no ano passado pela Ed. LeYa, saudado com efusivo reconhecimento pela mídia e crítica, *Torto arado* (...) chega ao leitor brasileiro pela Ed. Todavia (SP) num momento em que o Brasil volta a sofrer os abalos de uma onda conservadora, com seus discursos de ódio e racismo, quando os avanços e marcos civilizatórios das políticas sociais e de proteção das minorias, conquistados a duras penas nas últimas décadas após a redemocratização... (CAGIANO, 2019).

Ronaldo Cagiano (2019), pontua em seu texto, algumas vicissitudes que compreendem o enredo e as características dos personagens encontrados na obra, fazendo um resumo preenchido dos mais importantes temas apreendidos em *Torto Arado* (2019). Dentro das atribuições apontadas por ele, o romance estabelece uma metáfora do Brasil que continua a repetir seus erros sociais nunca resolvidos no passado, indo em contramão aos avanços de outras nações.

A obra de Itamar Vieira Junior se destaca nos textos jornalísticos por se diferenciar das tendências contemporâneas, afastando-se da prosa, que Leyla Perrone-Moisés (2016, p.21) descreve como sendo "testemunha do individualismo contemporâneo". Em contraste com essa literatura centrada no "eu" e em suas experiências, mesmo que mínimas, o romance *Torto Arado* apresenta um ceticismo que chega até o niilismo, questionando a possibilidade de um grande relato histórico no qual situar as vivências contemporâneas. Isso resultou no desaparecimento da literatura com mensagem política explícita. *Torto Arado*, por sua vez, firma-se como uma obra que não se define pela sua política ou ideologia, mas sim pela capacidade destacada por Ronaldo Cagiano em sua crítica.

Ao analisar cuidadosamente os textos jornalísticos, o sucesso do romance pode ser atribuído à sua linguagem regionalista, mencionada diretamente em sete dos quarenta e dois textos analisados, conforme apresentado no quadro 01 abaixo:

Quadro 01: Revista e critério de avaliação do romance utilizado na matéria	
<i>Folha de São Paulo</i>	O autor adentra tão racionalmente a identidade do povo que mais parece fazer sucesso nos tempos de seus colegas regionalistas
<i>Revista Veja</i>	O romance regionalista ambientado no interior da Bahia
<i>Revista Veja</i>	<i>Torto Arado</i> cria uma ponte entre a tradição da literatura regionalista e temáticas caras ao país de hoje
<i>Revista Veja</i>	Com ' <i>Torto Arado</i> ', Itamar Vieira Junior dá novo fôlego ao romance regional
<i>Revista Pessoa</i>	Um romance que pode ser lido pelo viés da tradição regionalista brasileira, ao mesmo tempo que "extraí do elemento único o universal"
<i>Isto É</i>	Há quem associe <i>Torto Arado</i> , de Itamar Vieira Junior, ao romance "Grande Sertão: Veredas", de Guimarães Rosa, ou a "Vidas Secas", de Graciliano Ramos.
<i>O Globo</i>	Vieira Junior começou a esboçar <i>Torto Arado</i> há mais de duas décadas, quando tinha 16 anos, inspirado pela leitura dos romances regionalistas dos anos 30 e 40

Fonte: SILVA, 2023

O enquadramento estético regionalista, atualmente designado como neorregionalismo, é empregado para caracterizar a obra com base em seus aspectos de escrita e ambientação. O romance abre espaço para a linguagem local, já que a história é narrada por moradores de uma comunidade no sertão baiano, como destacado na orelha do livro. Essa classificação do romance como regionalista também é mencionada pelo autor em várias entrevistas, nas quais ele reconhece que sua escrita é inspirada por autores que ele leu durante seu processo de formação. No entanto, o autor discorda do termo "regionalista" como uma classificação definitiva, pois escreve a partir de seu próprio centro, problematizando a ideia de que a literatura genuinamente

brasileira seja produzida apenas no eixo Rio-São Paulo, e que as obras de autores de outros Estados brasileiros sejam rotuladas como parte de uma produção regionalizada geograficamente.

Os fragmentos listados no quadro dois tentam estabelecer um gênero para o romance de Itamar Vieira Junior por meio de comparações, buscando situar sua importância na História da Literatura Brasileira, estabelecendo conexões com outras grandes obras do passado que retrataram os mesmos espaços sociais.

Ao contrário da subalternidade que alguns críticos tentam atribuir com a classificação de regional, o regionalismo associado a *Torto Arado* trata-se de uma afirmação de qualidade que transcende as fronteiras desse rótulo e se torna universal. Dessa forma, o romance pode ser lido e apreciado sob diversos aspectos que o distinguem da média.

Chama a atenção o tratamento concedido pelos veículos de mídia ao tentar classificar o romance em um gênero, utilizando comparações com obras clássicas que deram nome ao movimento regionalista. Isso demonstra a importância do livro e o interesse que despertou ao ser inserido em diversos espaços de destaque, conferindo-lhe prestígio literário. Apesar dessas classificações, o fato é que o romance de Itamar Vieira Junior vai além das expectativas do regionalismo, utilizando não apenas a língua pitoresca esperada, mas também a própria linguagem para demarcar territórios.

