



Violência e
representação na
literatura

Rosani Úrsula Ketzer Umbach |coord|

Adriana Yokoyama
Lizandro Carlos Calegari
Vanderléia de Andrade Haiski
|org|

BORDÔ-GRENÁ

VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA

Comissão Editorial

Ma. Gislene Alves da Silva
Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis
Ma. Silvana Nascimento Lianda

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)
Dr. Washington Drummond (UNEB)

Rosani Umbach

|Coordenadora|

Adriana Yokoyama

Lizandro Calegari

Vanderléia Andrade Haiski

|Organizadores|

VIOLÊNCIA E REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA


Bordô-Cyrenia
Editora
Alagoinhas
2019

© 2019 by Editora Bordô-Grená

Coordenadora do volume: Rosani Umbach.

Organização do volume: *Violência e representação na literatura* – Adriana Yokoyama, Lizandro Calegari, Vanderléia Andrade Haiski.

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

Capa: Gislene Alves da Silva

Editora Bordô-Grená

E-mail: bordogrena@editorabordogrena.com

E-mail para orçamentos: orcamento@editorabordogrena.com

Sítio da Internet: <https://www.editorabordogrena.com>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

V795 *Violência e representação na literatura* [recurso eletrônico]
/ coord. Rosani Umbach; org. Adriana Yokoyama, Lizandro
Calegari e Vanderléia Andrade Haiski. -- Alagoinhas :
Bordô-Grená, 2019.
Dados eletrônicos (pdf).

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-80422-15-9

1. *Violência na literatura.* 2. *Literatura - História e crítica.* 3. *Autoritarismo na literatura.* I. Umbach, Rosani. II. Yokoyama, Adriana. III. Calegari, Lizandro. IV. Haiski, Vanderléia Andrade. V. Título.

CDD809

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

Todo o direito dessa edição reservado à Editora Bordô-Grená

SUMÁRIO

Apresentação <i>Organizadores</i>	9
Contos Gauchescos e Dublinenses: Um cotejo (im)possível? <i>Sabrina Siqueira</i>	17
A leitura na (des) construção de identidades de leitores em contexto de violência <i>Ana Paula Beltrão da Silva</i>	39
A representação da violência da tirania gótica em <i>O Morro Dos Ventos Uivantes</i> (1847), de Emily Brontë <i>Caroline Navarrina de Moura</i>	55
Dororidade e representação da violência na literatura afrofeminina <i>Dênis Moura de Quadros</i>	71
“Abotoou a calça, enquanto alguns soldados aplaudiam”: violência sexual em <i>Meio Sol Amarelo</i> , de Chimamanda Ngozi Adichie <i>Mariana Antônia S. Carvalho e Francisco Célio da S. Santiago</i>	87
Crueldade na literatura: percursos pela violência mórbida no conto <i>Venha ver o pôr do sol</i> <i>Joyce Maria dos R. Santana, Juciane dos R. Santana e Gislene A. da Silva</i>	99
Aspectos da correspondência entre dois serial killers em <i>Cartas no corredor da morte</i> , de Paula Febbe e Cláudia Lemes <i>Ívens Matozo Silva e Pedro Theobald</i>	115

Representação, resistência e (pós)modernidade na poesia de Roberval Pereyr <i>Joyce Maria dos Reis Santana</i>	131
Faces da violência: uma análise da obra <i>O homem duplicado</i> , de José Saramago <i>Girlane A. Braz da Rosa Sousa e Eloísa P. Allevato Braem</i>	145
O trauma na literatura infanto-juvenil em <i>O meu amigo pintor</i> (1987), de Lygia Bojunga Nunes <i>Gisele Almeida da Luz</i>	161

APRESENTAÇÃO

Na história da humanidade, o fenômeno da violência é compreendido como uma prática inseparável do tecido constitutivo das relações institucionais e humanas. Inscrita no âmbito de uma temática universal, a violência tem encontrado eco no campo das mais variadas ciências. Assim, por diferentes caminhos, ela tem proporcionado reflexões cada vez mais complexas sobre este tema, o que justifica a necessidade de compreendermos a presença constante desse fenômeno e suas mais variadas formas de manifestação em diferentes contextos sociais, políticos e econômicos. Dessa forma, por fazer parte das relações humanas, a temática da violência insere-se em contextos sempre em movimento e passíveis de mudanças.

Nessa dinâmica, no universo das manifestações artísticas é possível encontrarmos inúmeras criações e composições que nos levam a refletir sobre o espaço da arte como um local privilegiado para a problematização da violência e seus desdobramentos de resistência. Ancorada nessa relação com os históricos da humanidade, a literatura, por exemplo, torna possível refletir sobre as múltiplas experiências e os rastros deixados pela violência, assumindo, muitas vezes, uma postura de “dessilenciamento”. Atenta às práticas sociais pontuadas pelas marcas do poder e exercitadas pelas mais variadas culturas, a literatura busca refletir sobre as diversas formas de atuação da violência, constituindo um movimento de resistência. Pois, sendo ela detentora de um espaço privilegiado, não apenas viabiliza a acessibilidade dos discursos de resistência como dá voz a indivíduos que se encontram às margens da sociedade, possibilitando a reconstrução de suas identidades e (re)significando suas histórias.

Portanto, refletir sobre esse fenômeno é, antes de tudo, uma tentativa de apreender a origem da violência para que possamos avaliar e entender com mais clareza os processos de exclusão e suas atuações nas esferas do poder, sobretudo, nas relações humanas.

Transfigurada em material simbólico, essa discussão traz ao cenário literário um olhar mais aprofundado para as relações que as experiências violentas mantêm com a História, a Memória, a Identidade, a Ética, a Psicologia, bem como o imaginário social que permeia esse tema, sobretudo, os questionamentos que atrelam a violência à constituição humana. Assim, é também ancorada nesse laço constitutivo que a literatura se faz significar, dando forma e conteúdo a complexidade de questões essencialmente humanas.

Nessa perspectiva, *Violência e representação na literatura* reúne pesquisas relacionadas a essa temática, abarcando conceitos sobre as mais diferentes formas de representação da violência, sob as bases das mais variadas ciências, e as suas formas de resistência. Tais abordagens, além de versarem sobre o autoritarismo presente na sociedade ao longo dos tempos, apresentam os efeitos traumáticos da violência e as dificuldades enfrentadas pelos sobreviventes ou amigos e familiares de vítimas de episódios de violência. Nosso intuito em estimular os debates acerca dessa temática, se dá pela necessidade e urgência em abordar questões universais que desencadeiam os maiores retrocessos da humanidade. Contudo, é na contramão dessa trajetória que a literatura assume o seu papel de grande relevância, contribuindo para ampliar novos horizontes de compreensão no que diz respeito à representação da violência e, também, romper com as ideologias e os (pre)conceitos que auxiliam para a desconstrução dos indivíduos e da sociedade.

Nessa concepção, Sabrina Siqueira propõe a análise das ocorrências de violência e as suas diferentes abordagens em algumas histórias de *Contos Gauchescos* e de *Dublinenses*, dos autores Simões Lopes Neto e James Joyce, respectivamente, publicados em 1912 e 1914. A violência, tema norteador de sua pesquisa, é percebida em *Contos Gauchescos* como um aspecto intrínseco da personalidade do típico gaúcho, sempre pronto para uma “peleia”. Em *Dublinenses*, observa-se um tipo de violência que frequentemente emerge da opressão e repressão familiar e social.

Esta última, relacionada ao catolicismo exacerbado, que dita as relações sociais e oprime o cidadão, reflete-se em crise cultural e de valores na sociedade irlandesa do final do século XIX. Portanto, é apoiada pela História que pesquisadora busca dialogar e embasar a sua proposta.

Baseada na perspectiva da construção identitária, Ana Paula Beltrão da Silva, observando a relação existente entre leitura e identidade e pontuando que tais movimentos auxiliam os indivíduos a se tornarem mais autônomos, libertando-os das amarras discursivas de viés autoritário e totalitário, analisa em seu artigo os efeitos do exercício da leitura, no que se refere à construção de identidades. Utilizando-se de pesquisas realizadas na área da linguagem, a partir de histórias e práticas de leitura, a pesquisadora focalizou nos sujeitos inseridos em contextos de violência.

Atenta às mudanças sociais e comportamentais e à concepção de mundo de uma nova sociedade que se forma a partir dos grandes avanços tecnológicos, Caroline Navarrina de Moura analisa o protagonismo de personagens comuns do cotidiano, através do gênero romance, mais especificamente do gênero gótico, que contribui para a representação de aspectos sociais e psicológicos. Calcada no cenário da violência interna dessas novas camadas, ela observa e analisa o contraponto existente entre o romance gótico de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë, pontuando a trajetória de duas personagens femininas, que se encontram em posições diferentes, mas sofrem a mesma violência decorrente das rígidas convenções sociais e, como consequência, da tirania do egoísmo da personagem *hero-villain*.

Ainda abordando sobre representações femininas, Dênis Moura de Quadros analisa três contos da literatura afrofeminina: *A menina do Alegrete* (1991), de Maria Helena Vargas da Silveira; *Nkala: um relato de bravura* (2016), de Cristiane Sobral, e; *Maria* (2016), de Conceição Evaristo, a partir do que Franciane Conceição da Silva denomina de “ferocidade poética”. Norteados pelo termo

“dororidade”, cunhado pela filósofa negra Vilma Piedade, que expressa as opressões que assolam as mulheres negras, o autor pontua a violência contra os corpos femininos negros, acentuada de maneira poética por uma realidade experienciada pelas autoras e, portanto, carregada de significados que são transmitidos em profundidade para seus leitores.

Pautados igualmente pela problematização da violência contra as mulheres, Mariana Antônia Santiago Carvalho e Francisco Célio da Silva Santiago, através do romance *Meio Sol Amarelo* (2008), da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, analisam a violência sexual como um crime de guerra. Como uma prática corriqueira em zonas de conflito, o estupro feminino é analisado à luz das considerações de Samantha Nagle Cunha de Moura (2017), como uma espécie de sadismo decorrente da cultura machista e de uma estratégia militar. Dessa maneira, a pesquisa pontua a cultura patriarcal, demonstrando as bases que compõem as origens do exercício do poder masculino sobre as mulheres. Sob a abordagem da cultura do estupro, o artigo nos conduz à reflexão sobre a persistência da cultura machista, representada por essa prática, como uma forma ideológica do poder masculino sobre o corpo feminino, concretizando-se na violência de gênero. Nesse contexto, a filosofia de Michel Foucault contribui para estabelecer a relação entre os mecanismos de dominação dos corpos como uma forma de pontuar o poder.

Já visando discutir a crueldade na literatura, as autoras Joyce Maria dos Reis Santana, Juciane dos Reis Santana e Gislene Alves da Silva analisam o conto *Venha ver o pôr do sol*, integrante da coleção *Antes do baile verde*, da autora brasileira Lygia Fagundes Telles, que traz o registro de um ato violento contra a mulher. Em sua obra engajada com a condição humana, sobretudo, a condição feminina, a escritora retrata os artifícios de uma personagem para executar um ato de feminicídio, reiterando a necessidade de ainda rever a desastrosa construção de uma ideologia de dominação masculina sobre as mulheres no intuito de assegurar os direitos previstos em lei.

A abordagem é realizada à luz da psicanálise junguiana, da sociologia e da teoria e crítica literárias na inserção e no uso do elemento da crueldade em uma narrativa curta.

Na sequência, ancorados nas narrativas epistolares, Ívens Matozo Silva e Pedro Theobald buscam refletir sobre a presença desse gênero na narrativa brasileira contemporânea, tendo como foco a obra *Cartas no corredor da morte* (2014), de Paula Febbe e Cláudia Lemes. As escritoras trazem a lume a troca de cartas entre Johnny Love e Steve Gurniak, dois *serial killers* que confessam, de forma sombria, sem sentimentos e ausentes de compaixão, o modo como cada um dos assassinos tenta manipular o outro, impactando seus leitores. O intuito é verificar os procedimentos narrativos empregados para caracterizar o perfil das duas personagens *serial killers* presentes na narrativa. Tendo em vista a não evidência de que a obra *Cartas no corredor da morte* já tenha sido estudada através do seu caráter epistolar, a originalidade da pesquisa reside na importância de, sob uma perspectiva crítica, investigar e trazer para o centro das discussões acadêmicas o universo ficcional das autoras, apontando particularidades ainda não discutidas pela recepção crítica.

Sob os efeitos de uma sociedade (pós)moderna, o indivíduo repleto de sinais confusos e instáveis é tema do artigo de Joyce Maria dos Reis Santana. É, portanto, baseada nas possibilidades temáticas desse período que o olhar apurado do poeta Roberval Pereyr será abordado pela autora, conduzindo-nos a reflexões sobre a existência humana. Como um indivíduo que sente os efeitos desse sistema, o poeta traz consigo a peculiaridade de galgar, através do lirismo, a essência do *Eu*, do homem e de seu estar dentro da modernidade. Carregado de metáforas e jogos de linguagem, suas poesias retratam o mundo ocidental que resulta de um processo histórico representado pelas mudanças no comportamento, nos saberes, nas ações e nas ideologias dos indivíduos. O elo que se estabelece, a partir da

essência da palavra, entre o homem e o mundo nele configurado é uma forma de resistir a instabilidade de sua época.

Essas marcas da (pós) modernidade, observadas na constituição do homem e de uma nova sociedade, é também analisada por Girlane Araújo Braz da Rosa Sousa e Eloísa Porto Allevato Braem. Calcadas na obra de José Saramago, *O Homem duplicado* (2002), da segunda fase romanesca do autor e marcada pelas tensões e reflexões sobre o homem moderno, o artigo tem como foco analisar as diferentes faces da violência e como são representadas, principalmente através do personagem Tertuliano Máximo, protagonista no romance de ficção. Essa abordagem tem como intuito compreender as relações entre a violência, representada nas narrativas, e a constituição identitária do homem moderno, além de demonstrar os elementos da violência causadores dessas crises no contexto da personagem e em outras sociedades do mundo globalizado atual.

Na esteira desses rastros, Gisele Almeida da Luz finaliza o percurso desta coletânea revisitando o conceito de mimese desde a antiguidade até a modernidade, primeiro buscando um conceito geral para a palavra e, posteriormente, observando as mudanças que sofreu ao longo do tempo. Dessas transformações, ela observa a definição de trauma e questões referentes ao sujeito traumatizado, a fim de relacionar mimese e trauma. O *Corpus* utilizado para a sua análise acerca da mimese e do trauma refere-se à obra de Lygia Bojunga, *O meu amigo pintor* (1987). A narrativa, que versa sobre a problematização do trauma na literatura infanto-juvenil, foge aos padrões narrativos do público juvenil por trazer à tona questões sociais, éticas, morais, traumáticas e filosóficas.

Assim, sob a perspectiva de uma proposta essencial para a construção de uma sociedade mais justa, concluímos esta coletânea objetivando colaborar com as pesquisas sobre a violência em suas múltiplas faces, promover a troca de experiências, contribuir para democratização das pesquisas realizadas pela academia, bem como

auxiliar a compreensão e a contenção de um fenômeno universal que tem desencadeado conflitos desastrosos. Portanto, agradecemos a contribuição de todos os pesquisadores que disponibilizaram seus textos para composição dessa obra e desejamos a todos os leitores que as pesquisas aqui reunidas possam lançar novos olhares e novas perspectivas para estudos futuros.

Organizadores

CONTOS GAUCHESCOS E DUBLINENSES: UM COTEJO (IM)POSSÍVEL?

Sabrina Siqueira¹

O escritor gaúcho João Simões Lopes Neto é geralmente associado ao regionalismo, que se manifestaria em sua obra marcadamente no linguajar sul-rio-grandense, além das temáticas e ambientação que contam sobre a vida no Estado durante o século XIX. James Joyce, em contrapartida, dificilmente seria classificado como um escritor regionalista. No entanto, o conjunto de sua obra é marcado pela presença de sua terra natal, a Irlanda, e em especial a capital, Dublin, que é cenário de romances como *Retrato do artista quando jovem* e do clássico *Ulisses*. Os livros de contos dos dois autores são contemporâneos (*Contos Gauchescos* foi publicado em 1912 e *Dublinenses* em 1914) e iluminam o lugar de origem de seus autores já no título.

Além da presença da terra natal dos escritores e da contemporaneidade de publicação, as histórias pertencem ao gênero conto, sendo que podem ser lidas tanto de forma independentes dentro das obras quanto numa suposição de vínculos: no caso de *Contos Gauchescos*, o vínculo seria a presença de Blau Nunes como narrador e protagonista, e em *Dublinenses*, a representação das etapas da vida de um cidadão: indo da perda da inocência na juventude à epifania da constatação de seu papel no mundo durante a maturidade. Os dois livros contam sobre um determinado povo: gaúchos e dublinenses, mas há certos aspectos que alcançam uma dimensão maior.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – UFSM.
E-mail: sabrinasiqeur@yahoo.com.br.

Entre as diferenças das duas obras, podemos apontar o cenário em que as narrativas tomam forma. Em *Contos Gauchescos*, prevalece o cenário rural, com cidades ainda restritas à categoria de povoados em formação. Enquanto que *Dublinenses* conta sobre indivíduos que transitam em uma capital cosmopolita e bem estruturada do ponto de vista de comércio, rede de transportes e organização da estrutura urbana. Cabe ressaltar que a violência, fator intrínseco aos contos dos dois sistemas literários, é explorada de formas distintas.

Considerando o campo de estudos da literatura comparada como espaço privilegiado para pesquisar as inter-relações em variadas formas de expressões, e a ênfase da disciplina em aproximar as alteridades, observa-se que as obras analisadas oferecem características importantes que permitem interpretar o local e o universal. Rita Terezinha Schmidt, em artigo publicado na décima primeira edição da Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) afirma que

a diferença, como categoria analítica, constitui o traço mais significativo do fazer comparatista, no melhor de sua tradição de pesquisa, pois fundamenta o conhecimento interpretativo das (inter)relações entre o próprio e o alheio. [...] Nesses termos, poderia se dizer que o reconhecimento daquilo que nos é alheio permite identificar aquilo que nos é próprio (SCHMIDT, 2007, p. 28).

Tania Franco Carvalhal concorda que é a diferença que permite a inserção no universal: “comparar é contrastar” (Carvalhal, 1992, p. 77). Já Henry Remak atenta para o fato de que um estudo comparado deve ser feito em nível global das obras analisadas, e não comparações engessadas por regras de pouca ou nenhuma aplicabilidade prática.

Um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas o propósito, a ênfase e a execução globais devem ser comparativos. A verificação do propósito, da ênfase e da execução requer igualmente o julgamento objetivo e o subjetivo. Portanto, não se pode e nem se deveria estabelecer regras rígidas além desses critérios (REMAK, apud CARVALHAL; COUTINHO, 1994, p. 185).

O cotejo entre as obras visa situá-las histórica e culturalmente em relação uma à outra, iluminando pontos de convergência e dessemelhança, uma vez que foram escritas por autores de sistemas literários distintos. A violência é entendida em ambas “como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço” (GINZBURG, 2012, p. 8). Escritas no mesmo período histórico e tendo a primeira publicação com apenas dois anos de intervalo, as obras nos mostram as diferenças de desenvolvimento de duas regiões que, aparentemente, não teriam nada em comum. Podemos pensar nas duas localidades, Rio Grande do Sul e Irlanda (tomada metonimicamente por Dublin) como protagonistas de “contextos violentos, em processos históricos destrutivos” (idem, p. 13) que serão investigados a seguir. As narrativas transparecem a crítica social feita pelos escritores, que estavam em diferentes faixas etárias, o que nos leva a inferir que estivessem também em diferentes estágios de maturidade. Para Ginzburg (2012) “poderíamos elaborar a hipótese de que a propensão constante à violência indica uma dificuldade [...] de resolver problemas de modo pacífico” (idem, p. 13).

Para a filósofa política Hannah Arendt, a violência sempre fez parte das ações humanas. “Ninguém que se dedique à meditação sobre a história e a política consegue se manter ignorante do enorme papel que a violência desempenhou sempre nas atividades humanas...” (ARENDR, 1985, p. 5). Para a autora, mesmo a paz seria a continuação de um estado de conflito através de outros meios. Pode-se entender facilmente essa conceituação utilizando a metáfora das relações comerciais e políticas, que nem sempre culminam em conflito armado, mas se utilizam, por vezes, de estratégias de embates no campo das ideias. Ginzburg (2012) considera que as circunstâncias históricas que envolvem as obras analisadas são fundamentais. Na esteira deste pensamento, faremos um breve apanhado da história que antecedeu o período de escritura dos contos

como tentativa de localizar a influência desses acontecimentos reais nos cenários e justificar a abordagem de violência nas narrativas.

O Rio Grande do Sul vivenciou diversas batalhas e revoluções ao longo de sua formação. Estado fronteiriço com outros países, esteve sob disputa de portugueses e espanhóis. Mesmo depois da independência do Brasil, foi cenário de revoltas entre os moradores locais e o restante do império, além das guerras civis que dividiram grupos políticos opositoristas, como “maragatos” e “chimangos”. Essa tendência bélica se reflete na personalidade do morador do sul, que também precisava ser forte e bravo para enfrentar as intempéries do tempo, pois a tradição econômica do gaúcho é o trabalho com agropecuária, expondo seus praticantes às diferentes condições climáticas e exigindo deles tenacidade na lida com os animais². Pensando no quanto esses fatos históricos interferiram na formação da identidade do gaúcho, o pesquisador João Luis Ourique questiona a aceitação passiva da tradição do gaúcho “peleador” e sugere, assim como outros estudiosos, que existe algo de preconceituoso na exaltação desse tipo valente, sempre pronto a honrar seus valores por meio da violência e que incorporou a guerra ao seu cotidiano.

A falta de debate e questionamentos sobre [os] fenômenos sociais que contribuem para a formação de identidades, constituindo-se em uma síntese de valores plenos e inquestionáveis que garantem a sua autopreservação em função dos ‘passaportes morais’, acaba por cobrar o preço da passagem: o da aceitação passiva dos ideais da tradição e do conservadorismo sem nem ao menos serem cogitados os preconceitos incrustados nas práticas cotidianas.

A exaltação do gaúcho adequou-se a essa realidade. A força exercida pela tradição e preservação de valores culturais com base em temas folclóricos que resgatam atitudes conservadoras em função de

² Érico Veríssimo alude a essa tendência “belicosa” do gaúcho ao retratar seu Capitão Rodrigo, em *O Continente I*. A primeira fala da personagem é um cumprimento aos presentes no bolicho de Santa Fé, em que mistura intimidade com os instrumentos de batalhas, bom humor e atrevimento: “Buenas e m’espalho! Nos pequenos dou de prancha e nos grandes dou de talho!” (VERISSIMO, 1994, p. 171).

aspectos moralizadores de conduta acaba por encobrir atitudes preconceituosas contrárias à inclusão e ao respeito às diferenças, desde culturais até de gênero (OURIQUE apud UMBACH; CALEGARI, 2012, p. 101).

Concordamos com Ginzburg (2012, p. 22) ao argumentar que “somos desafiados a ter senso crítico para não aderir à abordagem preconceituosa de legitimação da agressão exposta pelo narrador”. Os contos de Simões Lopes Neto estão inseridos nessa fase de formação da personalidade do gaúcho valentão e em quase todas as histórias de *Contos Gauchescos* a violência marca presença, seja a violência física, a intolerância com forasteiros ou o papel de submissão a que são relegadas algumas figuras femininas.

O conto mais representativo da banalidade da violência nas relações sociais do gaúcho, em meados do século XIX, é *O negro Bonifácio*. Nessa história, tem-se um conflito deflagrado sem um motivo sério. E logo surgem facas e outros instrumentos no conflito: os mesmos objetos que também eram usados na lida campeira, como boleadeiras. Preterido pela amante, Bonifácio inicia uma briga e “contamina” outros presentes que tinham “contas a acertar” com o protagonista. Já no início do conto, sabemos que ele se destacava pela valentia: “... Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!... mas, taura, isso era, também!” (Lopes Neto, 2001, p. 24). Bonifácio estava imbuído do que Hannah Arendt chamou de “vigor” em uma diferenciação quanto ao termo “poder”, ou seja, força e independência de uma pessoa individual, o que geralmente leva seu possuidor a ser hostilizado pelo grupo. Bonifácio cultivava vários desafetos que estão presentes no ambiente em que se dará a confusão. Até a água que estava fervendo para o chimarrão serviu como arma. O narrador aponta a “belicosidade” do protagonista positivamente, como mostras de virilidade e coragem.

Fechou o salseiro. O Nadico mandou a adaga e atravessou a pelanca do pescoço do negro, roçando na veia artéria; o major tocou-lhe fogo, de pistola, indo a bala, de refilão, lanhar-lhe uma perna... o ventana quadrava o corpo, e rebatia os talhos e pontacos que lhe meneavam sem pena (LOPES NETO, 2001, p. 28-29).

Mesmo as mulheres tomam parte na “peleia”. Tudinha, que motivou o malogro, é quem arremata a cena de violência, esfaqueando Bonifácio, depois que este já se encontrava morto. “...a morocha [...] saltou em cima do Bonifácio, tirou-lhe da mão sem força o facão e vazou os olhos do negro, retalhou-lhe a cara, de ponta e de corte...” (p. 30).

Além dos contos que remetem às guerras reais, como *Chasque do imperador*, *Os cabelos da china*, *O anjo da vitória* e *Duelo de Farrapos*, há menção a conflitos cotidianos que são resolvidos recorrendo-se à violência em *No manantial* e em *Contrabandista*. Nesse último, o protagonista, Jango Jorge, se coloca em situação de perigo e em atividade que flerta com a violência ao escolher/ter de passar a vida trabalhando com o comércio de contrabandos e, ao final, é morto pego em flagrante pela guarda, com quem os companheiros de Jango tiveram de brigar para recuperar o corpo e levar à família que o aguardava com o vestido de noiva da filha. O conto também traz uma crítica ao monopólio dos produtos e ao alto valor dos impostos decretados pela monarquia, estimulando o contrabando entre gaúchos e castelhanos, principalmente depois da Guerra do Paraguai.

Em *Duelo de Farrapos*, a narrativa de Lopes Neto faz menção à Revolução Liberal de 1842, em que o Partido Liberal contestava a ascensão ao poder do Partido Conservador, e cita as figuras históricas do general Bento Gonçalves e do barão Caxias. A Guerra dos Farrapos está em *Os cabelos da china*. Neste conto, uma sutil crítica à superficialidade da guerra, em que emboscadas eram empreendidas para vingar a honra de um capitão que perdeu uma “china” para um comandante opositor. Blau Nunes, protagonista/narrador de *Contos Gauchescos*, contando sobre sua participação nessa guerra, constata que algumas ordens dos superiores pareciam não fazer muito sentido às ordenanças:

Na guerra a gente às vezes se vê nestas embretadas, mesmo sendo o mais forte, como éramos nós, que bem podíamos até correr a pelego

aqueles camelos... mas são coisas que os chefes é que sabem e mandam que se as agunte, porque é serviço... (LOPES NETO, 2001, p. 76).

Voltando-nos para o passado histórico da Irlanda, a História narra a grande fome de 1845 a 1849, a qual representou um choque social que entrou para a memória popular, sendo um dos pontos mais lembrados pelos movimentos nacionalistas irlandeses. A causa foi uma doença que contaminou as batatas em toda Europa, em 1840. Vinte e nove por cento da população irlandesa teria perecido. Para entender a conjuntura política em que se deu essa crise é preciso remontar ao Ato de União de 1800, que governava a Irlanda e a tornava integrante do chamado Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda. O poder executivo irlandês era apontado pelo governo britânico. No Reino Unido, vinte e oito representantes irlandeses eram escolhidos para cargos vitalícios na Câmara dos Lordes, dos quais a maioria era formada por donos de terras na Irlanda, que também compunham a minoria protestante do país. Vivendo na Inglaterra, eles exploravam suas plantações na Irlanda, pagando miseravelmente aos trabalhadores do campo, e transferiam o lucro para o país onde residiam, ou seja, a Inglaterra. As relações difíceis entre os dois países, que viriam a dar origem ao grupo revolucionário IRA (Exército Republicano Irlandês), aumentaram enormemente em função da continuidade de exportação de alimentos (grãos e gado) para a Inglaterra enquanto milhares de pessoas literalmente morriam de fome na Irlanda. A época que precede a escritura de *Dublinenses* foi caracterizada por um intenso sentimento de mágoa da parte irlandesa católica empobrecida contra o vizinho inglês protestante e abastado.

A família Joyce chegou à miséria e, anos depois da crise causada pela ferrugem da batata, passou fome devido à outras causas, como o alcoolismo do pai e sua consequente falta de habilidade em tocar os negócios. Na biografia que escreve sobre o autor, a irlandesa Edna O'Brien aponta que “as brigas, as mortes (de irmãos), a fome, a

constante falta de dinheiro haviam sido sua amarga educação, e levaram ao desdém pela família e pelo país” (2001, p. 20).

Ter decaído no mundo era um golpe amargo, pois fora privado dos luxos da vida e roubado da estima dos antigos amigos. A vergonha de ser pobre cala fundo na psique irlandesa. Apenas cinquenta anos haviam passado desde os tempos de fome endêmica, quando as famílias preferiam fechar as portas a deixar que o mundo as visse morrer de inanição (O'BRIEN, 2001, p. 36-37).

A violência que perpassa os contos em *Dublinenses* é representada não necessariamente por conflitos físicos, mas, muitas vezes, por violência simbólica, contenção de sentimentos e solidão. Relações marcadas pela opressão do não dito, pela falta de coragem de romper com a tradição e por ressentimentos. Essa violência seria principalmente fomentada pela organização social, influenciada pelos costumes católicos, para com a comunidade. Tal condição se refletiria na falta de perspectiva de mudanças. A opressão vivida pelas personagens de *Dublinenses* advém de dois fatores, principalmente: a influência da igreja católica na sociedade e o alcoolismo, que estão presentes na maioria dos contos de James Joyce.

O convencionalismo das tradições oprime os indivíduos em *Dublinenses*. Em *A casa de pensão*, antes de tirar a limpo o assunto da honra da filha com o pensionista Doran, a sra. Mooney pensa que ainda terá tempo de ir à missa do meio-dia e sabe que terá “todo o peso da opinião pública a seu lado” (JOYCE, 2012, p. 60). Nessa narrativa, a vítima é o sr. Doran, seduzido pela esperta Polly, que conta com o peso das tradições e o valor dos costumes para garantir o arranjo de um casamento. Ainda que não fosse uma pessoa ingênua, ele vê-se enredado pela “moral e bons costumes”. A sra. Mooney se refere à conversa que terá com o futuro genro como a uma batalha de cuja vitória está certa. A frase “Tinha certeza de que venceria” se repete ao longo do conto. Doran, em contrapartida, está derrotado. Enquanto tenta barbear-se, lembra-se da confissão ao padre na noite anterior e a sensação de culpa era tamanha que ele

quase agradece “a chance de poder reparar a falta” (idem, p. 61), ou seja, casar. Alusão do narrador à manutenção das convenções sociais como se fossem obrigações ou castigos.

Algumas vezes a violência, na literatura como na vida, é motivada por atos de honra e/ou de ambição, como em *A casa de pensão*, que condensa as duas motivações. Estudioso das aparições de violência na literatura, Jaime Ginzburg explica que algumas vezes essa força se expressa de forma indireta. “A força destrutiva voltada sobre o outro pode manifestar-se não de modo dirigido, mas intransitivo. Como uma associação de ideias sem controle, que não exige nenhuma antecipação explicativa” (2012, p. 6).

O conto mais emblemático de *Dublinenses* sob o ponto de vista de questões sobre violência é *Partes Complementares*, em que passamos um dia acompanhando a vida do escriturário Farrington. A menção à falta de harmonia no ambiente de trabalho do protagonista acontece já na primeira oração do conto: “A campainha soou com fúria...” (JOYCE, 2012, p. 81). O que se segue é um diálogo impaciente entre ele e o chefe, que o imita e o ameaça de levar queixas ao superior. Quando o chefe abaixa a cabeça sobre a pilha de papéis na mesa, Farrington tem vontade de extravasar toda sua frustração com um ato de violência física, que não chega a se concretizar: “o homem fixou o olhar no crânio polido que dirigia a Crosbie & Alleyne, avaliando a fragilidade do material. Um espasmo de raiva o aferrou pela garganta por alguns momentos e depois passou...” (idem, p. 81).

Sentindo-se pressionado no trabalho, o funcionário tem vontade de falar insultos em voz alta e esmurrar alguma coisa. Sua indignação era não só pelos acontecimentos do dia, repleto de frustrações, ofensas e pelo *deadline* apertado, mas pela falta de dinheiro e por todas as decepções em sua vida: “Sentia-se forte o bastante para esvaziar o escritório com uma só mão. O corpo ansiava por fazer alguma coisa, por sair correndo e esbaldar-se em violência. Todas indignidades da vida o enfureciam... [...] O barômetro de sua

natureza emocional indicava a proximidade da arruaça” (p. 85). A falta de paciência também está presente na conduta do chefe para com os empregados, o que colabora para o clima pesado no escritório e aumenta o estresse de Farrington: “O sr. Alleyne disparou uma saraivada de ofensas [...] A saraivada continuou: era tão amarga e violenta que o homem mal conseguiu resistir à tentação de descer o punho na cabeça do pingo de gente que tinha diante de si” (p. 85).

Como válvula de escape ao ambiente de trabalho hostil, Farrington recorre a “escapadelas” a um *pub* próximo, onde bebe com pressa para voltar ao escritório. Um comentário do secretário-chefe informa o leitor de que já foram cinco “sumiços” naquele dia. O álcool lhe deixara suficientemente audacioso para responder de forma impertinente a uma provocação do chefe, com quem nunca se deu muito bem. Os dois haviam se desacertado desde o dia em que o Sr. Alleyne o ouviu imitando o sotaque do norte da Irlanda. À saída do emprego, o protagonista só quer se refugiar no ambiente festivo de uma taverna com os amigos, mas uma preocupação toma então seu pensamento: estava sem dinheiro e precisava conseguir algum emprestado. Acaba por penhorar o relógio e dirige-se confiante a um bar, onde revive as cenas do trabalho numa animada narrativa aos companheiros, enquanto paga bebidas a eles.

Nesse fragmento do conto, o narrador faz referência a “pivetes esfarrapados” que vendiam os jornais vespertinos na rua e à hospitalidade irlandesa de pagar uma rodada aos amigos em um *pub*. O fato de os vendedores de jornal nas ruas dublinenses estarem esfarrapados e serem jovens, aponta para uma crise econômica irlandesa que forçava as famílias a ter no trabalho dos filhos um complemento à renda. Fica nítido aqui o grau de diferenciação de desenvolvimento da cidade cenário dos contos de *Dublinenses* em relação ao ambiente prioritariamente rural que é cenário das narrativas em *Contos Gauchescos*, onde a disseminação de informações no interior do Estado se dá preponderantemente de forma oral, como exemplifica o conto *O mate do João Cardoso*, em

que um estancieiro “incita” os cavaleiros que passam pelo local a se demorar um pouco mais contando as novidades com a promessa de servir-lhes um chimarrão, que nunca vem (a erva havia terminado). E ao invés de *pubs* e de um comércio bem estruturado, os que as cidades em formação no Rio Grande contavam à época do desenrolar das tramas de *Contos Gauchescos* é com “bolichos”, armazéns onde se vende de tudo e não são especificamente ambientes para socialização, a exemplo do conto *Deve um queijo*, que mencionaremos novamente a seguir.

Para o protagonista de *Partes Complementares*, a noite que começara animada termina por ser mais uma frustração. Tendo pago muitas rodadas de bebidas para os amigos, Farrington gasta o dinheiro que conseguira com o penhor do relógio, atribui à falta de dinheiro o final malsucedido de um flerte com uma mulher exótica em um dos bares e perde numa luta de braço enquanto media forças com Weathers, um estrangeiro mais jovem considerado pelo protagonista um “parasita”. Não é especificado pelo narrador de onde o garoto é, mas sabe-se que não é irlandês. Há também, por parte de Farrington, certa intolerância ao sotaque do norte do país do chefe.

Guardada a proporção, como o estilo e os contextos diferenciados vividos pelos dois escritores, essa aversão ao que não é local também está presente em *Contos Gauchescos*, por exemplo, em *Melancia-Coco Verde* e *Deve um queijo*. No primeiro, o narrador sugere que o forasteiro não compartilharia da bravura dos gaúchos e seria arredio aos seus hábitos, como a facilidade em lidar com cavalos e a alimentação baseada em carne vermelha: “Esse tal era um ilhéu, mui comedor de verduras, e que para montar a cavalo havia de ser em petiço e isso mesmo o petiço havia de ser podre de manso...” (LOPES NETO, 2001, p. 91). Já no segundo, quem provoca uma situação de conflito em uma “venda” de beira de estrada é um castelhano, que exige de um recém-chegado que pague um queijo: “Antes que o cumprimentado falasse, o castelhano intrometeu-se: — Ah, és usted de Canguçu?... Entonces... Debe um queso!...” (p. 53). E

foi então que o gaúcho cobrado pagou a iguaria e fez com que o castelhano comesse todo o queijo, até passar mal, mas não sem antes deflagrar-lhe uma surra de facão:

Na mesmo soflagrante, de plancha, duro e chato, o velho Lessa derrubou-lhe o facão entre as orelhas, pelas costelas, pelas paletas, pela barriga, pelas ventas... seguido e miúdo, como quem empapa d'água um couro lanudo. E com essa sumanta levou-o sobre o mesmo surrão de erva, pôs-lhe nos joelhos o prato com o resto do queijo e gritou-lhe nos ouvidos: — Come!... (LOPES NETO, 2001, p. 55).

Remetendo-nos mais uma vez ao conto *Partes Complementares*, a irritação e a frustração do personagem central são bem delineadas pelo narrador. Enquanto espera o bonde que o levará para casa, lugar para onde “detestava voltar”, Farrington está mal-humorado e “cheio de um borbulhante sentimento de raiva e de vingança” (JOYCE, 2012, p. 91). Talvez refletisse que o grande vilão de sua história naquele dia, quem realmente o prejudicou, tenha sido ele mesmo. Foram a sua lentidão e negligência no trabalho, bem como sua inclinação a beber durante o expediente, que facilitaram uma relação de animosidade e falta de respeito do chefe para com ele. E assim também se deu no bar. A prática amistosa de pagar bebidas aos amigos fez com que ficasse sem dinheiro e não garantiu seu prestígio entre os companheiros. Cada ação de Farrington naquele dia colaborou para aumentar sua decadência enquanto ser humano e agravar seus problemas pessoais. “Começou a praguejar contra tudo. Tinha acabado consigo mesmo no escritório, penhorado o relógio e gasto todo o dinheiro; e nem ao menos tinha conseguido ficar bêbado” (idem, p. 91).

Do *Dicionário de Política* (2008), temos a conceituação de violência como “a intervenção física de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo (ou também contra si mesmo)” (p. 1291-1292). O auge da raiva de Farrington e a explosão da violência que contivera ao longo daquele dia culminam com o desfecho do conto, quando ele chega em casa. Irritado com todos os problemas

que trazia e percebendo a ausência da mulher, que estava na capela, espanca um dos cinco filhos porque este havia deixado o fogo se apagar. Finalmente diante de alguém submisso e frente à nova frustração, ele parte para a agressão física, que só servirá para aumentar seu estado de culpa e melancolia. Ginzburg ressalta que “a ideia de violência ganha uma configuração muito peculiar quando aproximada do conceito de melancolia” (2012, p. 11). A impaciência do protagonista aumenta com a constatação de que a esposa encontrava-se na capela àquela hora da noite. A criança, apavorada pela iminência do castigo injusto, junta as mãos em oração e recorre à influência da religião para tentar convencer o pai a não lhe machucar: “Não me bata, pai! Eu prometo... Eu prometo que vou rezar uma Ave-Maria para o senhor... Eu vou rezar uma Ave-Maria para o senhor, pai, se o senhor não me bater...” (JOYCE, 2012, p. 93).

A frase da criança foi “pega emprestada” por Joyce de um diário de Stanislaus, o irmão que mais conviveu com ele. Os dois presenciaram cenas aterrorizantes da violência paterna que só não atingia James porque este já se tornara um boêmio como o pai e fazia par com ele na “vida libertina”. O’Brien resgata os relatos de um John Joyce que “pegava a primeira coisa à mão, um atizador, um prato, uma xícara, e jogava em qualquer dos filhos que provocasse raiva” (2001, p. 35). E acrescenta que “a brutalidade que lhes infligia provavelmente não era em absoluto muito diferente da que sofriam outras famílias de Dublin com uma crônica falta de dinheiro e um monte de filhos” (idem).

Assim como no conto *Eveline*, o filho de Farrington, de *Partes Complementares*, personagem dessa cidade que vive fortemente a influência da igreja católica e da família, apela para o mundo espiritual quando se encontra diante de um impasse. Percebe-se, aqui, uma crítica do narrador, e possivelmente uma crítica pessoal de Joyce à ingenuidade do cidadão irlandês subjugado pelas normas de conduta da igreja.

Tanto em *Contos Gauchescos* como no caso do personagem Farrington, pode-se suspeitar de que a violência fosse parte constituinte do caráter dos protagonistas. No entanto, as explosões de ira fazem parte de uma tradição da cultura gaúcha, em que o homem não seria dado a ponderações e gentilezas e teria pouca paciência para argumentações, resolvendo suas pendências à base de duelos. Por outro lado, na sociedade que é palco dos contos de Joyce, a violência estaria intimamente relacionada à opressão social e moral atribuída a dois fatores: a influência da igreja católica na organização social e ao alcoolismo, ambos contribuindo para a derrocada econômica em que o país europeu se viu mergulhado tantas vezes. Mas a filósofa Hannah Arendt refuta a possibilidade de a violência ser inerente à condição humana, animalesca ou irracional:

Dizer que a violência origina-se do ódio é usar um lugar-comum, e o ódio pode certamente ser irracional e patológico, da mesma maneira que o podem ser todas as demais paixões humanas. [...] O ódio não é de forma alguma uma reação automática à miséria e ao sofrimento como tais... [...] Somente onde houver razão para suspeitar que as condições poderiam ser mudadas e não o são é que surgirá o ódio. Somente onde o nosso senso de justiça foi ofendido é que reagiremos com ódio, e essa reação não refletirá de maneira alguma um dano pessoal... (ARENDR, 1985, p. 26).