Além da classificação regionalista, nos tratamentos empregados por esses jornais ao se referirem à obra, foi possível identificar a presença de palavras que atribuem valor, destacando-se o substantivo "sucesso", acompanhado das palavras "público", "crítica" e "comercial", que apareceram em treze dos quarenta e dois textos analisados. Esses termos também foram utilizados em todas as outras palavras-chave, como "premiado", "favorito", "fenômeno", "bem-sucedido", "mais vendido" e outros, para caracterizar a própria crítica ao romance.

Os termos utilizados, claramente, refletem a imagem do romance no cenário da crítica literária presente nos textos jornalísticos. Eles afirmam, em várias questões, a genialidade estética da obra, expressa por meio dos termos empregados. Vale destacar um trecho da crítica escrita pelo autor Sergio Tavares e publicada na revista *São Paulo Review*, que exemplifica o tratamento recebido pelo romance na crítica especializada:

É um privilégio ser contemporâneo de Itamar Vieira Junior e presenciar o nascimento de um clássico instantâneo, um romance com um propósito estreito de penetrar fundo no Brasil rural, adumbrando a miséria, a fome, a seca, até se deparar com um espelho d'água, que é o espanto e a amplitude do tempo, onde o passado reflete o passado para o passado, e o presente é a negação da evolução e do pensamento social, da liberdade dos homens. (TAVARES, 2019).

Foi nesse aspecto do romance que penetra o Brasil profundo que a maioria das matérias e resenhas se concentrou, elencando o sucesso imediato perante o público e os prêmios literários, apontando até mesmo uma renovação da própria crítica literária, que depende deste movimento de fluxos e influxos para o exercício de suas dimensões. Sérgio Tavares marca os fundamentos do romance ao constituir o sentido do texto em uma poética própria para conferir ao povo brasileiro, não somente todo o passado que fundamentou os clássicos contemporâneos, mas a própria consciência de que não se alcançou os objetivos que moldariam as estruturas sociais formativas.

Ao trabalharem a estética do romance, sua prosa poética, a narrativa feminina, que banha até mesmo de um realismo mágico, em uma história de como sobrevive um determinado grupo subalternizado, a demanda da crítica em tratar *Torto Arado* (2019) emprega essa ideia de uma obra que chama o leitor a pensar nos porquês do fracasso de projetos políticos idealizados sem a mínima responsabilidade, ao mesmo tempo em que se pode contemplar o engenho encantador da prosa ficcional. Por isso, termos que possam evidenciar de maneira imediata a grandiosidade da obra são empregados, como se, ao designá-la do que lhes é próprio, o alcance da recepção dada pela crítica em tratá-la como um romance de sucesso que desbancou os maiores prêmios literários e o mercado editorial, não conferissem apenas como notícia, mas como afirmação do próprio fenômeno que o seu surgimento causou no cenário da Literatura Contemporânea.

Podemos entender essa relação clara e direta no uso de termos classificatórios como sendo parte dos próprios desígnios valorativos utilizados pela crítica literária para conferir a um determinado romance o status de consagração. Afinal, um critério ou o conjunto deles que permitem o espaço de identificação de uma obra partem da necessidade de vislumbrar o que tem permeado os espaços de privilégio do público leitor.

Assim, essa gama de substantivos e adjetivos que atribuem valores positivos ao romance de estreia do soteropolitano Itamar Vieira Junior estabelece uma relação que é possível equivaler à sua consagração mediante os aspectos da própria teoria de legitimação literária.

Outro aspecto relevante para o sucesso do livro coincide com a forma como ele dialoga, através de suas temáticas, com a realidade dos brasileiros, sendo o contexto de publicação e as temáticas abordadas fatores intrínsecos às várias faces do Brasil. Há também o fato de que, trabalhado com rigor, os textos críticos na imprensa exerceram um papel importante quanto à própria colaboração da obra com as razões políticas de interpretação socialmente engajadas, que aparecem nesses textos analisados, através de discussões das raízes históricas dos movimentos políticos que afetam os diversos personagens excluídos e marginalizados no processo de democratização do país, tomando um ritmo que destaca a importância da obra sobre um destino nacional que parece nunca ser revogado.

Em algumas das entrevistas, Itamar Vieira Junior não esconde o papel político no qual as temáticas do romance se inscrevem, pois, para ele, “muita de nossa desigualdade, seja do passado ou do presente, passa pela terra” (VIEIRA JUNIOR, 2020). O contato com diversas comunidades quilombolas, indígenas, ribeirinhas e trabalhadores do campo na extensa região nordestina, proporcionado por suas formações educacionais, influenciou de maneira densa a trama, que tem como pano de fundo o próprio pertencimento à terra agrícola.

O reconhecimento expressivo da mídia, como analisado neste estudo, leva a própria história contada no romance para o campo de discussões em torno do racismo que atravessa a população negra do Brasil, dentre outros grupos específicos que enfrentam questões de machismo, exploração, entre outros problemas estruturais.