A exemplo do que acontece com a criança de *Partes Complementares*, em *Eveline* temos mostra do quanto os indivíduos eram vítimas do contexto social em que estavam inseridos os moradores da Dublin de final do século XIX. A protagonista, cansada da vida monótona, depara-se com a possibilidade de mudança, de viver um romance em país estrangeiro e construir seu lar, mas está presa à promessa feita à mãe de cuidar da casa depois de sua morte e constata que o pai, envelhecido, embora nem sempre fosse bom para ela, sentiria sua falta. Enquanto se prepara para deixar a casa e ir ao encontro de Frank pegar o barco noturno que os levaria a Buenos Aires, tem uma visão triste da vida de sacrifícios cotidianos que levaram a mãe à loucura e teme que esse fosse também o seu fim. Impulsionada por esses pensamentos, vai ao

encontro do namorado, com quem seu vínculo era mais o de esperança de mudança e de fuga do que laços de afeto. Mas falta-lhe coragem de romper a zona de conforto da vida cotidiana e recorre a uma oração para tomar uma decisão acertada. “Senti o rosto pálido e frio e, em um labirinto de sofrimento, rezou a Deus para que a guiasse, para que indicasse o caminho do dever” (JOYCE, 2012, p. 36). A lembrança da religião, o voltar-se para sua fé, faz com que a dúvida de se deveria partir aumente e Eveline abandona sua chance de mudança. O caminho do dever “indicado” pela oração foi o da renúncia. A moça fica paralisada, sem conseguir esboçar ao namorado que a chama nem mesmo um olhar de despedida. Ela se sente física e moralmente impedida de avançar para o futuro desejado.

Eveline apresenta uma tendência a se reportar ao passado nesse momento da iminência da ruptura e acessa dois passados distintos. O mais remoto, de quando era criança e lembra um piquenique com a família, lhe traz conforto, mas se assemelha a um sonho irreal. O passado mais recente, da doença e perda da mãe, do crescimento das dificuldades financeiras em casa, da ausência de perspectiva de viver a felicidade plena no ambiente que lhe cerca, é aterrorizante e revela-se como um prelúdio do que será seu futuro. A referência ao que virá, no entanto, é incerta. No trecho em que pondera sobre como seria sua vida de casada em país distante, o narrador nos fornece pistas de que não há possibilidade desse futuro se concretizar. Considerando o tempo verbal utilizado em primeira pessoa pela protagonista — futuro do pretérito — sabemos que nem mesmo em pensamento ela acreditava em uma mudança para seu destino, pois pensa no futuro a partir de um fluxo temporal hipotético, com a construção de suposições, nunca de certezas.

Mas na nova casa, em um país distante e desconhecido, não seria assim. Lá ela estaria casada — ela, Eveline. As pessoas haveriam de tratá-la com respeito. Não seria tratada como a mãe havia sido. Mesmo agora, com mais de dezenove anos, às vezes sentia-se vulnerável à violência do pai. [...] Quando estavam crescendo o pai nunca tinha batido nela como fazia com Harry e Ernest porque era

uma garota; mas nos últimos tempos havia começado a fazer ameaças (JOYCE, 2012, p. 33).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma breve retomada do passado histórico dos cenários de *Contos Gauchescos* e *Dublinenses*, investigamos sua influência para o surgimento da violência nesses dois sistemas literários e verificamos que ela se manifesta de forma diferenciada nas duas obras. Na primeira, faz parte da bravura constituinte da personalidade do povo e explode em manifestações de barbárie emolduradas pela banalidade de tradições culturais. Na segunda, está latente na rotina do cidadão descontente e oprimido pelo poder de uma igreja autoritária, esperando um momento oportuno para irromper. Mas nas duas obras a violência mantém relação com o contexto histórico das localidades onde se passa a ação. “A violência é construída no tempo e no espaço. Suas configurações estéticas estão articuladas com processos históricos” (GINZBURG, 2012, p. 35).

Certos eventos ocorridos na vida pessoal dos escritores e a influência destes em suas escrituras, como bem apontam algumas das biografias consultadas, foram pertinentes para o desenvolvimento deste estudo. Podemos citar, por exemplo, a idade de cada escritor ao desenvolverem suas narrativas; o fato de encontrarem-se à distância do espaço geográfico que se torna o ponto de partida de seus textos, entre outros aspectos. A guisa de conclusão, citaremos alguns desses fatos.

Contos Gauchescos foi publicado quando Lopes Neto tinha 47 anos. Ele havia morado no Rio de Janeiro durante a adolescência e parte da vida adulta, enquanto era estudante de Medicina. Contato com a vida campeira teve somente até os 13 anos, tendo tornando-se depois uma pessoa urbana e desempenhando funções de jornalista, redator e editor de jornais em sua cidade natal, Pelotas, onde

desenvolveu também uma marcante atuação cultural. *Contos Gauchescos* foi seu primeiro livro, mas já havia escrito diversas peças teatrais e pelo menos uma opereta (*Viúva Pitorra*, 1898). Ou seja, quando escreve sobre os “causos” de ambientação rural, Lopes Neto estava afastado desse ambiente há mais de três décadas. Sua análise crítica do gaúcho campeiro foi redigida com a maturidade de quem conhecia bem a realidade narrada, mas que também conhecia cenários diversos. Quando critica o abandono do sul do Brasil pela monarquia portuguesa no século XIX, em *Contrabandista*, por exemplo, o escritor fala do monopólio de comércio de certos produtos e da sobretaxa de impostos em outros. Filho e neto de estancieiros que haviam sido comerciantes de charque, Simões conhecia bem o assunto e o drama pelo qual o Rio Grande passou nesse sentido. Amadurecido, o que Simões narra ao longo dos dezenove contos é mais um relato de costumes e a reprodução de “causos de galpão” do que uma crítica contundente.

James Joyce, assim como Simões, estava afastado de sua terra natal quando publicou *Dublinenses*. Ele sofreu pela dificuldade que foi encontrar uma editora que aceitasse publicar a obra, chegando a pensar que não conseguiria fazê-lo, e ainda por ter recebido críticas severas, tanto de amigos quanto do próprio pai, sobre o conteúdo das tramas, que “difamariam” Dublin. O escritor saiu da Irlanda aos 21, tendo dirigido-se à França, também com o intuito de estudar Medicina. Assim como o contista gaúcho, acabou não concluindo o curso. O escritor irlandês, porém, estava afastado do cenário sobre o qual escreve há pouco tempo, estando ainda muito jovem. Ele passava, na época, por um período de relações cortadas com a família e mágoa pelo que vira a sociedade dublinense se tornar: assistira a um declínio social associado à derrocada financeira pela qual passara seu pai, levando-o, a mãe e os muitos irmãos à miséria. Quando escreve os contos, sua crítica é influenciada pelo sentimento de desgosto quanto ao que lhe desagradava naquele ambiente.

O'Brien aponta que Joyce escreveu "fiel a sua secreta convicção de que 'violência e desejo são o campo da literatura'" (2001, p. 64).

A presença do espaço onde cada um nasceu é recorrente não só nos livros de contos analisados neste trabalho, como também no conjunto de suas obras. Os dois foram geniais na forma como encadearam as narrativas e compuseram coletâneas de contos que podem ser lidos tanto isoladamente, quanto como complementares e dialogando entre si. Lopes Neto conseguiu esse efeito a partir da utilização de Blau Nunes, que aparece como narrador e/ou personagem ao longo do livro e "costura" todos os contos. É como se fosse um livro sobre uma lembrança do velho Blau, que lembra episódios vivenciados por ele na juventude e de outros dos quais ouviu contar pelos protagonistas, em uma conversa com um interlocutor que pode ser o próprio leitor. Joyce, por sua vez, organiza os contos representando a ordem cronológica de uma pessoa que passa pela perda da inocência na infância, os dramas e angústias da juventude e caminha em direção a um entendimento com seu eu na vida adulta, como as constatações sobre si pelas quais passa Gabriel, protagonista de *Os Mortos*. Essa pessoa que amadurece ao longo de *Dublinenses* é alguém comum, um típico cidadão da capital da Irlanda, mas também é alguém que mais do que falar sobre uma história de vida individual ou do drama protagonizado em cada conto, personifica um espaço em determinada época e fala do declínio econômico e moral de uma cidade subjugada pelas normas do catolicismo.

As diferenças entre as duas obras permitem avaliarmos os contrastantes graus de desenvolvimento urbano, social, de costumes entre as sociedades gaúcha e irlandesa, em um mesmo período de tempo, a segunda metade do século XIX, a partir da análise dos contos de dois expoentes dessas regiões que se tornaram conhecidos para além das fronteiras do espaço físico que representam. A partir de conflitos locais, falaram de dramas universais, cada um a seu modo. A comparatista Tania Carvalho considerava esse diálogo do

literário com o conhecimento histórico e reconhecia a pertinência do estudo comparado das diferenças nas investigações acerca da realidade social que orientou nosso estudo:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parença” entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 1992, p. 86).

Apesar de cada escritor debruçar-se sobre questões particulares a uma região, e situarem-se geograficamente distantes, não parece impossível realizar um cotejo entre *alguns contos* de Simões Lopes Neto e James Joyce. Considerando as diferenças socioculturais e estilísticas peculiares a cada autor, vimos que a tônica de cada narrativa é a representação de sua gente, de um determinado espaço, dos hábitos, das relações interpessoais, dos códigos culturais que interdita e limitam suas ações. Se por um lado, Simões concede voz à gente do Rio Grande do Sul, são os habitantes de Dublin que transitam no universo ficcional de Joyce. As descrições por vezes alegres, impregnadas de vitalidade que caracterizam algumas das personagens de cada escritor, por outras vezes dão espaço para descrições bizarras, para as dores e mágoas de personagens que se tornam mais humanos, mais verossímeis aos olhos do leitor. A violência, como mencionado, caracteriza o espaço tanto das personagens simonianas como das joyceanas, e é um aspecto dramático interligado à vida em comunidade, ou a eventos históricos traumáticos que assumem uma dimensão fora do controle individual.

O olhar dinâmico que se procurou estabelecer aqui merece uma investigação mais aprofundada que, talvez, permita descobrir outros traços de complementaridade e divergência entre as narrativas selecionadas como objeto de pesquisa. Esta aproximação possibilitou não apenas o surgimento de uma leitura diferenciada como,

sobretudo, reiterou o vínculo entre Literatura, Cultura e História e a certeza de que, através do universo literário, tanto escritores como leitores procuram falar e compreender suas experiências. Simões e Joyce desnudam uma forma de pensar a sociedade, cada um através de sua subjetividade, oferecendo ao leitor a possibilidade de construir uma rede de sentidos e nexos. Mesmo sabedores de que a literatura é o lugar do incerto e da dúvida, “é no ato da escrita e da leitura que o ser humano e o universo renascem” (JOSEF, 1999, p. 14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *Da Violência*. Trad. Maria Claudia Drummond, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CARVALHAL, T. F. e COUTINHO, E. (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- JOSEF, Bella. *Diálogos Obliquos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- O'BRIEN, Edna. *James Joyce*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ROBBIO, Norberto; MATTENCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*, 13ª edição, Brasília: Editora UnB, Vol. 1, 2008.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *A literatura comparada neste admirável mundo novo*. Revista Brasileira de Literatura Comparada nº 11, p. 11-33. São Paulo, 2007.
- UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI; OURIQUE. *Violência e memória na produção cultural – o autoritarismo na Alemanha e no Brasil*. Santa Maria: Editora PPGL, 2012.

VERISSIMO, Erico. *O Continente I*. São Paulo: Globo, 1994.

A LEITURA NA (DES) CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES DE LEITORES EM CONTEXTO DE VIOLÊNCIA

Ana Paula Beltrão da Silva¹

INTRODUÇÃO

A leitura representa a possibilidade de uma experiência singular, vasta, renovadora, que não se reduz à conduta de lazer ou à aquisição de conhecimentos considerados úteis em determinada situação. Mais do que isso: ela proporciona a imersão em um universo desconhecido que, pouco a pouco, passa a se tornar íntimo, seguro, oferecendo a apreensão de novos sentidos. As palavras se revestem, assim, de dimensões indispensáveis à formação individual, visto que

Quanto mais formos capazes de nomear o que vivemos, mais aptos estaremos para vivê-lo e transformá-lo. Enquanto o oposto, a dificuldade de simbolizar, pode vir acompanhado de uma agressividade incontrolada. Quando se é privado de palavra para pensar sobre si mesmo, para expressar sua angústia, sua raiva, suas esperanças, só resta o corpo para falar: seja o corpo que grita em todos os seus sintomas, seja o enfrentamento violento de um corpo com outro, a passagem para o ato (PETIT, 2009, p. 71).

Por essa perspectiva, o exercício de ler consolida um processo responsável por encorajar o indivíduo a se desprender de representações genéricas. Tal estímulo, ao otimizar a reformulação

¹ Formada em Letras (Hab. em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Literatura Infantil e Juvenil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestranda em Educação, na linha Educação, Cultura e Sociedade, pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará (PPGED/ UFPA). Contato: anapaulabelt2@hotmail.com. Endereço para acesso ao Currículo Lattes:
https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=7E8AFB994976D25F06B48636A6742677#.

de sentidos, a renovação de conceitos e a atenuação de clichês, favorece o surgimento de um movimento dinâmico: a construção e a desconstrução de identidades. Com frequência, o leitor é levado a apreciar novos interesses, antes julgados como errados ou fúteis, e abandonar determinadas convicções, por ter se deparado com algum trecho que o fez sentir indiferença ou repulsa, como em um jogo de encaixe que reúne tentativas de formulações constantes.

A particularidade de promover experiências originais ou incomuns contribui para que a leitura seja ainda mais fecunda em contextos dominados pela violência. Isso porque é necessário traçar rotas alternativas frente ao sofrimento e ao receio que assombam os sujeitos que convivem nesses espaços. Dessa maneira, o texto se torna um instrumento que serve para o reconhecimento e a ampliação de identidades possíveis, ao passo que rompe com as estruturas fixas do mundo real, bem como possibilita o aprofundamento das relações entre o sujeito e a comunidade.

ENCONTROS POSSÍVEIS: LEITOR E LEITURA NA PRODUÇÃO DE SENTIDOS

O ato de ler carrega a competência de modificar constantemente as percepções de mundo, sentimentos, ideologias, relações comunicativas e modo de avaliar pessoas e objetos. Com o desenvolvimento de um comportamento leitor, o indivíduo é capaz, desse modo, de se dispor criticamente sobre o contexto no qual está inserido, bem como estabelecer sentidos próprios que promovem segurança na elaboração de conceitos e na construção de posicionamentos. Tais conquistas, por sua vez, não vêm sem esforços: é necessário que a prática de leitura efetivada priorize uma postura consciente, para além de descodificações efêmeras de vocábulos ou apreensões vagas de enredos.

Ao entrar em contato com o conteúdo escrito, não apenas se toma conhecimento de uma situação ou assunto específico, como

também se percorre um caminho previamente traçado pelo autor. Longe de representar uma passagem exata e segura, esse caminho possui inúmeras vias de acesso que serão percorridas, tanto durante a vigência da mensagem quanto após seu término, a partir das reflexões encontradas a cada atalho descoberto. Como no conto “A moça tecelã”², de Marina Colassanti, o leitor, do mesmo modo que a protagonista, é responsável por tecer sua própria vereda, costurando desejos e remedando desacertos.

Compreender o movimento contínuo da leitura permite a consolidação de um processo que oportuniza a vivência de sentimentos únicos, sendo que, ao experimentá-los, o sujeito leitor se reconhece por meio das interações e dos conflitos expostos a cada página. E mais do que isso: ele reconhece o outro, sua essência e suas inclinações, de modo a se sentir confortável em se aproximar ou se afastar a cada possibilidade de encontro, seja no plano da imaginação ou da realidade. Nesse sentido, são construídas noções subjetivas que não são petrificadas em torno de uma apropriação particular, ao contrário, são submetidas frequentemente ao exercício da investigação para atestar, ou não, a veracidade das representações elaboradas.

Para Petit (2009, p. 39), estabelece-se assim uma espécie de “espaço interior, um país próprio”. O contato com formas diversificadas de existências e discursos permite a criação de interpretações singulares, que se moldam a partir das necessidades daquele que lê. Com efeito,

² A narrativa se baseia na história de uma moça que passa os dias a tecer todos os elementos necessários para sua sobrevivência, como o sol e os alimentos. Até que um dia, ao sentir uma enorme solidão, resolve tecer um marido para que sua existência pudesse se tornar mais completa. No entanto, ao perceber sua infelicidade com os pedidos excessivos de seu futuro companheiro, a moça começa a desfazer a figura feita até então, voltando a experimentar a vida do passado.

[...] cada pessoa pode experimentar um sentimento de pertencer a alguma coisa, a esta humanidade, de nosso tempo ou de tempos passados, daqui ou de outro lugar, da qual pode sentir-se próxima. Se o fato de ler possibilita abrir-se para o outro, não é somente pelas formas de sociabilidade e pelas conversas que se tecem em torno dos livros. É também pelo fato de que ao experimentar, em um texto, tanto sua verdade mais íntima como a humanidade compartilhada, a relação com o próximo se transforma. Ler não isola do mundo. Ler introduz no mundo de forma diferente. O mais íntimo pode alcançar neste ato o mais universal (PETIT, 2009, p. 43).

Como fica nítido, a leitura possui papel considerável nos modelos de apreensão e conduta, haja vista que corrobora para a inscrição do leitor nas atividades humanas. Apesar do ato de ler, em suas recentes manifestações, sugerir atitudes mais solitárias na relação leitor e texto, inversamente, tal exercício é responsável por patrocinar vínculos mais intensos e participações mais legítimas do indivíduo na esfera social, sobretudo em situações que exijam maior posicionamento, como, por exemplo, na defesa de direitos que lhes são reduzidos ou negados. Logo, a proximidade com os livros agrega diferenciais que realçam conceitos baseados num importante tripé: expressividade, coletividade e responsabilidade.

Vale ressaltar, porém, que por mais que a ação de ler esteja impregnada de processos indispensáveis à formação de um cidadão lúcido, alguns reveses podem comprometer sua vigência. Primeiramente, é preciso levar em conta que esse tipo de prática envolve posturas introspectivas, as quais exigem disponibilidade e interesse do leitor. O contato efêmero ou imposto com determinadas obras não oferece as condições adequadas para o advento dessas características, já que, por realçar maneiras estagnadas de compreensão, os caminhos da escrita se tornam mais difíceis e enfadonhos.

Outro empecilho diz respeito à valorização da quantidade de leituras realizadas em detrimento à qualidade que as mesmas apresentam em seu teor literário. Isso acontece porque tal atividade ganhou novas percepções na lógica de mercado atual, com base na

promoção de um consumo desenfreado, de forma que para gerar lucros, os livros precisam ser constantemente substituídos nas prateleiras das lojas. Assim sendo, diferentes instituições sociais, como a escola e a família, acabaram por absorver esse raciocínio simplista, o que muitas vezes ocasiona a perda de uma formação eficiente, principalmente por manter práticas que privilegiam, quase exclusivamente, a assimilação de informações básicas, sem o impulso de relações ou descobertas mais profícuas.

Fica claro, portanto, que o elemento decisivo para uma prática de leitura bem conduzida tem mais a ver com o modo que o leitor depreende valores e como estes são empregados para melhorar sua rotina, do que a mera apuração de preceitos numéricos referentes ao contato com títulos diversos. A capacidade em estabelecer sentido à linguagem escrita para atuar no mundo depende das reflexões concretizadas, sem as quais se torna improvável uma apropriação operativa. Segundo Petit (2009, p. 77):

Há todo um aspecto qualitativo da leitura que é esquecido com o hábito de avaliar esta atividade unicamente a partir de indicadores numéricos. É possível ser um leitor pouco ativo em termos estatísticos, e ter conhecido a experiência da leitura em toda a sua extensão — quero dizer, ter tido acesso a diferentes registros, e ter encontrado, particularmente, em um texto escrito, palavras que o transformaram, algumas vezes muito tempo depois de tê-las lido.

Um mesmo texto reflete inúmeras oportunidades de interpretação, as quais são definidas a partir da relação que envolve tanto a prática de leitura empregada quanto a disponibilidade manifestada pelo leitor. Todos esses elementos contribuem para o cumprimento de um processo que, ao ser concluído, para além de encerrar reflexões, revela a necessidade de novos diálogos. Assim, os sentidos são sempre restaurados por intermédio de fragmentos apanhados em diferentes trechos, trazendo à tona emoções nunca ou poucas vezes experimentadas.

PROTAGONISMO DO “EU”: CONCEITOS E PROPÓSITOS DE IDENTIDADES

Para compreender a essência do indivíduo é necessário levar em consideração o reconhecimento que ele faz de si e das pessoas ao seu redor. A dinâmica que envolve a construção de identidades resulta de um movimento íntimo, particular, que depende, também, de ocorrências externas, as quais são frequentemente constatadas, avaliadas e interpretadas. Todos os elementos dispostos na rotina social são, por sua vez, passíveis de julgamentos, o que gera apreensões positivas ou negativas, a depender dos olhares e das experiências sustentados pelo sujeito.

A identidade está associada ao desempenho de formular valores, comparar vivências, ponderar impressões e aprofundar sentimentos. Assim, o indivíduo não apenas elabora suas próprias representações, como igualmente analisa procederes alheios, encontrando-se motivado pela necessidade de desvendar certas imagens. Para Erikson (1972, p. 21):

[...] a formação da identidade emprega um processo de reflexão e observação simultâneas, um processo que ocorre em todos os níveis do funcionamento mental, pelo qual o indivíduo se julga a si próprio à luz daquilo que percebe ser a maneira como os outros o julgam, em comparação com eles próprios e com uma tipologia que é significativa para eles; enquanto que ele julga a maneira como eles o julgam, à luz do modo como se percebe a si próprio em comparação com os demais e com os tipos que se tornaram importantes para ele.

Nesse sentido, o outro desempenha função relevante na formulação das averiguações efetivadas pelo indivíduo. Isso porque, concentra a base necessária para a criação de analogias que oportunizam a obtenção de respostas mais coerentes quanto ao processo construtivo. Logo, a possibilidade de se atingir uma autêntica identidade provém de repetidos contatos com os integrantes e os eventos presentes na realidade, como forma de avaliar determinadas certezas que foram sendo internalizadas ao longo do tempo.

É válido salientar, ainda, que o reconhecimento dos modelos de construção do indivíduo pode ser aprofundado ao se levar em conta as influências de conceituações, situadas em diferentes épocas. Para Hall (2006), a saber, as compreensões do conceito de identidade estão diretamente relacionadas às mudanças de pensamento que ocorreram na sociedade. Dessa maneira, ele elabora três definições, delineadas a partir de sujeitos diversificados, os quais ele intitula como *sujeito do iluminismo*, *sujeito sociológico* e *sujeito pós-moderno*.

O *sujeito do iluminismo* entende o ser como “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia” (HALL, 2006, p. 10-11). A identidade é concebida de maneira autônoma, sendo determinada por fatores orgânicos, o que representa a solidez nas relações mantidas pelo indivíduo, entendido, por esse ângulo, como exclusivo responsável no que diz respeito à formação de suas apreciações e recusas. Por essa visão, não há espaços para mudanças, posto que as percepções do mundo exterior refletem subjetividades sempre fixas.

As disseminações de ideias relacionadas à emancipação do sujeito auxiliaram na organização de um pensamento focado em habilidades mais diretas e lógicas. Portanto, alguns eventos contribuíram diretamente para a crença de uma teoria em que o intelecto aparece como elemento relevante na formulação de identidades. Alguns desses fatos decorreram de movimentos históricos significativos para a descentralização de premissas políticas e doutrinárias, tais como

A Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o

Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada. (HALL, 2006, p. 26)

Já o *sujeito sociológico* é caracterizado por ampliar a existência do *núcleo interior*. Acredita-se que mesmo mantendo características previamente combinadas em relação ao desenvolvimento de uma identidade, as quais estariam disponíveis desde seu nascimento, o indivíduo também seja “formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esse mundo oferece” (HALL, 2006, p. 11). Com efeito, tem-se o advento de uma concepção mais interativa, em que o ser não se isola em seus domínios, pelo contrário, busca constantemente firmar ligações dentro do espaço público.

Em conformidade com Hall (2006), os fatos que culminaram a superação do *sujeito do iluminismo* em *sujeito sociológico* foram as transformações introduzidas nas sociedades modernas, as quais acabaram por assumir referências coletivas. Dessa maneira, pode-se citar a troca de perspectivas clássicas do governo, baseadas em formulações meramente individuais, por medidas que alcançaram as necessidades do estado-noção, com todas as suas exigências democráticas. Além disso, o advento da industrialização, do capitalismo moderno, da biologia darwiana e das novas ciências sociais proporcionaram novos modelos de representação do sujeito, a partir de descrições que entrelaçam a reciprocidade deste com os diversos grupos e entidades sociais.

Dentre as concepções simbólicas do indivíduo, destaca-se o *sujeito pós-moderno* como alternativa propícia para suprir questões emergentes de um período mais complexo, carregado de incertezas, efemeridades e contradições. Tal tipo é definido por manter não uma, mas várias identidades, que são mantidas ao mesmo tempo, podendo ser descartadas após confrontos resultantes de possíveis mudanças interpretativas. Nesse caso, conforme “os sistemas de significação e

representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p. 13).

Segundo o ponto de vista da *modernidade tardia*, a inconstância no conceito de identidade reflete a produção de pressupostos empreendidos na segunda metade do século XX. De acordo com Hall (2006), nesse período, ocorreu uma ressignificação dos pensamentos marxistas, sendo possibilitada a compreensão de que o sujeito não tem autonomia suficiente para atuar sobre o mundo, pois este depende das condições históricas e dos conhecimentos deixados por seus antepassados. Os postulados de Freud a respeito do inconsciente, os estudos de Saussure baseados na compreensão da língua como sistema social, a teoria do poder disciplinar de Foucault³ e o impacto dos movimentos sociais como ação afirmativa de novas identidades forneceram as contribuições necessárias para que a construção do indivíduo não fosse vista como atividade unificada.

Fica nítido, desse modo, que o processo de construção de identidades envolve a compreensão histórica do sujeito. A partir do contexto em que ele está inserido e das escolhas por ele efetivadas, é possível delinear projeções, algumas vezes desiguais ou, até mesmo, contraditórias. Vale lembrar, ainda, que a ruptura com um pensamento tradicional concedeu maior discernimento à formulação de subjetividades, tornando-as cada vez mais versáteis.

O ENTRELACE ENTRE LEITURA E IDENTIDADE EM CONTEXTOS DE VIOLÊNCIA

³ Tal teoria expõe certas instituições que têm o objetivo de controlar o indivíduo ou a comunidade da qual ele faz parte, de modo a estreitar as relações de organização e coletividade peculiares da época moderna. Dentre elas, destacam-se: quartéis, prisões, escolas, hospitais, entre outros (HALL, 2006).

Enquanto prática, a leitura se associa a um tipo de conduta que instiga sentidos com o intuito de oferecer percepções múltiplas sobre a realidade. Por intermédio desse processo, tem-se as condições necessárias para a elaboração de novos significados, os quais são transformados, moldados e ampliados. O resultado consiste no desenvolvimento de uma identidade particular que se renova, acrescentando ou modificando características, a cada contato com novos textos.

Nos espaços em que a violência impera, seja no âmbito familiar ou em situações que envolvam a comunidade e a escola, a ausência de uma atividade que ofereça ao indivíduo outra possibilidade de reconhecimento, diferente dos perfis já inseridos em seu cotidiano marginalizado, pode interferir na elaboração de uma identidade legítima, autônoma e flexível. Nesse caso, ao se deparar com modelos singulares de representação, torna-se comum a tomada de decisões e a manifestação de comportamentos influenciados por discursos de intolerância. Por essa perspectiva, afirma Petit (2009, p. 72):

Na França, segundo um estudo recente, um em cada quatro jovens adota condutas de risco e apresenta distúrbios de comportamento. No que diz respeito a conduta de risco, infelizmente a América Latina não fica atrás. E a violência, assim como o crescimento dos fundamentalismos religiosos e de extrema-direita (que na França são motivos de grande preocupação), são atribuíveis não somente à exclusão econômica, mas também à fragilidade do sentimento de identidade. O ódio pelo outro, que se encontra no centro desses desvios, tem a ver com o ódio de si mesmo. E os mais desprovidos de referências culturais são os mais propensos a se deixar seduzir por aqueles que oferecem próteses para a identidade. Para não ficarem reduzidos a se pensar e a se definir em termos unicamente negativos, como excluídos, como desempregados, como habitantes de um bairro estigmatizado etc., podem ficar tentados a se lançar sobre imagens, palavras, que recomponham magicamente os pedaços. E vão reverter sua exclusão, considerando-se inteiramente um francês de raça pura, ou um islamista, ou o adepto de alguma seita, ou membro de um determinado território etc.

Para ser percebida como formação acessível e constante, a construção de identidade deve ser entendida como uma espécie de “celebração móvel”, sendo “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13). Nesse sentido, a leitura possui atribuição fundamental, já que diferente de demais ocupações, tal atividade não apresenta apenas aberturas para encontros que seriam improváveis em contextos de violência, como também proporciona a imersão do leitor em cenários que aguçam sensibilidades e reproduzem experiências, por vezes, responsáveis pelo aguçamento da solidariedade e da empatia. Confrontar-se diretamente com os livros significa, então, adentrar em uma extensão carregada de diversidades, em que é possível se desprender do sentimento de pertencer a um grupo ou uma localidade específica, assim desconstruindo representações que outrora foram colocadas como únicas verdades.

Tanto o ato de ler quanto a formação de identidades traduzem um trabalho psíquico que é conduzido por uma sensação de busca, seja de princípios, referências, afeições ou — no caso de indivíduos que vivem em ambientes de exclusão e agressividade — refúgios. Com efeito, o sujeito tende a não se conformar com todos os discursos disponibilizados, pois passa a usufruir de uma habilidade questionadora, a qual opera diretamente sobre o tempo, o lugar e a comunidade vigentes. A leitura constrói identidades ao mesmo tempo que essas identidades são atualizadas por novas leituras, em um fluxo harmonioso.

O reconhecimento do outro, com seus atributos e imprecisões, passa a ser um aspecto importante à manutenção da coerência desse movimento. A identidade é entendida, nesse caso, como “um processo de crescente diferenciação e torna-se ainda mais abrangente à medida que o indivíduo vai ganhando cada vez maior consciência de um círculo, em constante ampliação, de outros que são significativos para ele — desde a pessoa materna até a

‘humanidade’” (ERIKSON, 1972, p. 21). Nesse caso, o acúmulo de contatos garante maior discernimento por oportunizar confrontos imediatos em relação às imagens alheias, percebidas, ao menos no primeiro momento, como territórios ocultos que convidam ao deslumbre.

Existe uma forte relação entre os níveis de violência e fatores como a pobreza, a disparidade de renda e a ausência de relações afetivas entre as crianças e os pais. A chance de conhecer expressões distintas, fora de um ciclo previamente estabelecido, em que imagens de escassez, contraste e adversidade não sejam as regras de convívio, corrobora para o desenvolvimento de uma visão que transcende o presente, por meio da aquisição de percepções inclusivas. Ao relatar sua experiência com jovens moradores de bairros violentos da França, Petit (2009, p. 54) admite:

[...] a elaboração de uma identidade própria, singular, que a leitura favorecia, era a única maneira capaz de permitir o acesso a outras formas de sociabilidade diferentes das que consideramos preocupantes nos bairros ‘difíceis’. E que ela podia constituir um fundamento da cidadania, desse direito de participar ativamente das diferentes dimensões da vida social, de ter uma opinião atuante. Isso feito, que pudesse então contribuir para dar um conteúdo vivo à democracia.

De acordo com Hall (2006, p. 39), além da possibilidade de *diferenciação*, a evocação de novas representações, contrárias daquelas que o sujeito sustenta, permite a experiência de um sentimento suplementar, extensivo. A identidade advém “não tanto da plenitude que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. Seguindo tal premissa, o sujeito se descobre imerso em ininterruptas revisões sobre sua essência e o que pode ser feito para aperfeiçoá-la.

O mesmo acontece ao se considerar modelos diferentes de vivências com a ajuda de textos escritos, posto que se acentua os esforços para a compreensão de certas análises. A leitura consiste em

“conhecer a experiência de homens e mulheres, daqui ou de outros lugares, de nossas épocas ou de épocas passadas, transcrita em palavras que podem nos ensinar muito sobre nós mesmos, sobre certas regiões de nós mesmos que ainda não havíamos explorado, ou que não havíamos conseguido expressar” (PETIT, 2009, p. 94).

Essa aquisição permite que o sujeito se conheça melhor, além de proporcionar uma sensação de segurança a respeito de quem se é e onde se pretende chegar, sendo oportunizado a este o direito de não aceitar ou reproduzir condutas ofensivas e humilhantes, frequentes em ambientes cuja população sobrevive ao ímpeto da violência.

A tarefa de reelaborar identidades já consolidadas exige do sujeito leitor aberturas constantes a fim de que o texto possa ser internalizado em sua completude, sem resistências significativas que possam prejudicar uma interpretação justa em relação ao teor da mensagem. Essas aberturas auxiliam na criação de um contato menos estreito entre leitor e texto. No entanto, é preciso ressaltar que

O espaço íntimo que a leitura descobre, os momentos de compartilhar que ela não raro propicia, não irão reparar o mundo das desigualdades ou da violência — não sejamos ingênuos. Ela não nos tornará mais virtuosos nem subitamente preocupados com os outros. Mas ela contribui, algumas vezes, para que crianças, adolescentes e adultos, encaminhem-se no sentido mais do pensamento do que da violência. Em certas condições, a leitura permite abrir um campo de possibilidades, inclusive onde parecia não existir nenhuma margem de manobra (PETIT, 2009, p. 12-13).

Para muito além de habilidades efêmeras, a prática de leitura visa construir e desconstruir identidades, com o propósito de oferecer percepções inéditas que não se esgotam, mas se atualizam, em um processo duradouro. As repercussões alcançadas permitem a intervenção consciente em grupos ou locais ameaçados pela sensação de insegurança causada pela violência. Com efeito, quanto mais for capaz de experimentar o oposto, mais apto o sujeito estará para vivenciá-lo, de tal modo que se sinta preparado para entender melhor as questões da sua própria natureza e dos seus semelhantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a infância até o término de seus dias, o indivíduo é sobrecarregado com discursos alheios que, muitas vezes, apresentam ideias distantes de suas preferências. Encontrar o equilíbrio para não conceber esse repertório de informações como premissas exclusivas requer esforços, cuja finalidade se alicerça no desenvolvimento de habilidades capazes de auxiliá-lo em tomadas de decisões responsáveis e conquistas de juízos críticos. Um desses esforços pode ser desempenhado mediante contato com textos, o que propiciaria uma maior interação com os imprevistos, os impasses e os encantamentos retratados em cada página, desenvolvendo no sujeito discernimento necessário para lidar com as adversidades comuns em um contexto de violência.

Quando realizado sem preceitos ou imposições, o ato de ler mobiliza o alargamento de perspectivas sobre os elementos do espaço público. Tal estímulo permite que sejam construídas imagens específicas, as quais passam a constituir formas variadas de reconhecimentos e, por consequência, podem produzir não somente uma, mas inúmeras identidades. Trata-se, assim, de uma operação sempre ativa, que ora adiciona saberes ora subtrai crenças, em uma permanente atividade de comparação e diferença com o outro.

Percebe-se, desse modo, que o entrelaçar entre leitura e identidade favorece deslocamentos que levam à integração social, pois ao oferecer novas possibilidades de encontros, atenua-se ou transforma-se convivências de exclusão, aspereza e tirania. Refletir sobre as peculiaridades de cada processo oportuniza constatar que é preciso a manutenção de relações dialógicas para que se possa entender mais profundamente a natureza humana. Além disso, verifica-se a necessidade de simbolizar e reformular sentidos para que seja possível construir apreensões abertas e autênticas.

REFERÊNCIAS

ERIKSON, Erik H. *Identidade, Juventude e Crise*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1972.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz da Silva e Guacira Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA DA TIRANIA GÓTICA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* (1847), DE EMILY BRONTË

Caroline Navarrina de Moura¹

Com novos avanços e novas mudanças no âmbito da ordem social, também novas formas de representação estética são necessárias para que, assim, o público leitor continue a se identificar com as narrativas literárias. Embora tenha sido apenas no final do século XVIII que o uso da palavra 'romance' se estabeleceu, um gênero completamente novo havia emergido no campo literário, causando diferentes reações e revoluções entre leitores e autores. Essa nova forma literária não só iria mudar o público leitor pelo resto do século seguinte, mas também estendê-lo a outras classes sociais e econômicas, visto que essa forma passou a lidar com novas ideias e novos temas que não eram considerados merecedores do esforço e da dedicação de uma musa literária, por exemplo. A palavra em inglês para romance, 'novel', significa 'novo' ou 'novidade'; e a novidade era exatamente o fato de que a perspectiva da pessoa comum passou a ser tão contemplada quanto a perspectiva de antigos reis, príncipes e donos de terra, que costumavam ser os protagonistas das narrativas de antigamente.

Ian Watt, importante crítico literário, em sua obra mais famosa *A Ascensão do Romance* (1957), consegue traçar a ascensão do gênero moderno às condições filosóficas, econômicas e sociais que se destacaram no início do século XVIII. Desse modo, Watt afirma que as duas principais características do romance moderno

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: carolinenmoura@yahoo.co.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0486965178608990>.

conseguiram não somente apresentar um novo horizonte para a narrativa literária, mas também uma estrutura que possibilitaria abordagens diferentes a um gênero tão limitado. Watt ressalta os temas do período, sendo eles o cotidiano e o realismo que é apresentado. Para Ian Watt, o tipo de narrativa escrito por Daniel Defoe, por exemplo, pode ser considerado decisivo para que o romance passasse a ser considerado um novo gênero, distanciando-se da ficção de aventura que existia antes, que por sua vez, tem origem no romance medieval. Além da mudança de perspectiva dos assuntos aristocráticos para as questões da classe média, há também uma redução no espaço para interferência mágica e um aumento no que Watt chama de "realismo", mas que, neste capítulo, prefiro chamar de ênfase nos acontecimentos do cotidiano.

Junto à mudança da estética da representação, vieram três grandes transições socioeconômicas do mundo ocidental, a Primeira e a Segunda Revoluções Industriais e a Revolução Francesa. A transição tecnológica dos processos manuais de produção para um novo processo industrial mais rápido e automático aconteceu entre o final do século XVIII e o início do século seguinte. No que diz respeito à Revolução Francesa, esta resultou na conquista da emancipação do indivíduo e no estabelecimento da igualdade. Ao contrário de outros processos revolucionários, não era um acontecimento nacional, espalhou-se por todo o mundo ocidental, beneficiando toda a humanidade. Com novos padrões sociais, uma nova classe começou a emergir, a classe média. A população aumentava nas ilhas britânicas, e juntamente, suas rendas. De repente não era mais interessante para leitores e escritores manterem o mesmo foco dos enredos e dos núcleos narrativos que se referiam à tendência literária anterior. Um novo gênero aparece para abordar novos temas e personagens no campo literário, o gênero romance.

A exposição de diferentes realidades dentro das classes sociais, a queda da classe alta para a classe média, e a ideia moral do que uma sociedade nova e moderna deveria ser alimentou o

Romantismo devido à valorização da individualidade e do sentimentalismo, desviando da era anterior da razão e adentrando o novo século em territórios muito mais complexos e líquidos que caracterizariam a era da paixão,

This 'sentimental' [...] emphasis on feeling for its own sake prefigured the emotional outburst of the romantic movement which was to close the Age of Reason; it was also Sterne's answer to the eighteenth century's continual questioning about the role of the passions with respect to reason" (RATHBURN, 1958, p. 18).

Embora o formato do romance fosse extremamente popular no século XIX, o período no qual sua produção e seu aprimoramento atingiram seus ápices, nenhuma outra característica foi adicionada ao gênero. Com seu amplo uso e exploração, segundo professor Rathburn: *"later novelists added to the scope of the novel by suggesting new themes or devising sub-genres, but no new artistic devices were added"* (1958, p. 18). Esse é o caso do romance Gótico que, como uma consequência de sua popularidade, crescera o suficiente para receber o título de Literatura Gótica. Recebendo esse nome por causa das construções medievais onde os primeiros romances se situavam, o gênero também combina ficção, horror e Romantismo, com o propósito de fazer seus leitores se identificarem com as personagens, ao expor temas tabus da sociedade, como é o caso do capítulo em questão que trata da representação da violência da tirania das personagens *hero-villains*² na obra título *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë, mais especificamente na figura das personagens femininas, Catherine Earnshaw e Isabella Linton. Para fins de análise, o conceito de gênero gótico utilizado é estabelecido pelo professor e psicanalista Sigmund Freud, o estranho³, estendido pelo conceito da professora e teórica literária

² Apresentam a trajetória e as características de uma personagem heroica para conquistarem seus objetivos mais obscuros.

³ Em língua inglesa, the uncanny (FREUD, 1955).

Eve Kosofsky Sedgwick, que afirma que, além de causar estranhamento, o gênero gótico encontra-se nas relações entre as personagens e não em elementos monstruosos e/ou fantasmagóricos.

O ato de leitura é consciente e certamente agrega a nossa experiência de vida novos significados e novas perspectivas. Os leitores reagem ao que está sendo lido positiva ou negativamente, porque se identificam com a história, e mais importante, com as personagens. Portanto, entre outras características, a Literatura Gótica tem o poder de demonstrar diferentes níveis de representação da realidade sem ferir o decoro literário.

O GÓTICO FEMININO: A EXPOSIÇÃO DA VIOLÊNCIA INTERNA

A professora Eve Kosofsky Sedgwick, em *The Coherence of the Gothic Conventions* (1986) afirma a importância de uma análise do discurso nessas narrativas, pois um assunto relevante torna-se um tema: a propriedade de lidar com os indizíveis aspectos sociais e/ou psicológicos. O leitor é imerso em mais de uma história que só fará sentido no final, tornando o processo de leitura consciente e tranquilo, embora os romances estejam tratando de assuntos tão profundos e difíceis:

The story does get through, but in muffled form, with a distorted time sense, and accompanied by a kind of despair about any direct use of language. At its simplest, the unspeakable appears on almost every page: 'unutterable horror': 'unspeakable' or 'unutterable' are the intensifying adjectives of choice in these novels. At a broader level, the novels deal with things that are naturalistically difficult to talk about, like guilt; but they describe the difficulty, not in terms of resistances that may or may not be overcome, but in terms of an absolute, often institutional prohibition or imperative (SEDGWICK, 1986, p. 14).