Investigados nesse estudo, os títulos das matérias, por si só, empregavam as questões estabelecidas que o leitor se depararia, utilizando elementos cuja notoriedade no meio jornalístico, advinda das academias, colaboraram para que a consciência do leitor atuasse também de forma política ao considerar o espectro das inúmeras formas de leitura do romance. Um trabalho social de influências coletivas, ao mesmo tempo em que um correspondente individual da humanidade, que se deve conhecer as hierarquias de poder e quem usufrui desse poder, conforme a existência dos problemas estruturais que afetam determinados grupos sociais, sendo possível considerar a definição de Italo Calvino (2002, p.16) ao atribuir aos clássicos a ideia de que “servem para entender quem somos e aonde chegamos”.

De todas as matérias selecionadas para a pesquisa, dez delas tecem o olhar crítico diretamente ao engajamento político da obra, como pode ser evidenciado no quadro 02:

Quadro 2: Nome da revista/jornal e título/subtítulo da matéria	
<i>Correio Braziliense</i>	Livro 'Torto arado' revela o drama do interior do país
<i>Estadão</i>	Torto Arado' retrata a permanência do sistema escravista no Brasil
<i>Estadão</i>	Romance brasileiro premiado em Portugal mostra um Brasil preso ao passado escravista
<i>Folha de São Paulo</i>	'A escravidão não acabou no Brasil', diz Itamar Vieira Junior, de 'Torto Arado'
<i>Folha de São Paulo</i>	Autor baiano evoca escravidão em livro-fenômeno da pandemia
<i>Folha de São Paulo</i>	Jabuti destaca obras sobre racismo e ainda consagra os versos da poeta Cida Pedrosa
<i>Folha de São Paulo</i>	Racismo e pobreza marcam 'Torto Arado' e outros 3 ótimos romances atuais
<i>O Globo</i>	Mais diversidade: como a literatura brasileira mudou desde antologia de melhores autores de 2012
<i>Quatro Cinco Um</i>	Narrada por irmãs negras, saga familiar envolta em mistérios trata de relações escravistas e do direito à terra
<i>Carta Capital</i>	O Brasil profundo em Torto Arado
<i>Gama</i>	'A desigualdade, seja do passado ou do presente, passa pela terra'
<i>DW</i>	"'Torto Arado' reflete passado escravagista mal resolvido"

Fonte: SILVA, 2023

Como se pode observar, as temáticas do romance podem ser descritas através das relações de consequência causadas pela escravidão, consequências essas que permanecem enraizadas sem as devidas soluções. Segundo Regina Dalcastagnè, "nosso campo literário é um espaço excludente (...) já que ele se insere num universo social que é também extremamente excludente" (DALCASTAGNÈ, 2012, p.193). Assim, as considerações pertinentes feitas pela crítica para falar do romance a partir deste ponto sociopolítico predispunham a exposição de situações sociais que, embora abordadas em outros romances clássicos que surgiram no passado, precisam ser compreendidas também a partir do olhar do presente, como forma de denúncia da ausência do poder público. Além disso, a crítica jornalística, como mencionado anteriormente, segue ou determina o fluxo do que é preferido pelo público leitor. Nos últimos anos, conforme mencionado pela autora supracitada em uma entrevista para *Contraponto*, ocorreu uma transformação do público leitor, que "deixou de ser exclusivamente branco, de classe média e morador das grandes cidades" (DALCASTAGNÈ, 2021).

Esse diálogo com a realidade de um país que, mesmo após a redemocratização, flerta com as problemáticas do passado ao invés de resolvê-las, resulta na influência que uma obra como *Torto Arado* (2019), totalmente ficcional, produz no imaginário do leitor. Não parte de

um ponto ou de uma linguagem individual, assim como a própria narrativa, é polifônica e surge para ligar o passado ao presente que precisa ser revisto.

Outros fatores parecem ser determinantes para o sucesso do romance, no entanto, eles são trabalhados de maneira menos objetiva nessas matérias. Um exemplo disso é a relação de fraternidade familiar, tanto com os outros personagens quanto com a própria terra, que é comumente descrita apenas nas matérias que realizam uma resenha da obra, sem abordar os problemas sociais existentes em sua história.

Apenas 58% de todos os textos analisados mencionam os personagens do livro, sendo que as irmãs Bibiana e Belonísia são citadas predominantemente em todas elas. Essa abordagem foca na relação das duas protagonistas para conferir e qualificar o alcance de representatividade na realidade do leitor, incluindo até mesmo o próprio mistério da perda da língua de uma delas como uma diligência narrativa que extrai transgressões da humanidade nos modos estéticos contemporâneos da literatura do eu, buscando a inserção das peculiaridades dos personagens clássicos.