Ao tratar de diferentes perspectivas sociais e psicológicas, o gênero gótico é também dividido em duas categorias: o Gótico Masculino e o Gótico Feminino. Ann Radcliffe, romancista inglesa,

tornou-se também conhecida por uma das mudanças mais significativas na tradição gótica, que é a morte dos fenômenos sobrenaturais. Até os romances de Radcliffe, alguns dos efeitos sobrenaturais das narrativas góticas permaneceriam um mistério para as personagens e para os leitores, como as aparições de fantasmas. Para ser completamente compreendida, Radcliffe publica um ensaio que deveria ser o prólogo de um de seus romances⁴, intitulado “On the Supernatural in Poetry” (1826). Dessa forma, Ann Radcliffe foi a mentora de uma nova tendência na literatura gótica, que trouxe muitos autores junto com ela, como o caso de Emily Brontë. Após a dicotomia *Radcliffiana*, o horror gótico estava relacionado ao gótico masculino, em que somos apresentados às trajetórias das personagens *hero-villains* enquanto o terror gótico estava relacionado ao gótico feminino⁵, em que somos apresentados às trajetórias das personagens femininas, que são os alvos das personagens *hero-villains*. Podemos perceber, portanto, que os cenários primordiais de tais narrativas são predominantemente internos, ou seja, o ambiente doméstico, como é o caso do romance analisado aqui, em que temos a presença de duas propriedades, O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange.

Em um período em que a organização social e a estimacão de valores estavam mudando radicalmente, as escritoras assumiram e conquistaram a representação estética gótica para demonstrar que, na realidade, a sua situação não havia mudado. A classe média estava emergindo e os homens lutando por seus direitos, no entanto, as mulheres continuaram a depender dos homens e a encontrar no matrimônio a única solução honesta e honrosa para suas vidas. Isso significa que a ideia do amor romântico impulsionado por

⁴ Glaston de Blondville (1826).

⁵ Expressão usada primeiramente pela professora Ellen Moers para “define: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic” (MOERS, 1972, p. 90).

sentimentos e ações passionais realmente aprisionava as mulheres sob a esfera doméstica. Nesse sentido, os romances de Ann Radcliffe ilustravam que as mulheres não precisavam da proteção dos perigos do mundo exterior, como fantasmas e monstros, mas, na verdade, as mulheres precisavam se proteger das convenções institucionalizadas, as quais eram obrigadas a obedecer.

In the process of highlighting the intersection of gender and genre, the Female Gothic brought the Gothic to bear on women's vexed experiences of love and romance, and the multifaceted ideology of femininity, particularly the constraining roles advocated for women and the institutions of marriage and motherhood (DAVISON, 2009, p. 86).

O Morro dos Ventos Uivantes (1847) funciona como um exemplo moderno do que está sendo discutido: um romance, cujas características o fazem pertencer ao gênero gótico por meio de sua estrutura e também a pertencer ao gótico feminino por apresentar a trajetória de duas personagens femininas que, apesar de seus inúmeros esforços, continuam presas e suas vidas ditadas pelas convenções que a sociedade as impõe. A primeira, Catherine, uma das protagonistas da obra, juntamente com seu duplo, Heathcliff, permanece em seu movimento pendular entre uma propriedade e outra na tentativa de escapar de tais convenções. Contudo, suas idas e vindas sempre apresentam um preço a pagar. A segunda personagem, então, é a figura secundária de Isabella, que, ao longo da narrativa, ao decidir juntar-se a Heathcliff para também escapar das convenções impostas por seu irmão, Edgar, percebe que a solução para seus problemas pessoais também trouxe o seu declínio.

VIOLÊNCIA, TIRANIA, VINGANÇA: CATHERINE, ISABELLA E HEATHCLIFF

Como visto no tópico anterior, o gênero gótico da década de 1840, que envolve uma relação entre o gênero e o realismo social, é a categoria do romance *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tentando

alcançar o nível das condições reais de sua heroína, Emily Brontë investe uma grande dose de terror e horror para apresentar a situação em que suas personagens se encontravam. Ao fazê-lo, Emily reinventa o elemento gótico de suas narrativas, tornando o gótico mais intenso devido à profundidade psicológica e às lutas de suas personagens, Catherine e Isabella, expondo que os verdadeiros horrores e perigos das vidas femininas não eram encontrados no exterior desconhecido, que pode esconder monstros e fantasmas, mas, sim, no ambiente doméstico que poderia funcionar como uma prisão, ditando regras e comportamentos adequados, a fim de não serem punidas por seus donos ou maridos. Nesse sentido, olhando de forma contrária, como Gilbert e Gubar (2000) sugerem, Emily transforma o conhecido e explorado espaço interior no desconhecido e estranho que poderia esconder os verdadeiros monstros da sociedade, causando o efeito etéreo do gótico feminino ao expor as convenções sociais às quais as heroínas eram obrigadas, não esquecendo de exaltar os atributos literários do romance, já que o terror era construído levando em consideração o sublime da estética. Em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), cada cenário é representativo do crescimento das personagens dentro da narrativa, e quanto mais tentam andar de um espaço para outro, mais nos são apresentadas as cordas que as mantêm presas a esses lugares. Sedgwick (1986) afirmou que o gótico das irmãs Brontë repousa sobre as relações interpessoais entre os personagens, expondo temas indizíveis dentro do romance, como a culpa. Nesse sentido, a revolução de Emily Brontë, influenciada pelo romance *Radcliffiano*, com o gênero gótico vem do fato de que conseguiu tocar profundamente e com cuidado em uma das preocupações mais íntimas sem proferir as principais palavras para torná-la explícita. Ilustrou com ferramentas góticas e literárias o que havia preocupado mulheres em um período de mudanças constantes. Como estamos lidando com esse período de transição do velho mundo aristocrático para a Idade Moderna, no qual os homens revolucionam com suas próprias mãos as atuais estratificações sociais e lógicas, as escritoras

finalmente também encontraram uma maneira de se expressar ao tomarem a tinta e a caneta.

Catherine, por um lado, é filha do grande dono de O Morro dos Ventos Uivantes, portanto, possui um papel importante na contração de um matrimônio entre iguais para dar sequência à linhagem familiar e à propriedade das terras. Isabella, por outro lado, é também filha de família de grandes posses, porém, o sobrenome Linton não pertence à aristocracia e, sim, aos novos burgueses que haviam sido auxiliados pelas grandes revoluções citadas anteriormente para obterem esse também grandioso crescimento econômico. Visto que os eventos narrados em O Morro dos Ventos Uivantes se passam no final do século XVIII, Catherine é o resultado de tal agitação social, sofrendo um choque mais profundo em tais acontecimentos traumáticos. De acordo com o nível social a que pertence, espera-se que siga os passos de sua mãe, isso significa honrar a velha ordem mundial, criando o efeito da matrofobia. Nesse sentido, uma vez que mãe e filha pertencem a diferentes gerações, esta última, tendo observado o que o mundo tem guardado para ela, teme se tornar tão impotente e oprimida quanto a mãe:

The Gothic hero-villain and the mother may be said to do the same work as both police the daughter's behaviour according to patriarchal prescriptions. While the mother tends to police indirectly, the hero-villain does so more directly. Despite their different modus operandi, both threaten the protagonist's identity and autonomy. It would be more accurate to say, however, that in the Female Gothic the mother's role is rendered diffuse, as the ghosts of *foremothers* past — most spectral, but some in flesh — haunt and police the heroine (DAVISON, 2009, p. 95).

Há muito tempo o trauma de Catherine é reforçado quando o leitor é informado de que os filhos do Sr. Earnshaw perderam a mãe muito cedo, coincidindo com a vida real dos irmãos Brontë, que perderam a mãe a ponto de nem sequer se lembrar de como era. Nesse sentido, Catherine não tem ninguém a quem se espelhar e é criada por seu pai junto com seu meio-irmão, Heathcliff, correndo soltos nas charnechas do norte da Inglaterra, o que significa que

nenhuma convenção social foi explicada ou até mesmo exposta a ela ainda.

Conforme a narrativa avança, Catherine e Heathcliff, depois de espionar a propriedade de Linton, Thrushcross Grange, são atacados por cães. A irmã é a que se feriu de forma mais grave, então a família se oferece para cuidá-la até que esteja totalmente recuperada. Enquanto isso, Catherine finalmente é apresentada a um mundo que foi ignorado até agora na história, que é a transição de menina para mulher. Lá, Catherine aprende como se comportar em diferentes situações, como durante refeições importantes, e reuniões na sala de estar. Aprende também a se vestir, a se comportar adequadamente, de acordo com as convenções sociais. Quando retorna ao Morro dos Ventos Uivantes, seus habitantes, incluindo Heathcliff, não a reconhecem como a mesma garota que havia saído algumas semanas antes.

Este é o ponto da narrativa no qual Catherine começa a se afastar mais e mais de seu real desejo de permanecer com Heathcliff, já que encara a sua mudança com maus olhos e também se distancia. Tendo completado essa parte da transição, Edgar Linton se mostra muito encantado por ela e Catherine, por sua vez, é atraída por ele e acaba por escolhê-lo em vez de Heathcliff por causa de seu status social mais elevado, com resultados desastrosos. Seu plano era ganhar autoridade e independência para levar Heathcliff com ela, no entanto, isso exemplifica os problemas inerentes a uma estrutura social na qual as mulheres só podem ganhar prestígio e segurança financeira por meio do casamento.

Neste ponto da história, Heathcliff deixa o Morro dos Ventos Uivantes depois de não ter entendido a conversa de Catherine e Nelly, a empregada e narradora da história, na cozinha, e desaparece por três anos, tornando mais tolerável para Catherine viver em paz com Edgar e sua família. Quando é informado do casamento de sua amada, Heathcliff retorna à propriedade, a fim de buscar vingança daqueles que o prejudicaram de alguma forma, incluindo Catherine,

que coloca seu plano em ação novamente para sentir a frustração da impossibilidade de qualquer realização, uma vez que se torna cada vez mais óbvio que pode não ficar com qualquer um dos dois, Edgar ou Heathcliff. Em sua vingança, Heathcliff decide cortejar a irmã de Edgar, Isabella, que se apaixona por ele quase que imediatamente. Edgar, como o chefe e a voz da razão dentro de sua família, recusa-se a dar a mão da irmã em matrimônio ao principal rival. No entanto, Heathcliff convence Isabella a fugir com ele, e longe das charnecas de Yorkshire, se casam e passam a lua de mel em pensões horríveis. Daquele momento em diante, Isabella finalmente começa a perceber que seu casamento com Heathcliff pode não ter sido a melhor decisão, e que provavelmente as suspeitas e as acusações de seu irmão poderiam estar certas no fim das contas. Após retornar de sua aventura, Heathcliff leva sua esposa de volta para o O Morro dos Ventos Uivantes, que é sua própria casa, desde que a comprou do membro mais velho da família Earnshaw, Hindley. O tormento de Isabella atinge seu clímax quando Heathcliff não se importa nem mesmo em disfarçar sua falta de amor e de respeito por sua própria esposa, tornando a carta de Isabella para Nelly uma prova de sua agressão e abuso:

The remainder of the letter is for yourself alone. I want to ask you two questions: the first is—How did you contrive to preserve the common sympathies of human nature when you resided here? I cannot recognise any sentiment which those around share with me. The second question I have great interest in; it is this—Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? I sha'n't tell my reasons for making this inquiry; but I beseech you to explain, if you can, what I have married: that is, when you call to see me; and you must call, Ellen, very soon. Don't write, but come, and bring me something from Edgar (BRONTË, 1990, p. 105-106).

Enquanto isso, Catherine enfrenta seu próprio inferno dentro das paredes de Thrushcross Grange, já que seus planos de se reaproximar de Heathcliff deram terrivelmente errado. Seu amado decidira propor uma vingança pessoal contra ela, e seu casamento com Edgar já havia mostrado que não era suficiente para seus desejos mais profundos e pessoais. Gilbert e Gubar (2000) afirmam

que o romance *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847) representa a queda das personagens femininas. Ambas as autoras comparam o único romance de Emily Brontë com a obra-prima de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), que, apesar de apresentarem enredos completamente diferentes, há alguns aspectos que os unem. O principal motivo é a relação com a queda miltonista ilustrada em *Paraíso Perdido*⁶ (1667). Enquanto a obra de Shelley demonstra as consequências do trauma maternal não tratado de seu protagonista, que leva à sua queda e conseqüentemente ao monstro, o romance de Emily ilustra a ruína das vidas de toda uma geração devido à queda das mulheres na idade adulta. Catherine Earnshaw pertence a uma família desestruturada, que é simbolicamente ilustrada pela propriedade em que vivem, velha, não bem estruturada, imunda e com uma aura escura, apresentando uma organização confusa, como a grande quantidade de distribuição de salas e de escadas. Isabella Linton, por outro lado, pertence a uma família não tão rica quanto a de Catherine, já que representam a nova burguesia inglesa, que também é simbolicamente ilustrada pelo ambiente limpo e acolhedor da propriedade Thrushcross Grange. Para se tornar a Sra. Linton, Catherine foi obrigada a atravessar as cercas, a mesma ação que Isabella teve que tomar para se tornar a Sra. Heathcliff. No entanto, descobrimos que suas vidas não melhoram a partir daquele momento. Pelo contrário, caem em perdição: Catherine cai do inferno para o céu, enquanto Isabella cai do céu para o inferno. O declínio de Catherine é considerado pelo fato de que tentou viver duas vidas opostas: a da infância, que foi livremente separada das convenções morais e sociais, e a da mulher adulta, que a prendeu em um mundo cujas regras não conhecia e não eram muito gentis. Isabella ficou presa no mundo das aparências: Heathcliff mostrou-se como o

⁶ Publicado no século XVII, o poema épico de Milton ilustra e lida com a passagem bíblica da Queda do Homem do paraíso, o Jardim do Éden, devido à atitude enganosa de Satanás, também um anjo caído.

homem adequado para se casar e ser respeitada pela união, no entanto, quando finalmente viu as camadas mais profundas de seu marido, a verdade foi exposta, e nada poderia ser feito para revertê-la.

CONCLUSÃO

A transição entre os séculos XVIII e XIX apresentaram diversas mudanças que alteraram o modo de vida, a maneira de se enxergar o mundo e a forma com a qual esse mundo era estruturado. Por meio das Revoluções Industriais, a velocidade, o progresso e a racionalidade fizeram com que a sociedade questionasse certas convenções e certos valores há muito estabelecidos. Já, por meio da Revolução Francesa, evento também de âmbito mundial, a ascensão social e a garantia de direitos civis fizeram com que essa mesma sociedade buscasse desejo de ambição e deu a juventude da época variadas possibilidades de decisões sobre suas trajetórias. Com novas estruturas mundiais, novas formas de representação literária são precisas a fim de que o público leitor se encontre e seja centro de narrativas. Como vimos anteriormente, esse é o caso do gênero romance, que surge no âmbito literário para dar voz a personagens comuns do cotidiano ao representar a realidade em que estão inseridos, e é também o caso do gênero gótico, que, de acordo com sua categoria de gótico feminino, surge como complemento ao romance para ir contra a altíssima racionalidade da época e mostrar a qualidade de vida das personagens femininas exemplificadas nesse capítulo, Catherine Earnshaw e Isabella Linton, representando e expondo a violência da tirania das personagens *hero-villains*, como Heathcliff, e como as convenções institucionalizadas, como o matrimônio como a única solução possível para as mulheres da época, contribuíam para tal fato.

A primeira, Catherine, como filha do grande Sr. Earnshaw, o dono da propriedade título do romance, O Morro dos Ventos

Uivantes, somente é apresentada às regras de convenções sociais no período adulto. Enquanto isso, durante sua infância, em grande parte devido à falta da figura materna, Catherine, juntamente com Heathcliff, explorava uma relação que mais tarde aprenderia que não estaria de acordo com a vida em sociedade. A fim de se encaixar e agradar a todos, Catherine decide por casar-se com o vizinho burguês, Edgar, para que assim pudesse levar Heathcliff na mudança. Este não concorda com a ideia original de seu duplo e, ao conquistar sua emancipação, finaliza sua trajetória como uma personagem *hero-villain*, que se movimenta como a personagem heroica, porém, é capaz das piores tiranias para conseguir o que deseja. Catherine, por sua vez, percebe que não é possível realizar seu plano e responde terrivelmente à violência imposta pelas convenções e pela perseguição de Heathcliff. Ao ver-se presa na viagem pendular entre uma propriedade e outra, Catherine pune os outros e a si mesma pelo mal sofrido: quando criança, pede a seu pai um chicote de presente, mas, em vez disso, é a personagem de Heathcliff que aparece como um agrado de viagem. Dessa forma, como um chicote, a Sra. Linton castiga as outras personagens, arriscando sua saúde física e mental, mordendo travesseiros, negligenciando a seu marido, seu irmão e a empregada que a criou para finalmente sucumbir no nascimento de sua filha, Catherine II.

A segunda, Isabella, filha da família vizinha burguesa, deixa-se levar pelo mundo das aparências e vê em Heathcliff a saída perfeita para obter sua emancipação. Contudo, como vimos anteriormente, as boas facetas de seu marido se desfazem e a nova senhora da propriedade O Morro dos Ventos Uivantes finalmente percebe que se colocou em uma posição não favorável, visto que conseguiu escapar das ordens de seu irmão para ser regida pelas normas de Heathcliff. Ao precisar desabafar, Isabella expõe para Nelly todas as tiranias, maus tratos físicos psicológicos que provinham do ambiente doméstico de seu marido que a usa como forma de vingança e de perseguição à Catherine. Isabella, contudo,

consegue fugir da propriedade, mas, como mostram as convenções e a carta que escreve, não pode retornar ao seu lar, Thrushcross Grange. Ficamos sabendo que a Sra. Heathcliff acha alento em uma pensão, onde vive o suficiente para criar seu filho, Linton, e depois, assim como Catherine, sucumbir aos infortúnios e também devido à saúde fraca.

Ao nos depararmos com tal representação estética da realidade, nos tornamos conscientes das condições em que essas personagens se encontram. O elemento gótico, funcionando como o estranho, expõe à camada superficial os medos e as aflições que habitam a camada mais profunda de nosso inconsciente, fazendo com que aquilo que estava abafado se torne familiar e, portanto, ainda mais horripilante. O ato de leitura expande a noção de realidade do sujeito e, ao entrarmos em contato com essas narrativas, sofremos rupturas em nossa primeira noção da realidade, preenchendo-as com a informação estendida para que costuremos esse tecido que nos auxilia a seguir adiante (BIRMAN, 1996).

REFERÊNCIAS

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. 3ª edição. New York: Norton & Company, 1990.

DAVISON, Carol Margaret. *History of the Gothic: Gothic Literature 1764 – 1824*. Valeta: Gutenberg Press, 2009.

FREUD, Sigmund. “The ‘Uncanny’”. In: *An Infantile Neurosis and other Works*. London: The Hogarth Press, 1955.

GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. Ed. New Haven: Yale Nota Bene, 2000.

HEILMAN, Robert B. “Charlotte Bronte’s ‘New’ Gothic’”. In: *Discovering Authors*. Detroit: Gale, 2003.

MILTON, John. *Paradise Lost*. New York: Dover, 2005.

MOERS, Ellen. "Female Gothic". In: *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1977.

RADCLIFFE, Ann. *Gaston de Blondeville*. Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry". Available at: http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf. Access: 30 abr. 2019

RATHBURN, Robert C. "The Makers of the British Novel". In: RATHBURN, Robert C. and STEINMANN, Martin. *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Harmondsworth: Penguin, 1994

SMITH, Andrew and HUGHES, William. "Introduction: Locating the Victorian Gothic". In: *The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: 2010.

DORORIDADE E REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA AFROFEMININA

Dênis Moura de Quadros¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao falarmos de uma literatura produzida por mulheres negras não podemos ignorar os atravessamentos que compõem as suas escritas: gênero e raça. Além disso, sua representação na literatura brasileira oscila em três estereótipos: o corpo sexualizado da “mulata”, o corpo marginalizado da empregada doméstica e o corpo docilizado da mucama, ama de leite, segundo Lélia González (1984). Jurema Werneck já nos adianta que: “A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo [...] mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações de direitos humanos, traduzem histórias de dor” (WERNECK, 2016, p. 13).

Assim, Vilma Piedade (2017) cunha uma nova perspectiva filosófica que intersecciona a dor de, pelo menos, duas opressões: gênero e raça e reelabora o conceito de sororidade transformando-o em Dororidade sem anular o conceito feminista, pois, como afirma Piedade (2017): “contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta” (PIEADADE, 2017, p. 16). Além disso, o conceito de literatura afrofeminina, cunhado por Ana Rita Santiago (2012) nos serve como base teórica para pensar essa produção literária e seus atravessamentos e autorrepresentação na busca de dessilenciar suas vozes autorais e os estereótipos que insistem em subalternizá-las.

¹ Doutorando em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande- FURG. E-mail: denisdpg10@gmail.com. Mestre em Letras pela FURG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3223715562579993>

Os contos escolhidos para análise comparativa da autorrepresentação do corpo feminino negro dilacerado frente ao poder de fala/escrita insubmisso da autorrepresentação são: *A guria do Alegrete* (1991), de Maria Helena Vargas da Silveira, que narra a apropriação do corpo feminino negro e sua sexualização; *Nkala: um relato de bravura* (2016), de Cristiane Sobral, que relata a resistência de uma princesa africana do reino do Congo que, escravizada e trazida para o Brasil, é brutalmente assassinada pelo algoz e *Maria* (2016), de Conceição Evaristo, que narra o linchamento de Maria no ônibus em que retornava para a casa e o encontro fatídico com seu ex-marido e pai de seu primogênito que acaba assaltando os passageiros.

A violência e as violações fazem parte das narrativas de autoria de mulheres negras, ao se autorrepresentarem evocam suas realidades a partir de artifícios narrativos concebidos como “ferocidade poética”, termo cunhado por Franciane Conceição da Silva (2018) em sua tese de doutorado, que acentua e “corta” mais profundamente os leitores de suas narrativas, incomodando, fazendo sangrar e acordando os brancos de seus sonos injustos.