As camadas das personagens, que vão sendo entregues aos leitores, conectando os demais e dando destaque à história que se desenvolve, são trabalhadas nesses textos críticos, indicando sua relevância na abordagem do reflexo da própria realidade no campo da expressão literária. O autor do livro destaca, em uma entrevista, que sua projeção se deve também ao fato de que há uma relação afetiva do público leitor com o campo:

Acho que prêmios contribuíram bastante para dar um destaque, mas acho também que os leitores têm se conectado com a história. O que é muito peculiar, porque o Brasil hoje é um país predominantemente urbano, e a história [do livro] se passa no meio rural. Ainda assim, essa memória do campo parece fazer parte das memórias familiares, pelo menos é o que eu tenho lido e escutado dos leitores. (JUNIOR, 2021).

Enfim, a crítica aborda o romance de Itamar Vieira Junior como parte de um movimento moderno que redescobre não apenas o próprio Brasil, mas também os modos estéticos do fazer literário a partir de uma identidade heterogênea que parte para uma prosa onde o "eu" não é mais o centro, mas sim o conjunto de vozes. É como se houvesse uma revolução na representatividade da própria modernidade.

Todas as matérias consultadas nesta pesquisa esclarecem o sucesso de *Torto Arado* (2019), afirmando, em suas palavras, o diálogo que a obra tece em relação à estética dos grandes clássicos da tradição, de modo a constituir sua própria poética e uma reinvenção que coloca um determinado grupo no centro, tocando nas feridas abertas da realidade de uma nação, ao mesmo tempo em que se volta exclusivamente para dialogar com o leitor por inteiro. Por meio dessas estratégias de colocar o universal dentro da singularidade, assumindo a densidade ficcional e considerando múltiplos modos de existência, a crítica empregada nesses jornais coloca o romance em interpretações sem fim, despertando a necessidade de sua leitura por todos os brasileiros, tendo em vista suas qualificações estéticas que captam a atualidade com maestria e sensibilidade.

Referências bibliográficas

ABREU, Marcia. **Cultura letrada: literatura e leitura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006, p. 18 – 40.

ABREU, Marcia. **Problemas de história literária e interpretação de romances**. Todas as letras x, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 39-52, nov. 2014, p. 40.

BEZERRA, Diana. Brasil, torto e arado. **Bravo**, 2019. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/bravo-vc/brasil-torto-e-arado/> Acesso em: 19 maio 2023.

CAGIANO, Ronaldo. Livro ‘Torto arado’ revela o drama do interior do país. **Correio Braziliense**, 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/07/27/interna_diversao_arte,774149/livro-torto-arado-revela-o-drama-do-interior-do-pais.shtml Acesso em: 10 jun. 2023.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1975, p. 9-23.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2000, p. 23-28.

CANDIDO, Marcos. O lavrador. Itamar Vieira Jr. trabalha pela reforma agrária, enquanto colhe louros de ser maior escritor brasileiro hoje. **UOL**. São Paulo: 17 jan. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/itamar-vieira-jr-trabalha-pela-reforma-agraria-enquanto-colhe-louros-de-ser-maior-escritor-brasileiro-hoje-/> Acesso em: 18 jun. 2023.

CAPUANO, Amanda. 'Torto Arado' desbanca autoajuda e é o livro mais vendido do ano na Amazon. **Revista Veja**, 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/torto-arado-desbanca-autoajuda-e-e-o-livro-mais-vendido-do-ano-na-amazon/> Acesso em: 10 jun. 2023.

CARNEIRO, Raquel. Com 'Torto Arado', autor une prestígio literário e sucesso comercial. **Revista Veja**, 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/com-torto-arado-autor-une-prestigio-literario-e-sucesso-comercial/> Acesso em: 15 jun. 2023.

CARNEIRO, Raquel. Com 'Torto Arado', Itamar Vieira Junior dá novo fôlego ao romance regional. **Revista Isto É**, 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/com-torto-arado-itamar-vieira-junior-da-novo-folego-ao-romance-regional> Acesso em: 15 jun. 2023.

COSTIN, Claudia. Os livros e a passagem do tempo. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/claudia-costin/2021/12/os-livros-e-o-tempo.shtml> Acesso em: 10 jun. 2023.

CASARIN, Rodrigo. Mas 'Torto Arado' é tudo isso mesmo? **UOL**, 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2021/02/17/mas-torto-arado-e-tudo-isso-mesmo.htm> Acesso em: 10 jun. 2023.

CRUZ, Lucio Flávio. Livros aliviam a alma em época de pandemia. **Folha de Londrina**. Londrina: 04 jul. 2020. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/ponto-de-vista/livros-aliviam-a-alma-em-epoca-de-pandemia-2997840e.html?d=1> Acesso em: 20 abr. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Ed. Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012, p. 7-193.

ESTADÃO CONTEÚDO. 'Torto Arado', de Itamar Vieira Júnior, vence mais um: o Prêmio Oceanos 2020. **Revista Isto É**, 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/torto-arado-de-itamar-vieira-junior-vence-mais-um-o-premio-oceanos-2020/> Acesso em: 20 jan. 2023.