ENEGRECENDO A CRÍTICA LITERÁRIA

No ano em que refletimos acerca dos 70 anos de publicação de *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir (1908-1986), retomamos a questão, talvez a mais citada nos trabalhos acadêmicos, de que não se nasce mulher, mas torna-se mulher. Infelizmente, a intelectual francesa concebe as mulheres negras como o Outro dos homens negros e acaba por simplificar as pautas específicas das mulheres negras não percebendo a incisão de outras opressões. Assim, como não se nasce mulher, não se nasce negra, mas torna-se negra em um processo de reconhecimento e de autoidentificação. Sobre esse processo, Neusa Souza (1983) reflete sobre o processo que chamo de reafricanização ou negritude.

Ser negro é [...] tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme a dignidade alheia a qualquer nível de exploração (SOUZA, 1983, p. 77).

O principal discurso mítico que se renova anualmente no carnaval é o mito da democracia racial, esse mito engendra outros como, por exemplo, o mito do negro preguiçoso e perigoso inscrito sob o signo do marginal, bem como o mito da mulata, cujo corpo erotizado é passível de desejo e posse momentânea por quem quiser. Este mito, ainda, tem contribuído para o aumento do turismo sexual no Brasil e, também, a cultura do estupro. Ao tornarem-se negras, ou seja, ao reconhecerem esses discursos e esses mitos e desconstruí-los, as mulheres assumem uma postura de insubmissão e de resistência. Esse novo estereótipo alicerçado pela ancestralidade é tematizado no que denominamos *literatura afrofeminina*.

Ainda acerca dos estereótipos que são (re) atualizados pela literatura, ainda, canônica e pela sociedade em seus centros de poder é que: “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta” (GONZÁLEZ, 1984, p. 159), esses estereótipos são desconstruídos pelas intelectuais negras e, ao autorrepresentarem-se, criam outros mais condizentes com suas realidades. Como afirma a artista negra Bia Ferreira na música *De dentro do ap* (2017), as mulheres negras dentro dos movimentos feminista e negros tiveram suas pautas “deixadas para amanhã”, logo, ao tomarem o “poder da escrita” irrompem de um entre lugar subalternizado.

Assim, não é possível pensar as suas produções a partir da crítica feminista, nem mesmo a partir das discussões de raça e diferença. Na busca de uma corrente que compreenda suas realidades e que permita a complexidade da discussão de suas narrativas, encontramos no conceito filosófico *Dororidade*, cunhado por Vilma

Piedade uma perspectiva teórica pertinente. Piedade (2017) começa discutindo a lacuna que há nas teorias atuais arquitetadas por homens brancos, denunciando um insistente eurocentrismo acadêmico, assim, partindo do termo feminista “sororidade” intersecciona as dores da opressão do machismo e do racismo, ampliando o termo: “Dororidade, pois, contêm as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta” (PIEDADE, 2017, p. 16).

Quando eu argumentei que Dororidade carrega, no seu significado, a Dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo, destaquei que quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravamento nessa Dor, agravamento provocado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção do Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra Raça. E entra Gênero. Entra classe. Sai a Sororidade e entra Dororidade (PIEDADE, 2017, p. 46).

Vilma Piedade deixa muito claro o discurso escolhido por ela e sua significação: fala-se em *pretoguês*, forma de falar advinda dos negros brasileiros denominado por Lélia González (1984). Essa escolha ideológica vai ao encontro do objetivo de instaurar um conceito filosófico que amplie as discussões do feminismo interseccional ou feminismo negro ou, ainda, mulherismo africano, três distintas correntes feministas que centralizam as pautas das mulheres negras. Arelado ao conceito filosófico, elencamos, também, o conceito literário cunhado pela professora Ana Rita Santiago de *literatura afrofeminina*, uma literatura produzida por mulheres negras, ou seja, que se tornaram negras, em que reúnem outras vozes, também de mulheres negras, fundindo-se às suas, para dessilenciar e romper com os estereótipos impostos.

Nesse contexto, a literatura afrofeminina é uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrativas de negritudes femininas/ feminismos por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africanas-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Em um movimento de reversão, elas escrevem para (des) silenciarem as suas vozes autorais

e para, através da escrita, inventarem novos perfis de mulheres, sem a prevalência do imaginário e das formações discursivas do poder masculino, mas com poder de fala e de decisão, logo senhoras de si mesmas (SANTIAGO, 2012, p. 155).

Ao assenhorem-se como autoras deixam explícito que o poder da escrita está em suas mãos e, mesmo com dificuldades encontradas para publicarem, rompem com a lacuna editorial ao publicarem de forma independente. É importante salientar que os *Cadernos negros* do grupo *Quilobhoje* contribuíram para que a diminuição de tal lacuna desde 1978. Das autoras aqui contempladas no recorte publicam de forma independente, o mais comum entre as autoras; pela editora Malê, que se constitui como um verdadeiro quilombo editorial; pela editora Pallas em parceria com a Fundação Biblioteca Nacional, uma verdadeira vitória em relação ao dessilenciamento e legitimação dessa literatura e dos discursos dessas autoras.

Retomando Jurema Wernek (2016), a escrita das mulheres negras traduz histórias de dor, mas, também, resgata-se uma possível memória ancestral e exige-se reparação histórica pelo processo de escravização que se desdobra no racismo e na falta de oportunidades. É Santiago (2012) quem reflete sobre essas histórias em que: “não se quer repetir histórias e vivências, mas desconstruí-las, quando oportuno, afirmar ancestralidades e práticas socioculturais afro-brasileiras, quando necessário, e inventar memórias de autoconstituição também como narrativas de si/nós” (SANTIAGO, 2012, p. 28). Ao falarem de si e de suas histórias retomam histórias de outras mulheres negras que compactuam com suas mesmas dores.

Ao pensarmos o ato insubordinado de escrever suas vivências, publicá-las é, ainda mais, insubordinado, visto que contrariam as estatísticas que lhes condiciona ao espaço subalternizado e marginalizado. Mas, como afirma Franciane Conceição da Silva em sua tese: “Estas escritoras recusam o espaço de subordinação imposto [...], e, deixando de ser objetos sobre os quais se fala, apossam-se da escrita como um artifício legítimos para falarem por si

mesmas.” (SILVA, 2018, p, 17). Ao falaram-se de si, em primeira ou terceira pessoa, falam, também, das outras mulheres negras ou de pele escura que ainda não passaram pelo processo de negritude. Falar dessas outras não é falar por elas, mas falar de suas vivências e, quem sabe, influenciá-las a também afrontar o sistema condicionante e escreverem e publicarem suas histórias.

Nesse contar sobre suas realidades, suas histórias vividas “na própria pele” ou ouvidas de suas mais velhas ou contemporâneas, falam, logicamente, da violência. Contudo, esse narrar a violência não é na forma aceita comumente na crítica literária, mas narra-se de forma poética que, ao invés de atenuar, acentua a dor narrada. Dessa forma específica da literatura afrofeminina de narrar e representar histórias de violência e violação de direitos básicos, Franciane Silva (2018) concebe o termo *ferocidade poética*.

A *Ferocidade Poética* pode [...] ser entendida como essa possibilidade da encenação da violência em textos literários ser permeada por gestos de poeticidade. Esse lirismo intensifica o efeito do ato violento, ao mesmo tempo em que traz uma carga de ternura para aquilo que é encenado, acentuando a nossa sensibilidade, nos impelindo a refletir, de alguma forma, sobre as situações ficcionalizadas (SILVA, 2018, p. 168, grifos meus).

Assim, a experiência leitora da dor gerada nessa violência busca, também, essa ferida que precisa ser expurgada no leitor. A poeticidade da narrativa, que traduz histórias de violência e violação, opera no leitor “um soco no estômago” em que, em certos leitores, ocorre pela identificação da narrativa com seus próprios mundos e, em outros, força a empatia com os personagens refletindo sobre as formas de estar no mundo. Logo, escolhemos três contos da literatura afrofeminina brasileira para refletir sobre a dororidade que é engendrada por cada um.

CORPOS NEGROS FEMININOS DILACERADOS: UMA LEITURA DA DORORIDADE

Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) é uma das primeiras autoras gaúchas negras a publicar uma obra, sua primeira é *É fogo!* (1987) em que Maria conta sua trajetória pobre no Rio Grande do Sul, sua formação no curso normal e os primeiros anos de docência. Na obra a voz autoral e a voz narrativa (con)fundem-se, pois, a autora, também chamada Maria, é professora dos primeiros anos do ensino fundamental. Nascida em Pelotas, Maria Helena muda-se para Brasília a fim de assumir um cargo na fundação Palmares, militante adota o nome de Helena do Sul, forma como assina suas últimas obras.

Engajada na luta feminista negra e advinda de um dos estados mais racistas do Brasil, a autora opera, também, como mediadora das muitas vozes silenciadas e publica em 2002 *As filhas das lavadeiras* em que reúne vinte relatos de diferentes partes do Brasil de “filhas de lavadeiras” que conseguiram romper com a roda imposta a elas, entre essas filhas estão a primeira miss Brasil negra, Deise Nunes (1968-) e a atriz Ruth de Souza (1921-), que resiste com seus 98 anos. No caso de *O sol de fevereiro* (1991), Helena do Sul abre espaço para a divulgação das gravuras do artista negro gaúcho homossexual Djalma do Alegrete (1929-2013).

O sol de fevereiro (1991) é composto por vinte e cinco contos que giram em torno do Beco das Pereiras. Todos os personagens são negros e periféricos e os fatos narrados oscilam entre as festas religiosas afro-cristãs e histórias de dor, violência e violação de direitos básicos. O conto elencado, *A guria do Alegrete* ocorre em *media res* em que a personagem deitada em um catre (leito rústico) rememora sua vida nas inúmeras tentativas de ser livre, dentre elas seu casamento e suas experiências como trabalhadora do sexo, momento em que se torna Madame Zilda.

O “gatilho” que faz com as memórias surjam parte do elemento água, representado pelo principal rio que fornece água à cidade de Alegrete-RS, o rio Ibirapuitã que servira de inspiração, também, para a música gauchesca mais conhecida no estado: *O canto*

alegretense (1983) composta por Euclides Fagundes Filho (1939-), o Bagre, e seu irmão, Antônio Augusto Fagundes (1934-2015), o Nico.

Aquelas águas verdes, profundidade perigosa e encantadora, me atraíam a umas doze quadras de casa. Aos dez anos quis descobrir o mistério do Ibirapuitã, com reflexos de esmeralda. Quis ter intimidade com seu leito e minha primeira aventura foi lançar-me às águas. Alguém salvou-me, ligeiro como trem na ponte da Jararaca. Corajosa e inconsequente, causava problemas (SILVEIRA, 1991, p. 24).

A voz narrativa desenha uma menina insubmissa e curiosa que tem o desejo de desbravar o desconhecido. Com o tempo, o pai alcoólatra abandona a família, prática comum nas famílias pobres. Após o pai ter abortado, a mãe, dona Alina, torna-se a algoz dos filhos. Nas palavras da personagem: “Era feitor de relho na mão.” (SILVEIRA, 1991, p. 25), a violência era constante na casa por diferentes motivos, fosse a falta do pai ou a insubmissão da filha. Assim, a menina com 15 anos casa-se com Donário, sargento do exército, como fuga da violência da mãe. Contudo, tal casamento não lhe agrada, pois descobriu: “que apenas trocara de dono” (SILVEIRA, 1991, p. 25).

Ao contrário da mãe, Donário não a violentava com surras, mas a violava privando-a de conviver socialmente e, “de tédio, de silêncio” (SILVEIRA, 1991, p. 26). Casada representava um corpo sexualizado e desejado, bem como propriedade sexual do sargento. Cansada de sua outra “prisão” resolve fugir com o circo que fazia temporada em Alegrete e Fani, a dona do circo, a leva para outra cidade. Diferente do que pensara não trabalha no circo, mas é vendida a uma cafetina que: “Mais do que Donário, vira apenas em mim, a sensualidade” (SILVEIRA, 1991, p. 26). Começa, então, sua peregrinação pelo Rio Grande do Sul requisitando outras jovens pobres que necessitavam do básico: alimentação.

Com o tempo, Madame Zilda começa a crescer a ponto de ser proprietária da casa noturna Babilônia. Mesmo cercada de homens e regalias, a solidão da mulher negra fala mais alto e essa dor aperta

seu peito. Nem mesmo a reaproximação com a família diminui sua vontade de constituir sua própria família. “Mas queria tanto que aparecesse um homem que fizesse tremer minhas canelas só de olhá-lo. Não acontecia. Era apenas uma negra boa de coxa, cara bonita, selecionada para o sexo, servil.” (SILVEIRA, 1991, p. 29). Zilda não teve as oportunidades de romper com a vida em que caíra após buscar liberdade.

Uma criança é abandonada na sua porta, Fleur, miúda e doente, e Zilda resolve, então, cuidar dessa filha possível. Vende o Babilônia, mas acaba gastando todo seu dinheiro com bebidas e noitadas em outras casas noturnas, talvez, fosse tarde para abandonar o alcoolismo herdado do pai. Com o tempo, o império erguido pelo seu corpo sexualizado e desejado, posse de muitos como ela mesma afirma, desmorona e ela e Fleur acabam tendo que ir morar nos subúrbios em um lugarejo conhecido como *Beco das pereiras*. Mas sua maloca preserva as memórias, os ares e os aromas da vida peregrina em que ela, ainda, chamava-se Madame Zilda.

Minha maloca tem o encanto, o perfume e a luz do Cassino da Elvira, da casa Iáia Ferreira, do sobrado da Jolite, as surpresas do salão dos marinheiros, a magia do cabaré da Lia Augusta, a sinceridade do King, o movimento do Babilônia. Minha maloca é um canto rico de vida: a criança e eu, os amigos (SILVEIRA, 1991, p. 31).

O que restara para Zilda fora uma maloca periférica e uma menina, as oportunidades não foram favoráveis e as tentativas de fugir da violência a carregaram para as margens. Acompanha, já de longe, as mudanças nas casas noturnas em que os únicos que lucravam eram os “cafetões” e as “cafetinas” que exploravam as profissionais do sexo. De grandes casas luxuosas ao perigo das ruas e iminência da morte diária, fosse pela violência física, fosse pelas doenças venéreas a que estavam expostas.

O próximo conto é de autoria de Cristiane Sobral (1974-), nasceu no Rio de Janeiro, mas reside em Brasília desde 1990. Mestre em Arte pela UnB (Universidade Federal de Brasília), desde 2016,

com a dissertação *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. Começa publicando nos cadernos negros. Em 2011 publica seu primeiro livro de contos, *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011), em 2016 lança seu livro de contos *Tapete voador* (2016) pela editora Malê, onde publica *Terra negra* (2017) e participa da antologia *Olhos de Azeviche* (2017). A escritora ainda publica sua mais importante peça teatral, *Uma boneca no lixo* (2018), passados vinte anos de sua primeira montagem e, em parceria com sua filha, Ayana Sobral, o livro infantil *Tainá: A guardiã das flores* (2018). Cristiane Sobral é mulher negra brasileira que tematiza acerca de sua experiência pessoal, mas que reverbera em muitas outras mulheres negras e, também, homens negros.

O tapete voador (2016) é composto de dezenove contos com personagens negros, além do racismo, narra a falta de oportunidade que assolam os descendentes de africanos e o preconceito do próprio negro. O conto contemplado no recorte resgata a possível história de uma ancestral que, insubmissa à violência da escravidão resiste apegada aos seus ancestrais dançando. “Nkala, princesa do Reino do Congo, filha única do Rei Lukeni Lu-Nimi, vivia mais um dia em família, em sua aldeia africana” (SOBRAL, 2016, p. 31). A narrativa, apesar de ficcional, traz seu fundo de verdade histórico, pois Sobral retoma o nome do primeiro rei do Reino do Congo que governava na época da colonização portuguesa.

Na semana seguinte, em uma tarde pardacenta e traiçoeira, traficantes de escravos portugueses invadiram suas terras e destruíram completamente a sua aldeia. Nkala foi espancada, acorrentada, sequestrada e jogada em um navio negreiro. Seu pai morreu defendendo a aldeia, sua mãe teve o mesmo fim. As tragédias não costumam mandar avisos (SOBRAL, 2016, p. 31).

O adjetivo escolhido para a tarde, “pardacenta”, retoma, também, a problemática da mestiçagem em que filhos de escravas estupradas pelos senhores geram crianças “pardas”, termo ainda utilizado nos registros de nascimento. De forma poética, a voz narrativa evoca as cenas da escravização advinda da colonização

portuguesa. As invasões dizimaram o continente africano em que, além das mortes, usurparam as riquezas naturais. Não felizes com a captura da princesa africana, acorrentada e arrastada, ela ainda é espancada. Nkala e outros africanos de diferentes tribos atravessam o Oceano Atlântico e desembarcam no Brasil, colônia portuguesa.

Os gritos dos proprietários da mercadoria humana, falando em uma língua estranha, interromperam o fluxo dos seus pensamentos. Tinham pressa. [...] Os poucos sobreviventes foram enfileirados naquele porto de horrores. Àquela altura, muitas manobras repressivas já haviam sido utilizadas pelo sistema colonial com o objetivo de impedir o êxito da reação anticolonialista, sobretudo a violência física e a psicológica, ambas poderosas no sentido da desarticulação das massas e do protagonismo das suas lideranças (SOBRAL, 2016, p. 32).

As memórias não permitiram que Nkala padecesse diante de tanta dor, mas a princesa insubmissa é acordada: “Com os gritos dos mercadores, sentiu o apertar das correntes rasgando sua carne em chamas” (SOBRAL, 2016, p. 33). Exposta para ser vendida, Nkala não aceita sua condição de escrava e, diferente do que conta a História Oficial, resiste e não só: “Observando o seu movimento de resistência, outros companheiros também começaram a bater os pés no chão, a gritar como podiam, a cantar.” (SOBRAL, 2016, p. 34). A resistência e a insubmissão de Nkala são reprimidas com mais violência, provocando o genocídio do povo negro que perdura, de forma diferente, nos dias de hoje.

Nkala não estava só quando as chibatadas insanas rasgaram sua pele até os órgãos e ossos, repetidamente, repetidamente, dilacerando definitivamente o seu corpo físico. Liberta da matéria, foi acolhida pelos seus ancestrais rumo a Aruanda, o paraíso da liberdade perdida (SOBRAL, 2016, p. 35).

Retomando Franciane Silva (2018), a ferocidade poética intensifica a encenação da violência e, ao mesmo tempo, tonaliza certa ternura na narrativa. O corpo dilacerado de Nkala representa a memória ancestral negra em que não é possível resgatar os laços individuais com África. Ao chegarem ao Brasil, os escravos eram rebatizados e seus descendentes receberam os “sobrenomes” dos

Senhores. Mesmo com o corpo dilacerado, a princesa é liberta e reagregada aos seus ancestrais. Em outro artigo de minha autoria, cito que: “A resistência dessa princesa pode ser percebida em cada mulher negra que reconhece sua força e sua história e, como Nkala, são brutalmente silenciadas, apagadas e subalternizadas.” (QUADROS, 2017, p. 47). Nkala é ancestral e, como Dandara, a herança foi repassada.

Conceição Evaristo (1946-) nasceu em Belo Horizonte, mas reside no Rio de Janeiro desde a década de 1970, graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (PUCRJ) e Doutora em Literatura Comparada (UFF), começa publicando nos *Cadernos Negros*. Em 2003 publica seu primeiro romance, o segundo escrito, *Ponciá Vicêncio* pela editora Pallas, depois publica *Becos da memória* (2006) pela Mazza editora. Publica, também, *Poemas da recordação e outros movimentos*. (2017); *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016) e *Histórias de leves enganos e pareanças* (2017) pela editora Malê. Em 2018 publica seu terceiro romance: *Canção para ninar menino grande*.

Olhos d'água (2016) é publicado pela primeira vez em 2014, pela Pallas e é composto de quinze contos, alguns deles publicados anteriormente nos *Cadernos negros*. O conto elencado no recorte traz uma empregada doméstica que retorna ao seu lar após a ceia de natal na casa dos patrões. No retorno para casa, no ônibus, reencontra seu primeiro amor, pai de seu primogênito que acaba assaltando os outros passageiros com o auxílio de um comparsa. A profissão de Maria nos remete às antigas mucamas, escravas de casa, que dormiam na senzala interna, diferente da senzala que ficava afastada, espaço que é atualizado no quarto da empregada. Além disso, a personagem passa por situações perigosas e, em uma delas, acaba cortando sua mão: “A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!” (EVARISTO, 2016, p. 40). O retorno conta com as frutas que “sobraram” da ceia, bem

como outros alimentos, alguns trocados que ela planeja comprar remédios para os filhos.

Maria olhou saudosa e desesperada para o primeiro. Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto (EVARISTO, 2016, p. 41).

O encontro fatídico engendra a violência que ocorrerá com o corpo da mulher negra em que a “coragem” dos passageiros é acordada por alguém e as cenas de violência começam. Maria leva um bofete na cara de um homem que estava por perto, tenta se defender, mas já é tarde, a crueldade humana fora despertada. Os gritos de linchamento já ecoavam e o corpo da mulher negra já começava a ser destrocado: “*Lincha! Lincha! Lincha!* Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iam gostar de melão?” (EVARISTO, 2016, p. 41). A tensão é quebrada pela dúvida da personagem sobre o melão que levava na sacola para seus filhos, fruta que eles nunca tiveram a oportunidade de provar. Essa frase, ao mesmo tempo em que quebra a cena de violência, intensifica o ato injusto de linchamento e dá um tom de ternura ao encerramento do conto.