ESTADÃO CONTEÚDO. Escritor brasileiro Itamar Vieira Junior é o vencedor do Prêmio Leya. **Revista Isto É**, 2018. Disponível em: <https://istoe.com.br/escritor-brasileiro-itamar-vieira-junior-e-o-vencedor-do-premio-leya/> Acesso em: 20 jan. 2023.

FERRARI, Mariana. Grande sertão: Sucesso. **Revista Isto É**, 2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/grande-sertao-sucesso/> Acesso em: 17. Jan. 2023.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO; ITAÚ CULTURAL. **Retratos da leitura no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Instituto Pró-Livro; Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/a-pesquisa-5a-edicao/> Acesso em: 10 abr. 2023.

ITAMAR Vieira Júnior. **Literafro: o portal da literatura afro-brasileira**, 28 abr. 2023. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/1270-itamar-vieira-junior> Acesso em: 15 maio 2023.

ITAMAR Vieira vence Prêmio LeYa. **PublishNews**, 2018. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2018/10/19/itamar-vieira-vence-premio-leya> Acesso em: 2 fev. 2023.

JR, João Batista. O Livro que voou nas redes. **Revista Piauí**, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-livro-que-voou-nas-redes/> Acesso em: 22 jan. 2023.

LIVRO premiado em Portugal será publicado pela Todavia no Brasil. **Revista Pessoa**, 2019. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2776/livro-premiado-em-portugal-sera-publicado-pela-todavia-no-brasil> Acesso em: 22 jan. 2023.

LORENÇATO, Arnaldo. Romance do momento, Torto arado é hipnótico, cinematográfico e desconcertante. **Revista Veja**, 2021. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/romance-do-momento-torto-arado-e-hipnotico-cinematografico/> Acesso em: 13 jun. 2023.

MASUTTI, Vivian. Autor baiano evoca escravidão em livro-fenômeno da pandemia. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/biblioteca-da-vivi/2021/03/autor-baiano-evoca-escravidao-em-livro-fenomeno-da-pandemia.shtml> Acesso em: 10 jun. 2023.

MOLINERO, Bruno. ‘A escravidão não acabou no Brasil’, diz Itamar Vieira Junior, de ‘Torto Arado’. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/a-escravidao-nao-acabou-no-brasil-diz-itamar-vieira-junior-de-torto-arado.shtml#comentarios> Acesso em: 10 jun. 2023.

MORAES, Fabiana. ‘Ter medo de que, Fabiana?’: uma reflexão sobre minha avó, ‘Torto arado’ e uma língua apunhalada. **The Intercept Brasil**, 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/02/23/reflexao-minha-avo-torto-arado-lingua-apunhalada-itamar-vieira-junior/> Acesso em: 12 jun. 2023.

NOCELLI, Marcelo. A literatura que vem do Nordeste. **UOL Cult**, 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-literatura-que-vem-do-nordeste/> Acesso em: 22 jun. 2023.

NOVA, Daniel Vila. ‘A desigualdade, seja do passado ou do presente, passa pela terra’. **Revista Gama**, 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/a-desigualdade-seja-do-passado-ou-do-presente-passa-pela-terra/> Acesso em: 20 jun. 2023.

OLIVEIRA, Joana. “Tudo em ‘Torto arado’ é presente no mundo rural do Brasil. Há pessoas em condições análogas à escravidão”. **El País**, 03 fev 2021. Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-12-02/tudo-em-torto-arado-ainda-e-presente-no-mundo-rural-brasileiro-ha-pessoas-em-condicoes-analogas-a-escravidao.html> Acesso em: 10 abr. 2023.

OS melhores livros de ficção lançados no Brasil em 2019. **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/os-melhores-livros-de-ficcao-lancados-no-brasil-em-2019-1-24156644> Acesso em: 22 jun. 2023.

PASTORE, Marina. **Como um clássico se torna um clássico? A fronteira entre arte e entretenimento na literatura**. Revista Anagrama: revista científica interdisciplinar da graduação. São Paulo: 2012, p. 1 – 15.

PEDROSA, Ana Bárbara. “Torto arado” nasce na Bahia, atravessa o Atlântico e se afirma como literatura universal. **Revista Pessoa**, 2019. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2739/torto-arado-nasce-na-bahia-atraves-a-o-atlantico-e-se-afirma-como-literatura-universal> Acesso em: 10 jun. 2023

PEREIRA, Roger. Bolsonaro quer mexer com mercado bilionário de livros didáticos. Veja quem mais fatura. **Gazeta do povo**. Curitiba: 22 jan. 2020. Educação. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/bolsonaro-mercado-de-livros-didaticos-veja-quem-mais-fatura/> Acesso em: 29 fev. 2023.

PIRES, Paulo Roberto. Os ardis da unanimidade. **Quatro cinco um**, 2021. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/colunas/critica-cultural/os-ardis-da-unanimidade> Acesso em: 15 jun. 2023

POR REDAÇÃO. ‘Torto Arado’ retrata a permanência do sistema escravista no Brasil. **Estadão**, 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/alias/torto-arado-retrata-a-permanencia-do-sistema-escravista-no-brasil/> Acesso em: 20 maio 2023.

POR REDAÇÃO. Escritor brasileiro Itamar Vieira Junior é o vencedor do Prêmio Leya. **Estadão**, 2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escritor-brasileiro-itamar-vieira-junior-e-o-vencedor-do-premio-leya/> Acesso em: 19 maio 2023.

PORTO, Walter. Jabuti destaca obras sobre racismo e ainda consagra os versos da poeta Cida Pedrosa. **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/jabuti-destaca-obras-sobre-racismo-e-premia-poeta-pernambucana.shtml> Acesso em: 22 maio 2023.

PORTO, Walter. Itamar Vieira Junior dissolve sombra de ‘Torto Arado’ em novas explorações da terra. **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/itamar-vieira-junior-dissolve-sombra-de-torto-arado-em-novas-exploracoes-da-terra.shtml> Acesso em: 22 maio 2023.

PRADO, Samantha. Mercado dos livros asfixiado no Brasil. **Le monde diplomatique Brasil**. São Paulo: 4 nov. 2021. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/mercado-dos-livros-asfixiado-no-brasil/> Acesso em: 22 abr. 2023.

PRELORENTZOU, Renato. Romance brasileiro premiado em Portugal mostra um Brasil preso ao passado escravista. **Estadão**, 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/renato-prelorentzou/romance-brasileiro-premiado-em-portugal-mostra-um-brasil-presao-passado-escravista/> Acesso em: 20 maio 2023.

ROCHA, Fred Di Giacomo. Das bordas do Brasil nasce uma revolução literária no hemisfério sul. **Uol Cult**, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/revolucao-literaria-no-hemisferio-sul/> Acesso em: 22 jun. 2023.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. **O que é um clássico?** (1850). Trad: Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Revista de estudos literários, 2013, nº3, p. 343 – 358.r

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea** - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 10 - 15.

STAGNI, Carla. Leitura da semana: o premiado “Torto Arado”, de Itamar Vieira Junior, se tornou o hit do verão 2020/2021. **Glamurama**, 2021. Disponível em: <https://glamurama.uol.com.br/notas/leitura-da-semana-o-premiado-torto-arado-de-itamar-vieira-junior-que-se-tornou-o-hit-do-verao-2020-2021/> Acesso em: 22 jun. 2023.

RESENHA

INSURGENTE E CRUCIAL

A obra de Ercília Nogueira Cobra reeditada e comentada

Sueleny Ribeiro Carvalho⁷⁹

COBRA, E. N. *Virgindade inútil e anti-higiênica*: Virgindade anti-higiênica - preconceitos e convenções hipócritas, de 1924, Virgindade inútil – novela de uma revoltada, de 1927. Belo Horizonte: Editoras Luas, 2021.

Virgindade inútil e anti-higiênica oferece a possibilidade de conhecermos, em uma só obra, as duas publicações mais relevantes de Ercília Nogueira Cobra⁸⁰: *Virgindade Anti-higiênica – preconceitos e convenções hipócritas*, (1924) e *Virgindade inútil – novela de uma revoltada*, (1927). A obra publicada pela editora Luas – editora que publica exclusivamente obras de autoria de mulheres como parte do projeto de resgate, reconhecimento e inserção de escritoras no cenário literário brasileiro – compõe a **Coleção Precursoras**, formada de livros reeditado de autoria de mulheres do século XIX e início do século XX. Nessa edição, de 2021, encontramos, ainda, estudos e notas de Imaculada Nascimento, a cronologia de vida e obra da autora em questão, além de sua bibliografia. Os textos de Ercília Cobra tratam de reprodução, revisada e atualizada, dos originais existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e cotejo

⁷⁹ Bolsista PDJ - Pós-doutorado Junior do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Doutora em Letras/Estudos Literários - Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Interdisciplinaridade - pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Mestre em Letras/Estudos Literários - Linha de Pesquisa: Literatura e Sociedade - pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Especialista em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Piauí e Graduação/Licenciatura Plena em Letras - Português pela Universidade Federal do Piauí. Professora efetiva de Língua Portuguesa pela Secretaria Municipal de Educação de Timon. Integra o Grupo de pesquisa "Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer" (CNPq/UFSM), como Pesquisadora, sob coordenação do Prof. Dr. Anselmo Peres Alós. E-mail: suelenycarvalho73@gmail.com

⁸⁰ Nasceu em 1891 em Mococa, São Paulo. Filha de família abastada, estudou em colégio de freiras e formou-se em Magistério, porém, não chegou a exercer plenamente a profissão. Publicou somente duas obras, um ensaio e uma novela literária – ambas reproduzidas na edição em questão – Foi censurada e excluída do elenco literário, não apenas a obra, mas a própria autora sofreu perseguições em consequência da “ousadia” de seus escritos, motivo pelo qual foi presa e torturada diversas vezes durante o Estado Novo. Não se sabe ao certo, nem local nem ano de seu falecimento.

do original *Visões do passado previsões do futuro – Duas modernistas esquecidas* (1996), publicado pela editora da UFG em 1996.