O corpo dilacerado de Maria jaz frio no chão do ônibus, morre deixando seus filhos e aumentando os números das estatísticas. “Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho” (EVARISTO, 2016, p. 42). A carne mais barata do mercado é, ainda, a carne negra que vai para debaixo do plástico. Os corpos dilacerados dessas mulheres negras, tanto de Zilda, abandonado em uma casa pobre nos subúrbios do Rio Grande do Sul, quanto de Nkala, insubmissa e resistente, quanto de Maria, empregada doméstica com filhos abortados pelos pais, representam outros corpos de mulheres negras dilacerados na sociedade, vítimas

de uma necropolítica que justifica suas mortes como necessárias e que implementa e mantém o genocídio dos corpos negros.

REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.
- EVARISTO, Conceição. *Maria*. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 5. reimpressão. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 39-42.
- GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984. p. 223-244.
- QUADROS, Dênis Moura de. Poder e resistência na literatura afrofeminina de Paulina Chiziane e Cristiane Sobral: As insubmissas princesas Vuyazi e Nkala. *Revista Athena*, v. 12, n. 1, 2017. p. 35-49.
- PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.
- SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2012.
- SILVA, Franciane Conceição da. *Corpos dilacerados: A violência em contos de escritoras africanas e afro-brasileiras*. Tese (Doutorado em Letras) 2018. 210f. Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *A guria do Alegrete*. In: SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *O sol de fevereiro*. Porto Alegre: [s.n.], 1991.
- SOBRAL, Cristiane. *Nkala: Um relato de bravura*. In: SOBRAL, Cristiane. *O tapete voador*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 31-35.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- WERNECK, Jurema. Introdução. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 5. reimpressão. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

“ABOTOOU A CALÇA, ENQUANTO ALGUNS SOLDADOS APLAUDIAM”: VIOLÊNCIA SEXUAL EM MEIO SOL AMARELO, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Mariana Antônia Santiago Carvalho¹
Francisco Célio da Silva Santiago²

O patriarcado possui uma natureza opressora. Faz do homem o centro impondo à mulher a órbita ao redor do poder masculino. O trabalho doméstico, a procriação, o silêncio, a humilhação foram designados às mulheres. Para impor seu poder o homem utiliza da violência, a qual muitas vezes leva ao feminicídio. O termo pode ser moderno, mas a prática remonta desde a Grécia antiga quando jovens eram sacrificadas em oferendas aos deuses. As viúvas indianas eram incineradas junto com o cadáver dos seus maridos, culminado nos tempos atuais com situações em que uma mulher é morta pelo companheiro por se recusar a entregar o celular.

Além do feminicídio, também o estupro de mulheres se revela como um dos indicadores mais terríveis da cultura machista que ainda persiste em nossos dias, pois se relaciona com a dominação masculina e sua concretização através da violência de gênero. Nessa perspectiva, Saffioti (2004) argumenta que a violência às mulheres de coerção sexual é uma amostragem de como o homem tem em si a ideia de ter poder sobre o corpo feminino. Não obstante, em muitos desses casos, a pouca resistência da vítima, não raro por pavor ou desnorreamento, são muitas vezes tomadas como indicadores da ausência de crime, apontando para a suposta aquiescência da mulher.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista CAPES/Funcap Email: marianaasc92@hotmail.com. Link: lattes.cnpq.br/4206101271130707.

² Servidor do Instituto Federal do Ceará, campus Tianguá. Mestre em Informática Educacional. celiosantiago@yahoo.com.br. Link: lattes.cnpq.br/6772073064013301.

É importante destacar que o crime de estupro contra as mulheres frequentemente constitui uma tática de ataque aos inimigos em diversos conflitos armados, independente do objetivo do confronto. Só em 2008, na Convenção de Genebra, a violação de corpos de forma não consentida veio a se tornar crime de valor hediondo. Contudo, a prática ainda é recorrente, como é noticiada nas mídias, por exemplo, em relação à situação das mulheres em território sírio. Desde 2011, a Síria vive em uma guerra civil que já ganhou proporções bem diferentes do que o objetivo inicial. No episódio nomeado como Primavera Árabe, grupo opositor ao governo de Bashar al-Assad, reivindicavam a saída do governante do poder. O assassinato de milhares de cidadãos culminou com uma crescente onda de violência no país agregando outras pautas, como: os curdos que querem territórios ao norte da Síria, a Rússia que deseja ter o monopólio dos gasodutos, os Estados Unidos que se sentem ameaçados com a interferência russa no conflito, entre outras questões.

Recentemente, veículos de imprensa noticiaram que mulheres sírias estariam praticando o suicídio como forma desesperada de escaparem dos estupros, ou então, familiares masculinos pedem à justiça o direito de assassinar suas esposas e filhas, para que elas não sejam violadas por tropas inimigas. Uma situação alarmante que demonstra a vulnerabilidade dos corpos femininos tomados à força com o objetivo de humilhar o inimigo. Ademais ainda são vistos como propriedades e como tal, assim como territórios, bens materiais, devem ser tomados e invadidos como demonstração de poder.

Essa prática, lembremos, é bastante antiga. Demonstração disso é o episódio da Guerra de Troia em que Cassandra é estuprada por Ajax no templo de Atenas (Cf. CARTAULT, 1886 apud GRILLO, 2011). Não descrito com precisão nas obras que a contemporaneidade tem acesso — uma vez que pelas literaturas que citam o episódio, sempre é feita alusão a um rapto, sendo a profetisa

oferecida a Agamêmnon; tese que corrobora para o fato dela não ter sido estuprada, visto que deveria ser virgem para ser presente. Todavia a iconografia do episódio nos vasos áticos representa uma Cassandra seminua, agarrada à estátua de Atenas sendo puxada pelos cabelos por Ajax. Mesmo a falta de um consenso sobre o episódio, não interfere na comprovação de quão antiga é a prática da violação dos corpos femininos, já que uma mulher raptada e “dada de presente” pode não ter sido violada pelo raptor, mas será pelo presenteado.

Angela Davis (2016) reitera como a violência sexual foi um método disciplinador às mulheres escravizadas. “O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo oculto era aniquilar o desejo das escravas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus parceiros” (DAVIS, 2016, p. 36). Já Moura (2017) elenca três possibilidades do intento da atitude do estupro em conflitos armados:

a) a militar, que ocorre no sentido de aviltar a cultura do inimigo, principalmente quando, por questões religiosas, a honra da mulher se identifica com sua castidade;

b) a vingança, quando o estupro ocorre com o fim de humilhar o inimigo;

c) o mitológico, no qual o estupro é a concretização do poder superior das tropas sobre as rivais, utilizando das mulheres como primeiro passo para a invasão territorial e o jugo do inimigo.

Nas três probabilidades, argumenta o autor, a mulher é vista como um alvo das estratégias das tropas. Há que se levar em conta, a propósito, que por muito tempo esse tipo de crime em contexto de guerra foi considerado insignificante haja vista ser algo que, de tão frequente, não causava impacto quando ocorria. Como exemplo, Moura faz menção a dois julgamentos de crimes de guerra: o Tribunal Internacional de Nuremberg e o Tribunal de Tóquio:

Ambos os tribunais estavam imbuídos, mediante seus respectivos Estatutos (Carta de Nuremberg e Carta de Tóquio), de competência para processar e julgar “crimes contra a paz”, “crimes de guerra” e “crimes contra a humanidade”. Nada obstante à inexistência de referência expressa ao estupro em ambas as Cartas, a forma como foram construídos os conceitos dos “crimes contra a humanidade” e “crimes de guerra” abriam espaço para a inclusão de crimes sexuais (MOURA, 2017, p. 96-97).

Ainda segundo a autora, havia até uma indefinição sobre o que se poderia considerar como estupro. A tradição jurídica inglesa tinha por requisitos para o enquadramento no crime haver resistência da vítima, marcas evidentes da penetração violenta por um pênis e o não consentimento através de marcas que demonstrassem que houve luta corporal. O termo estupro era até utilizado em última instância, sendo denominado por “tortura”, “tratamento desumano”, “ofensa à dignidade humana”, etc. (Cf. MOURA, 2017, p. 115). Nesse contexto, a autora explica que a transformação na apuração dos crimes deveu-se às manifestações de movimentos feministas que exigiam uma postura que os tribunais internacionais analisassem os crimes sexuais não apenas como instrumento de terror. O Tribunal Penal Internacional para a Iugoslávia denunciou que tropas adversárias estupravam mulheres dos inimigos como tática de limpeza étnica com a finalidade de diminuir drasticamente os grupos étnicos rivais. Cerca de 60.000 mulheres, muitas delas mulçumanas, foram violadas por bósnios sérvios, inclusive em redutos destinados para tais fins. Escolas, hotéis, tornaram-se campos de concentração com o único fim de estuprar e até mesmo assassinar as mulheres. A conotação de limpeza étnica era clara, porque havia uma vigilância sobre as gestações das mulheres que engravidavam dos violadores para que elas não abortassem.

Tanto o feminicídio quanto o estupro são faces de uma mesma e triste realidade: a violência física contra a mulher, numa condição em que o corpo feminino se transforma na arena da ação sexista. Não obstante, a violência ligada ao gênero nem sempre se evidencia através das marcas na epiderme, há outras formas de agressão,

descritas com o rótulo de violência simbólica, a qual “se manifesta de maneira invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação” (XAVIER, 2007, p. 59). Apesar disso, a violência simbólica deixa marcas profundas na alma, sendo terrível como a violência de ordem física, como explica Ana Renata Baltazar:

No caso da violência simbólica, [...] a ação se exerce sobre os valores sociais do oprimido, no intuito de retirar deste a possibilidade de produzir seus próprios discursos e saberes, isto é, suprimindo-lhe o poder de se expressar politicamente como sujeito de ação, dado que, quando se é submetido a tal forma de violência, assimila-se o sistema de referências e convenções discursivas que são construídas a partir do ponto de vista do opressor, considerando-os legítimos (BALTAZAR, 2011, p. 113).

O corpo feminino se inscreve nas relações de poder, demarcando e legitimando as assimetrias entre os gêneros, sempre favorecendo o homem. Nesse processo, a dominação masculina sobre o corpo feminino se utilizou do processo da domesticação da natureza feminina, principalmente do ato de procriação. Silvia Federici (2017) discorre sobre várias atitudes que países europeus tomaram para restringir o poder das mulheres intervindo, principalmente, no campo da reprodução. Inicia-se a caça às bruxas “que demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa” (FEDERICI, 2017, p. 174). Na França, um sistema de vigilância foi exercido para que as mulheres não interrompessem as gestações, culminando na morte daquelas que infringiam a lei. A concepção de bruxaria consistia em mulheres que manipulavam ervas abortivas ou métodos contraceptivos. As bruxas passaram a ser processadas pelo Estado, sendo acusadas de infanticídio, muitas recebendo a pena de execução.

O resultado destas políticas, que duraram duzentos anos (as mulheres continuavam sendo executadas na Europa por infanticídio no final do século XVIII), foi a escravização das mulheres à procriação. Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora seus úteros se transformaram em território político, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada

diretamente a serviço da acumulação capitalista (FEDERICI, 2017, p. 178).

Desta maneira, o corpo feminino consolida-se como propriedade do patriarcado, dominação respaldada através de instituições, como a Igreja e o Estado. A mulher passar a ser considerada um bem comum do Estado estando sujeita as suas interferências. Um corpo dócil e disciplinado, como Foucault versa em *Vigiar e punir* (2002). O teórico afirma que foi durante a época clássica que o corpo começou a ser alvo do poder. Visto agora como objeto, o corpo deve ter utilidade, servir a um bem maior, vulgo, ser produtivo em um contexto capitalista que estava em ascensão. Há a necessidade do disciplinamento de corpo-objeto. Foucault elenca instituições que servem como métodos de disciplina, como o exército, o convento, a escola, a prisão. Não servindo ao objetivo da domesticação, ascetismo, escravidão; a disciplina visa o aumento das habilidades e de possibilidades úteis para a sociedade.

Uma “mecânica do poder” está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas que operem como quer, como as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. [...] A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência) (FOUCAULT, 2002, p. 119).

Apesar dos efeitos deletérios indiscutíveis que a violência física e a simbólica tiveram sobre suas vítimas, a resistência dessas mulheres oprimidas, ainda que tímida, hesitante ou até mesmo silenciosa, levou ao fortalecimento da luta das mulheres, fazendo com que a questão do gênero passasse a se configurar como

uma das referências recorrentes pelas quais o poder político foi concebido,

legitimado e criticado. Ele se refere à oposição masculino/feminino e fundamenta ao mesmo tempo seu sentido. Para reivindicar o poder político,

a referência tem que parecer segura e fixa fora de qualquer construção humana, fazendo parte da ordem natural ou divina. Desta forma, a oposição

binária e o processo social das relações de gênero tornam-se, os dois, parte

do sentido do poder, ele mesmo. Colocar em questão ou mudar um aspecto ameaça o sistema por inteiro (SCOTT, 1995, p. 97).

Meio Sol Amarelo, publicado originalmente em 2006 e considerado a obra-prima de Chimamanda, tem como cenário a Guerra do Biafra ou Guerra Civil Nigeriana, dependendo do ponto de vista. Esse conflito, dito em linhas gerais, deu-se entre a etnia Igbo, que queria a independência do território ao sul da Nigéria, e as etnias iorubás e hauçás, que não queriam que a Nigéria perdesse o território devido haver ali os poços petrolíferos responsáveis, em boa parte, pela economia nacional. Os personagens principais são as gêmeas Kainene e Olanna que são divergentes em tudo, inclusive em posicionamentos políticos. O personagem Ugwu é empregado na casa do casal Olanna e Odenigbo. Ao longo do romance, o leitor tende a se encantar pela personalidade meiga de Ugwu. Saindo da sua aldeia para ir trabalhar na casa do professor Odenigbo, o menino está sempre preocupado a agradar o patrão. Com a chegada de Olanna, ele se sente preterido, mas logo passa a gostar da nova moradora. Em seguida, incorpora as suas funções de cozinheiro e mantenedor da ordem da casa e responsável por ser uma espécie de babá da filha adotada pelo casal. Todavia, Ugwu termina por sofrer uma grande transformação ao ser capturado e ser obrigado a servir o exército do Biafra. Ele tenta então proteger o que há em si de honesto e digno em meio a situações vexatórias. Porém, em uma situação de violência sexual coletiva contra uma atendente de bar, Ugwu opta por seguir os demais para não ser segregado pelos companheiros.

No chão, a moça não se mexia. Ugwu desceu a calça, surpreso com a rapidez da ereção. Ela estava seca e tensa quando entrou nela. Ugwu não olhou para o rosto dela, nem para o homem segurando seus ombros, nem para nada, enquanto se movia rapidamente e sentia seu próprio clímax, a onda de fluídos chegando: um desaforo de autorrepulsa. Abotoou a calça, enquanto alguns soldados aplaudiam. Por fim, olhou para a moça. Ela o fitou de volta com uma raiva mansa (ADICHIE, 2013, p. 423).

No caso do trecho acima, a violência é praticada por soldados Igbo contra uma moça do mesmo grupo étnico. Trata-se, portanto, de uma exceção em relação à maioria dos casos de violações em contextos de guerra, visto que a violência sexual é frequentemente utilizada como forma de ataque contra o inimigo. E é exatamente isso que se evidencia quando Ugwu, após o fim dos conflitos, retorna a sua aldeia ansioso por saber quem havia sobrevivido da sua família. Todos estavam bem, mas a transformação física da sua irmã incomodou-o. Anulika não era mais a jovem sorridente e bela que ele havia deixado para trás. Tinha agora o aspecto de uma idosa matrona e o seu olho constantemente fechado era algo que prendia sua visão, mas não tinha coragem de perguntar. “Ficou espantado de ver que a irmã que achava ser linda não era mais. Era uma estranha, feia e vesga de um olho” (ADICHIE, 2013, p. 485). Através de uma amiga, acaba sabendo então que Anulika fora capturada por vândalos e estuprada. Por conta de ter resistido, havia sido impiedosamente surrada por inúmeros homens. Vândalos eram grupos de soldados sem um chefe para comandá-los e que aterrorizavam por onde passavam, crentes que detinham poder devido ao fato de portarem armas. Ou seja, quando Ugwu cometeu o crime sexual estava também na condição de vândalo, e, numa reviravolta da vida, sua estimada irmã, bem longe dele, estava sofrendo a mesma violência que ele cometia contra a jovem atendente do bar.

Para além dos dois casos relatados, convém destacar que manifestações de assédio sexual a personagens femininas são frequentes ao longo do romance em foco. É exemplo o caso de Olanna em que seus pais a utilizam, sutilmente, como moeda de troca para um membro do alto escalão do governo. O trecho a seguir mostra o quão naturalizado era para Olanna o ato de ser agarrada por homens sem sua permissão:

“Posso nomeá-la para uma diretoria, a diretoria que você quiser, e posso mobiliar um apartamento onde você quiser.” E puxou-a para si. Por alguns instantes, Olanna não fez nada, o corpo frouxo ao lado dele. Estava acostumada com isso, com ser agarrada por homens

embebidos em nuvens de direitos, recendendo a colônia, que presumiam, por serem poderosos e acharem-na bonita, que eles se pertenciam (ADICHIE, 2013, p. 45).

Um dos pontos de tensão entre as irmãs Olanna e Kainene, a propósito, é o fato de a primeira ser considerada mais bela e sempre ser o destaque em jantares, nas rodas de conversas, enquanto Kainene era reconhecida como boa administradora, predicativo que a levou a herdar o comando de várias empresas do pai, as quais ela conseguiu fazer crescer mesmo enquanto ocorria a Guerra do Biafra. Nesse contexto, Kainene não hesita em afirmar, demonstrando a naturalização de uma realidade cruel para com as meninas atraentes fisicamente: “O bom de ser a filha feia é que ninguém usa a gente como isca sexual” (ADICHIE, 2013, p. 48). Nessa perspectiva, vem a questionar se Olanna fará favores sexuais em troca que o pai consiga fechar um contrato com o Ministro: “Quer dizer então que você vai esparramar as pernas para aquele elefante em troca de um contrato para o papai?” (ADICHIE, 2013, p. 47). Por outro lado, dado o fato de Kainene não ser bela, o próprio pai caçoa da feminilidade da filha: “Kainene não é só como um filho, ela é como dois filhos homens” (ADICHIE, 2013, p. 43).

Essas manifestações de machismo são corriqueiras no romance, principalmente em momentos em que mulheres manifestam ter algum poder, como se observa em relação à competência apresentada por Kainene e ao domínio da palavra que caracteriza Okeoma, única mulher em um grupo de professores que ia beber na casa de Odenigbo. Expressão desse machismo é o trecho em que Ugwu, serviçal da casa e recém-contratado, ainda imerso na cultura do silêncio feminino que vigora em sua aldeia, assusta-se com o jeito desenvolto e sem pudor de Okeoma:

No dia em que a encontrou, ela lhe disse para esperar que lhe daria uma carona de volta ao campus, mas ele agradeceu e disse que ainda tinha um monte de coisas para comprar e que tomaria um táxi, embora já tivesse terminado as compras. Não queria entrar no mesmo carro que ela, não gostava da maneira como sua voz se erguia acima da voz do Patrão, desafiadora, argumentativa. Muitas

vezes, tinha de se controlar para não mandá-la calar a boca, sobretudo quando ela chamava o Patrão de sofista. Ele não sabia o que significava sofista, mas não gostava de ouvi-la chamar o Patrão assim (ADICHIE, 2013, p. 30).

Muito da violência contra as mulheres, como já destacado, se liga ao conflito civil originado com a decisão da etnia Igbo proclamar a independência do território ao sul da Nigéria, nomeando-o de Biafra. O novo país seria a concretização do sonho Igbo de ter seu próprio território e escapatória das tensões étnicas no solo nigeriano.

A criação da nação Biafra, como um país formado apenas por um grupo étnico, é a tentativa de organizar também o ser político. Nesse contexto, cabe lembrar o que afirma Stuart Hall um dos fundamentos das nações: a necessidade de um sistema de representação cultural: “As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional” (HALL, 2003, p. 49). E é exatamente nesse processo de construção de identidades nacionais que surge o mito fundacional, que, ainda que antiquíssimo, pode ser atualizado para dar suporte a novas nações, como se observa em relação à Biafra.

Em meio aos conflitos, coube às mulheres serem as professoras, em escolas rudimentares, e propagarem os ideais Igbos às crianças. Essa foi a função de Olanna para a guerra. Sua irmã seguiu outro caminho de ajuda. Criou um abrigo onde acolhia os feridos, desalojados e famintos. Foi surpreendente seu ato, pois sempre foi alguém que tinha por traço principal o egocentrismo. Porém, algo foge da sua compreensão: uma menina acolhida estava grávida, tendo engravidado no período em que já estava no abrigo. Em seguida, Kainene descobre que os padres que ela tinha acolhido para ajudar os refugiados estavam cobrando favores sexuais das adolescentes em troca de comida.

“Tudo indica que fui muito cega; Urenwa não é a única”, disse Kainene. “Ele trepa com a maioria delas, antes de dar o pitu que eu me escravizo para conseguir fazer chegar aqui!”

Mais tarde, Ugwu viu Kainene bater no peito do padre Marcel com as duas mãos, gritar com ele, empurrá-lo com tanta força que teve receio de que o homem fosse cair. “*Amosu!* Seu demônio!” Depois, virou-se para o padre Jude. “E como é que pôde continuar calado e permitir que ele abrisse as pernas de meninas com fome? Como é que vai dar conta disso para o seu Deus? Vocês dois vão embora daqui agora mesmo, agorinha mesmo” (ADICHIE, 2013, p. 460).