O estudo de Imaculada Nascimento

Neste estudo, a pesquisadora fornece um introdutório à vida e obra de Ercília Nogueira Cobra. Em uma análise cuidadosa que considera o contexto e seus fatores socioculturais, econômicos, políticos e filosóficos, além da efervescência científica e artística que movimentava o cenário brasileiro à época. Imaculada Nascimento considera a relação da escritora com o feminismo, embora Ercília Cobra não se defina como feminista, o conteúdo de suas obras confirma essa afirmação, muito bem defendida por Nascimento. Além disso, o estudo apresenta, de modo breve, mas cuidadosamente analisada em seus por menores, a relação dos escritos de Ercília Cobra – o ensaio e a novela – com a primeira fase do Modernismo brasileiro, em ebulição naquele momento, e possibilita, também, o apreço sobre a história de vida da autora que, provavelmente, influenciaram na produção de *Virgindade inútil – novela de uma revoltada*, sua origem, fatos específicos de sua história desde o casamento dos pais, nascimento e formação escolar da escritora, falência da família, morte do avô e “fuga” para a Capital. Por fim, o texto traz também as consequências das publicações tanto na sociedade da época quanto na vida da autora que passou a sofrer perseguições em todas as esferas: financeira, educacional, emocional, política e social ao longo de toda a sua vida de adulta, tendo sido presa e torturada por diversas vezes entre 1937 e 1945, e desaparecido completamente do cenário cultural brasileiro.

O estudo de Imaculada Nascimento prepara o leitor para o encontro com um olhar profundo e direto sobre a condição da mulher no início do século XX, a partir de um tom contundente e voraz que proclamava a liberdade sexual da mulher e a conquista dos direitos à educação e ao trabalho digno em igualdade de condição com os homens.

As obras de Ercília Cobra:

Virgindade Anti-higiênica – preconceitos e convenções hipócritas

O texto compilado trata-se da reprodução de uma edição da autora (s/d), publicado posteriormente à primeira edição de 1924, que foi imediatamente censurado e apreendido pela polícia a pretexto de ser pornográfico. Portanto, na edição em questão, a escritora acrescenta alguns preâmbulos que comentam o fato e esclarecem sobre o objetivo do livro, que teria sido escrito com “o único fito de mostrar o quanto é errada a educação que se vem ministrando à mulher” (COBRA, 2021, p. 56). A edição da autora contém ainda nota da segunda edição, e uma missiva “AOS LEITORES” em que ela adverte não ter pretensões literárias em sua publicação, pois “seu fim único é dizer verdades” (COBRA, 2021, p. 61). Essa advertência antecipa o tom e o conteúdo do ensaio constituído de um libelo contra a hipocrisia dominante na sociedade da época.

Ercília Cobra denuncia a desigualdade de gênero e o tratamento autoritário ministrado às mulheres a pretexto da moral e da religião a começar pelas relações domésticas e a carga excessiva de trabalho destinada às mulheres, embora mal remuneradas, e aponta as obrigações diárias da mulher no interior do lar como um fardo a mais a ser suportado por todas, sobretudo as mulheres da classe trabalhadora que acumulam obrigações dentro e fora de casa e ainda recebem salários inferiores aos dos homens.

Às mulheres, quando conseguem casar e constituir família, incubem zelar pela cozinha, pela lavanderia, pela rouparia, todos os serviços, enfim pequenos, mais exasperantes de uma casa.

[...]

No meio operário é horrível o que se vê. A mulher, além de ir à fábrica, tem que cuidar da casa e dos filhos.

O marido ao chegar em casa acha a comida feita: come e vai sentar-se à fresca para fumar. Descansa, e a mulher não.

Mas na fábrica o ordenado da mulher é inferior ao do homem...

Nas fazendas o que se observa é de arrepiar.

[...]

Quem primeiro se levanta de madrugada e quem se deita por último à noite é a mulher.

Mesmo grávida trabalha até a véspera de ter o filho (COBRA, 2021. p. 64-65).

Para a ensaísta, a precária educação destinada às mulheres, quando estas têm acesso, limita-se ao ensino religioso e ao preparo para a vida doméstica como responsáveis pelo cuidado do marido e dos filhos, portanto, a educação não prepara as mulheres nem para a vida nem para

o trabalho, visto que os ofícios mais bem remunerados exigem mão de obra especializada, fato apontado por ela, também como causa da prostituição, pois segundo afirma, a maioria das mulheres que se encontram na prostituição tornaram-se prostitutas por falta de preparo para um trabalho “digno”.

A negação ao acesso a uma educação especializada e a não ocupação dos espaços representativos nas esferas do trabalho qualificado seriam justificados por uma suposta inferioridade da mulher. Essa inferioridade é combatida pela autora a qual defende que de fato, as mulheres tornam-se inferiores em consequência da educação precária e das limitações impostas a elas a pretexto da moral e da religião. Para Ercília Cobra, apesar dos avanços científicos e tecnológicos, ovacionados pelos intelectuais da época, o modo como os discursos médicos, psicológicos, filosóficos se referiam à mulher permaneceu quase que inalterado desde a idade média, a começar pela questão da sexualidade e a imposição da virgindade que ela considera ante fisiológica e nociva à saúde mental das mulheres. A esse respeito, Ercília Cobra fundamenta seus argumentos em estudos próprios e no conhecimento das teses levantadas por seus contemporâneos, médicos, anatomistas, psicólogos e escritores como Anatole France, Jean Maretau, Freud e Clifford Whittingham Beers. Este último teria sido criador do conceito de higiene mental, conceito, este, presente no título do livro e que tem relação com o estado de saúde mental.

Não se pode controlar sensações físicas.

Não se pode colocar a honra, uma coisa abstrata e ideal no lugar menos nobre do animal racional.

Seria absurdo! Seria ridículo, se não fosse perverso.

A mulher não pensa com a vagina nem com o útero.

[...]

O ente humano pode conseguir pela educação a chegar a não matar, não roubar, não meter o dedo no nariz; nunca poderá, porém, deixar de comer, de beber ou de satisfazer seus desejos sexuais sem grave risco para a saúde (COBRA, 2021, p. 74-75).

Em seu ensaio, a escritora considera que, em consequência dessa moral e da religião fundamentadas em padrões ultrapassados, as mulheres são atiradas à vida sem nenhum preparo, fato que acarreta em uma série de problemas, além da incapacidade para o trabalho, as meninas seriam presas fáceis para os sedutores de plantão, que, após satisfazerem seus desejos, abandonam uma legião de infelizes, as quais, depois de abandonadas pela família, engrossam o coro das prostitutas, das suicidas e/ou das “homicidas” pela prática do aborto e do infanticídio.

As casadas, quase sempre, também não escapam à violência doméstica e ao feminicídio, tema tratado em uma época em que o termo ainda não havia sido cogitado.

Outra questão, antecipada pela autora, é o controle da natalidade, Ercília Cobra defende a liberdade sexual da mulher com responsabilidade, ou seja, que elas sejam livres para gozarem os prazeres do sexo com quem desejarem, mas que sejam prudentes e tomem as devidas precauções a fim de não terem filhos e, caso decidam os ter, que tenham liberdade e capacidade para trabalhar e sustentar sua prole sem depender de um homem para isso.

Enfim, muito adiante de seu tempo, a autora expõe uma série de questões caras, não só para as mulheres, mas para o pleno desenvolvimento da sociedade em benefício da igualdade e da equidade entre os seres.

Virgindade Inútil – Novela de uma revoltada

A narrativa ficcional de Ercília Cobra, de certo modo, busca comprovar a tese defendida por ela no ensaio que lhe é anterior, em *Virgindade inútil – Novela de uma revoltada*, a defesa da liberdade sexual da mulher, assim como a relação entre o problema da interdição do sexo e o desequilíbrio socioeconômico e político educacional predominante na sociedade patriarcal, acontece por meio de sua protagonista, Cláudia, cuja inteligência compensa a precária educação recebida em um colégio de freiras. Com a morte do avô e a falência da família, a protagonista rejeita o destino imposto a ela – casar-se com um velho viúvo rico, único pretendente possível por não ter um dote – “amava demais a vida para sacrificá-la a um velho que podia ser seu avô” (COBRA, 1996, p. 51) e resolve sair de casa, partindo para Flumen – cidade fictícia, capital do país também fictício: Bocolândia. Na luta pela liberdade, Cláudia enfrenta inúmeros desafios e percebe que a mulher só tem valor quando sob a tutela de um guardião – pai, marido, irmão etc. – além do que, a precária educação que recebera, assim como a maioria das mulheres de sua época, não lhe permite conquistar nenhum emprego digno, sendo obrigada a se prostituir para suprir suas necessidades básicas. A condição de prostituta permite à personagem experimentar tanto as mazelas infligidas à profissão quanto aos prazeres permitidos a ela. Por fim, a narrativa encerra-se de maneira utópica, após Cláudia ter uma filha e nomeá-la de Liberdade. A narrativa finaliza com a chegada e estabelecimento de Cláudia em Paris, lugar escolhido pela personagem para criar e educar a sua filha a fim de prepará-la para o mundo.

Embora publicada na década de 1920 e, em muitos momentos, ambas as obras apresentem marcas de certas ideologias e estereótipos dominantes na época, a obra de Ercília Cobra permanece atual, visto que, um século depois de sua publicação, a ideologia a respeito do papel da mulher na sociedade permanece ainda viva, sustentada pelos preceitos morais e religiosos que ainda se mantêm como verdade “universal” e que influenciam nos modos de representação da mulher na sociedade, na desigualdade de gênero e em inúmeros problemas políticos, sociais, econômicos que ainda perduram até os dias atuais como a desigualdade salarial, a violência, o estupro e o feminicídio. Talvez essa seja a verdade mais assustadora que a leitura nos revele.