O episódio desestabiliza Egwu, pois há pouco tempo ele tinha feito algo similar ao que padre Marceu fez. Sente vergonha do ato, pois sabe que, se um dia, Olanna e Kainene, vierem a saber da violência por ele cometida contra uma moça, ele não seria mais quisto. Não fica claro se há arrependimento por parte de Egwu, apenas que ele teme por sua aceitação no seio da família. Talvez seja difícil para o leitor passar a interpretar o personagem que possui diversas manifestações carinhosas com o próximo como um homem com uma violência, movida pelo machismo, em latência em si.

Dessa maneira, o presente estudo vai ao encontro da indagação de pesquisadora Constância Lima Duarte (2016) ao questionar onde estavam as marcas de violência contra os corpos femininos na literatura. Chimamanda debruça-se sobre essas marcas de maneira não prolongada no romance em questão, mas quando o faz, em poucas palavras descreve (e denuncia) a situação violenta que mulheres sofrem em contextos de guerra. Assim, a literatura representa a violência não como uma ode, mas, principalmente na autoria feminina, como uma catarse, um inconformismo por sermos alvo de algo simplesmente por conta do nosso gênero.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BALTAZAR, Ana Renata. À luz dos corpora marcados: a expressão da violência simbólica nas poéticas de Martha Medeiros, Anna Ribeiro e Nega Gizza. In: CUNHA, Helena Parente. *Violência simbólica e estratégias de dominação*. Rio de Janeiro: Da Palavra/Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. p. 105-142.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Constância Lima. Marcas da violência no corpo literário feminino. In: DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (org.). *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Editora Idea, 2016.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. 25ª ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MOURA, Samantha Nagle Cunha de. *Estupro de mulheres como crime de guerra: lições sobre Direito, Feminismo e Vitimização*. Campinas: Servanda Editora, 2017.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado e violência*. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

CRUELDADE NA LITERATURA: PERCURSOS PELA VIOLÊNCIA MÓRBIDA NO CONTO *VENHA VER O PÔR DO SOL*

Joyce Maria dos Reis Santana¹

Juciane dos Reis Santana²

Gislene Alves da Silva³

Na década de 70, — marco do despontar da consagração da carreira de Lygia Fagundes Telles, década que fomentou a publicação de seus títulos mais importantes (*Antes do Baile Verde; As Meninas; Seminário dos Ratos; Filhos Pródigos; e A Estrutura da Bolha de Sabão*) — a violência contra a mulher incorporou-se como tema à literatura de autoria feminina. Consciente de sua realidade enquanto escritora do terceiro mundo, Telles considera sua obra engajada com a condição humana em um país tão frágil em assegurar os direitos básicos previstos em lei. Sua contemporaneidade instiga a apresentação da realidade, recorrentemente envolta na sedução do imaginário e da fantasia, por meio da palavra escrita. Durante a Ditadura Militar, em 1976, integrou a comissão de escritores contra a

¹ Doutoranda do PPGLITCULT/UFBA. Bolsista FAPESB. E-mail: j1o2@hotmail.com. Licenciada em Letras Vernáculas e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9305982979656059>.

² Doutoranda do PPGLITCULT/UFBA. Bolsista CAPES. E-mail: juhreis@ymail.com. Licenciada em Letras com Língua Francesa e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8579429113860164>.

³ Doutoranda do PPGLITCULT/UFBA. Bolsista CAPES. E-mail: galves11@hotmail.com. Licenciada em Letras — Língua Portuguesa e Literatura e Mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8515536409746421>.

censura, autores do “Manifesto dos Mil”⁴. Sobre o ofício de escrever, declara Telles:

A criação literária? O escritor pode ser louco, mas não enlouquece o leitor, ao contrário, pode até desviá-lo da loucura. O escritor pode ser corrompido, mas não corrompe. Pode ser solitário e triste e ainda assim vai alimentando o sonho daquele que está na solidão⁵.

O conto *Venha ver o pôr do sol* relata a reunião dos ex-amantes Ricardo e Raquel. Ricardo surpreende a moça ao marcar o encontro em um cemitério, sob o pretexto de mostrar-lhe um lindo pôr do sol. Utilizando de vários artifícios para atrair a jovem para a sua armadilha, Ricardo inclusive apela para reminiscências de sua época juntos e cria narrativas de grande carga emocional, a fim de executar a sua vingança. Sobre a escolha espacial, coadunamos com Gomes (2013), o qual aponta o espaço sombrio e misterioso do cemitério como amplificador da tensão envolvendo a violência, no caso em questão, a violência doméstica, pois se trata de um feminicídio.

Esse espaço ressalta a tensão que envolve a violência doméstica. O conto é construído por meio de um elaborado jogo de suspense e mistério que envolve os dois protagonistas Raquel e Ricardo. Com o fim do relacionamento proposto por ele, Ricardo se sente injustiçado e a procura para um acerto de contas. O que parecia mais um encontro de ex-namorados, aos poucos, vai se tornando um ritual macabro de assassinato (GOMES, 2013, p. 6).

O autor, ao abordar o contexto no qual estão inseridos os protagonistas e suas emoções e ações no interior desse conflito, observa que o feminicídio pode ser interpretado como parte da cultura patriarcal ou do aprisionamento simbólico da mulher a essa cultura, pois a personagem se encontra presa a um sistema opressor

⁴ Em 25 de janeiro de 1977, em meio ao governo do presidente Ernesto Geisel, a escritora Lygia Fagundes Telles liderou com colegas um abaixo-assinado de mais de mil signatários contra a censura. Foi a maior manifestação de intelectuais contra o regime militar, desde 1968.

⁵ Extraído de: <http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>.

masculino que utiliza métodos disciplinares para reprimi-la e puni-la por suas opções de novos relacionamentos, por uma vida melhor. Para Gomes (2013, p. 7), por trás dessa representação de dominante e dominado, também são repetidas pela “Família”, “Igreja”, “Escola” e “Estado” enquanto instituições, pois sugerem a submissão feminina como uma construção cultural padronizada. Diante disso, o autor destaca a coerência cultural do conto ao ressaltar a mente do agressor como parte de uma cultura da manutenção da honra masculina.

A narrativa extremamente bem construída de *Venha ver o pôr do sol* constitui no imaginário do leitor imagens e sensações diversas, bem como o guia através da descoberta das ambiguidades dentro da história. As primeiras imagens são da ocasião que desencadeia a ação no conto: o reencontro. É dentro desse acordo que o rapaz a aguarda e é graças a ele que forças antagônicas conflitam: alegria e tristeza; morbidez e movimento; sedução e repulsa. Essas sensações são transmitidas ao leitor por três imagens, a saber: a descrição do lugar, das crianças brincando e do rapaz encostado à árvore. O narrador descreve um lugar que causa repulsa à moça: “Vejam que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia!”

A voz que narra, por meio da descrição da cena, deixa entrever também a condição interior dos personagens, nesse caso, dos ex-amantes, que não seria tão diferente da aparência das ruas e casas do lugar:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude de tarde.

A morbidez da vizinhança contrasta com a alegria e vivacidade dos meninos que brincam de roda e entoam cantigas. Essa última imagem transmite à moça uma espécie de segurança, ingenuidade e inocência, que serviriam para apaziguar a sua frustração em relação ao reencontro com Ricardo. Adicionada a essa

visão da infância, a imagem do rapaz recostado contra uma árvore, transmite tranquilidade a Raquel. Inicia-se a sedução, pois “ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinham um jeito jovial de estudante.” A forma como Ricardo se posiciona, os cabelos à solta e a cor séria da camisa, também passam à jovem, e aqui vale ressaltar ao leitor, um *quê* de ingenuidade e vontade de impressionar, coisa comum em adolescentes cujo amor aflorou em plena imaturidade.

As primeiras palavras que o ex-amante diz à moça são leves e sensuais, beiram a ironia: “minha querida Raquel”. Todavia, a jovem não estava impelida pelo mesmo sentimento que o rosto do rapaz transmitia. É nesse momento que o personagem — e podemos também aqui dizer, o narrador — dá pistas à mulher e ao leitor sobre suas reais intenções. Essa é uma das características mais marcantes da autora Lygia Fagundes: dizer nas entrelinhas, conduzir o leitor com sua linguagem fluída, porém repleta de ambiguidades, pelos contornos do texto. Por exemplo, quando a personagem Raquel diz: “Tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima. — Jamais, não é?” Essa resposta que ela recebe é cheia de mistérios, é ambígua. Esse algo não dito fica claro apenas ao final do conto, pois só nesse momento é que tanto quem lê quanto a personagem conhecem os sentidos que cada sentença proferida pelo rapaz significa.

OS MORTOS COMO TESTEMUNHAS

O cemitério, que é um lugar de silêncio e morte, torna-se, com o abandono, ainda mais deplorável para Raquel: “fabuloso, fabuloso! Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...”. Para justificar o

motivo pelo qual o rapaz escolhe esse lugar para o encontro, faço uso, a priori, de suas próprias palavras:

Mas lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos generam. — jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.

Não apenas estavam mortos os que ali se encontram enterrados. Ricardo e Raquel também morreram para o amor. Ela, por conta da ambição e ele, por causa do abandono. Ambos possuíam aquele cemitério dentro de si: “cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo.” Mais uma vez a imagem das crianças brincando alegremente entre os mortos é utilizada como recurso para acalmar e desfazer as desconfianças que pudessem turbar a mente da moça. E mais adiante o personagem afirma: “escolhi esse passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver passeio mais decente, não concorda comigo?” o “decente” aqui pode simbolizar uma espécie de *cortejo de morte*, no qual as pessoas agem com temor, respeito e decência ante a morte de um indivíduo — conhecido ou não — e, em ambos os casos, tanto o defunto quanto a personagem (Raquel) desconhecem a intencionalidade do percurso no cemitério.

ENTRE TOQUES E MÁSCARAS

Ao conduzir a amada pelas terras do cemitério, o rapaz, na tentativa de confortá-la, toca-lhe a pele arrepiada. Esse ato provoca no personagem uma metamorfose que permite ao leitor entrever no perfil de Ricardo o vislumbre de uma máscara:

Acariciou-lhe o braço com as pontas do dedo. Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem

deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento.

A autora, por meio do narrador e das expressões nos olhos do personagem, dá pistas singelas do que o rapaz pretende com o misterioso encontro. Nada é dito à toa, ou seja, a fala de Ricardo está repleta de sentidos e ambiguidades que o desenrolar do conto desvenda ao leitor e à jovem: “Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo”. Esse *pôr do sol* pode ser analisado por três perspectivas: a do personagem Ricardo; a da personagem Raquel e, simbolicamente, como esse fenômeno da natureza seria visto dos olhos verdes da jovem.

O sol simboliza vida, saber, e no Realismo era o astro da iluminação e senhor da claridade. Ele serviu para metaforizar o despertar do homem romântico das frias noites de ilusão, melancolia sentimental e do *eu* apregoadado pelo Romantismo já decadente. No conto, comparo os personagens aos dois movimentos que a princípio possuem características opostas: Ricardo, romântico e sedutor, recostado molemente à sombra de uma árvore, despercebido e embebido na beleza da amada; Raquel, jovem ambiciosa, que desiste da vida romântica e ilusória com Ricardo para viver com um homem que lhe supra as necessidades materiais. Aos olhos de Ricardo, aquele pôr do sol encerra em si toda uma força simbólica e revigoradora. É o momento de acertar as contas com a ex-amante e por fim ao seu sofrimento. Inicialmente, do ponto de vista da moça, é a chance de se livrar de vez das insistências de Ricardo e, posteriormente, o valor real desse pôr do sol torna-se trágico e cruel à jovem.

O passeio prolonga-se pelo vasto cemitério, e quanto mais os jovens se afastam da civilização, mais as palavras de Ricardo revelam as intenções daquele passeio:

Sabe Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha, onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e

ficávamos por aí, de mãos dadas, fazendo tantos planos. Agora as duas estão mortas.

A prima, a que o personagem ficcionalmente recorre, é a própria Raquel, não a atual, mas a jovem de outrora, que lia “A Dama das Camélias”, era romântica e que aparentava amá-lo. E mais adiante o personagem reafirma essa ideia: “não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês...” Os olhos são a única coisa que ainda resta da mulher que amou. E é por meio desses olhos que Ricardo garante à jovem que ela terá “o pôr do sol mais lindo do mundo”.

Conduzida contra a vontade pelo cemitério, a moça entra com Ricardo no suposto jazigo da família dele: “já chegamos meu anjo. Aqui estão meus mortos”. No meio da escuridão, entre as gavetas subterrâneas, Ricardo ilumina uma imagem fosca e deformada pelo tempo para que Raquel possa ver a prima inverídica:

A priminha Maria Emília. Lembro-me até do dia que tirou esse retrato. Foi umas duas semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com uma fita azul e vejo-a se exhibir, estou bonita? Estou bonita?... Falava agora consigo mesmo, doce, gravemente. — Não, não é que fosse bonita, mas os olhos... Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.

O personagem mescla ficção e realidade, ou seja, a *priminha Emília* nada mais é do que as memórias que possui dos momentos de amor com Raquel. Nem o olhar lhe ficou, tão somente, os olhos. E mais uma vez é o azul que reaparece no conto. Agora, não com a função de transmitir jovialidade e confiança à moça, mas sim como algo que simboliza a antiga confiança que Ricardo possuía no amor que acreditou ser mútuo entre eles.

A TRANSFIGURAÇÃO DE RAQUEL

Nesse momento da discussão do conto *Venha ver o pôr do sol*, tomamos a liberdade de apontar que a personagem Raquel foi tratada

por Ricardo como uma espécie de musa romântica, isso, como uma estratégia do rapaz para que lhe parecesse inofensivo, suficientemente confiável, apesar do relacionamento findado, ao se reunirem em um último encontro. Elogios oscilantes entre a sedução e a malícia (e aqui frisamos a ironia recorrente no texto, ferramenta de Telles para suscitar ambiguidades), o emergir de reminiscências na superfície dos diálogos ora dardejantes ora enigmáticos, além da imersão na atmosfera mórbida e decadente do cemitério, expõem ao leitor várias facetas de uma Raquel que transita, de dama rica e requintada, “não gosta de cemitério, ainda mais cemitério pobre”; à romântica, frágil e sentimental, que lia a *Dama das Camélias*; culminando em sua forma derradeira, próxima à bestialização:

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido: no breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano: NÃO! Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra.

Abrimos parênteses aqui, — antes de adentrarmos nas possíveis “motivações” de Ricardo para a execução de tão engenhoso e cruel plano — a fim de incursionarmos brevemente pelas faces de Raquel à luz da proposta de Jean Shinoda Bolen, psiquiatra e analista da corrente junguiana, em sua obra *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Segundo Bolen (1990), as mulheres não costumam ter consciência dos poderosos efeitos que os estereótipos culturais exercem sobre elas, assim como parecem desconhecer as poderosas forças que atuam em seus íntimos, forças que influenciam suas ações e sentimentos. Tais forças definidas pela autora como padrões internos, ou arquétipos, são responsáveis pelas principais diferenças entre as mulheres, logo, o que é realização para uma, não faz sentido à outra, e a isso Bolen (1990) chama “padrões de deusa”, que é uma perspectiva psicológica da mulher, baseada em imagens de mulheres fornecidas pelas deusas gregas, ainda vivas no imaginário humano.

Segundo Bolen (1990), quando uma mulher sabe quais “deusas” são as forças dominantes no seu íntimo, ela adquire autoconhecimento a respeito da força de certos instintos; das prioridades e habilidades; das possibilidades de encontrar significado pessoal através de escolhas que nem todos encorajariam. Assim, consciente de tal padrão, a mulher pode escolher realizar-se através dele. Diante da capacidade de reconhecer os diferentes arquétipos, a mulher pode ver o que está atuando em si e também nos outros.

Bolen (1990) se debruça sobre os arquétipos das sete deusas olímpicas — Héstia, Deméter, Ártemis, Atenas, Afrodite, Hera e Perséfone — categorizando-as em três tipos: as deusas virgens (Ártemis, Atenas e Héstia); as deusas vulneráveis (Hera, Deméter e Perséfone); as deusas alquímicas ou transformativas (Afrodite). As deusas virgens representam a qualidade de independência e autossuficiência das mulheres, a autonomia e a capacidade das mulheres em enfocarem suas percepções naquilo que é pessoalmente significativo e procuram ativamente seus próprios objetivos. As deusas vulneráveis representam os papéis tradicionais de esposa, mãe e filha. São orientadas para o relacionamento e suas identidades e bem-estar dependem de uma relação significativa. Na categoria de deusas alquímicas está Afrodite, arquétipo que motiva as mulheres a procurarem intensidade nos relacionamentos, em vez de permanência, e motiva-as a valorizarem o processo criativo e a serem receptivas às mudanças.

Para a autora, das sete deusas gregas listadas, Afrodite, Deméter e Hera têm o máximo poder de ditar o comportamento. As mulheres direcionadas por uma dessas três deusas devem aprender a resistir, senão, fazem cegamente o que lhes dizem os arquétipos. Além disso, a cultura tem efeito sobre as deusas, logo, nas sociedades patriarcais os papéis aceitáveis são os da jovem (Perséfone), da esposa (Hera) e da mãe (Deméter), enquanto Afrodite é considerada a “prostituta” ou a “sedutora”, o que é uma distorção e desvalorização da sensualidade e sexualidade desse arquétipo, assim

como uma Hera positiva ou raivosa torna-se uma mulher “briguenta”. De acordo com Bolen (1990), uma deusa pode tornar-se ativada e nascer para a vida quando um arquétipo é trazido à tona por uma pessoa ou por um acontecimento.

Isto posto, lançamos mão do perfil da Raquel que aceita se reencontrar com Ricardo às cegas, que reclama da lama nos sapatos, veste-se com requinte, desprende um perfume inebriante, fuma cigarros elegantes e desdenha do local escolhido para o último encontro de ambos assim como da pobreza na qual o rapaz afirma viver. A Raquel que afirma que poderia pagar o encontro em um bar, que se arrisca no atual relacionamento amoroso financeiramente vantajoso para rever um ex-amante supostamente decadente, isso quando já teve outros de seus casos descobertos. Esta Raquel não lê mais, como fazia o seu eu antigo, e se mostra descrente e reticente diante do amor romântico. Parece ser suscetível à vaidade, adora ser mimada e é sensível à postura despojada e sedutora de Ricardo.

A Raquel do conto pode ser considerada calculista, pois, conforme aponta Bolen (1990), em algumas culturas os traços de “inteligência”, “independência” e “sexualidade” nas mulheres são negados ou mesmo recriminados. E a personagem de Raquel se mostra uma mulher emocionalmente e sexualmente independente, bastante sagaz, falhando apenas em antever ou mesmo notar, em presença ou não de Ricardo, o desejo do ex-amante em puni-la, controlá-la, exercer o seu poderio sobre ela, a qual se atreveu a deixá-lo e não padeceu após o término, e sim o contrário, em sua visão vingativa e distorcida de homem abandonado. A Raquel que é o objeto do ódio de Ricardo é a mulher que vive sua sexualidade livremente e, conseqüentemente, em divergência com os padrões de moralidade, pois é tida como libertina ou sedutora graças às influências judaico-cristãs na cultura, as quais reprimem a sua “Afrodite” ativada, e que a leva a negar o padrão materno (Deméter) ou de esposa submissa (Hera). Possuindo o arquétipo de “Afrodite” dominante na personalidade, não surpreende que Raquel tenha sido

atraída por Ricardo da forma ocorrida, pois a esfera do amante exerce um poderoso fascínio nesse arquétipo.

A Raquel do passado e/ou a idealizada por Ricardo, lia “A Dama das Camélias”, vestia-se esportivamente, usava sapatos simples, era emocionalmente frágil e sentimental, de belos olhos verdes oblíquos e que o amava. Na narrativa laboriosa que criara a fim de atraí-la, confundia-se com a jovem prima que tinha por ele uma paixonite, imaginada dentro dos padrões da deusa Perséfone. A face de Raquel que Ricardo passou a cultivar e desenvolveu como Maria Emília, estava em plena juventude, de cabelos presos em fita, carente de elogios e mimos, uma boa “menininha”, pronta a agradar. Nas recordações de Ricardo, Raquel assume um ar despreocupado, romântico e comportado, típico de uma jovem estudante em época de faculdade em que a educação é um passatempo e não um pré-requisito ocupacional, é uma etapa a ser vivida. Outras figuras literárias que transitam entre os padrões de várias deusas, mas têm em comum “Afrodite”, ativa em algum momento, são Capitu (Dom Casmurro), Emma Bovari (Madame Bovary) e Luísa (O Primo Basílio).

UM CONTO SEMPRE CONTA DUAS HISTÓRIAS

Partindo do aforismo de Piglia (1999) em “Teses sobre o conto”, contido no volume “Formas Breves”, debruçamo-nos sobre a estrutura do conto, tendo por foco o seu desfecho. No referido capítulo, Piglia (1999) traz duas teses, ou um pequeno catálogo de ficções sobre o desfecho de um conto, inspirado em Borges e sua maneira particular de rematar suas histórias com ambiguidade, clausura e inevitável surpresa. Na primeira tese, Piglia (1999) afirma: um conto sempre conta duas histórias. Na segunda: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. Focaremos na primeira tese, de estrutura clássica, em que uma história é narrada em primeiro plano e a segunda construída em segredo. Segundo Piglia

(1999, p. 89-90), a arte do contista consiste em saber cifrar a segunda história nos interstícios da primeira história, onde “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”.

A história primeira de *Venha ver o pôr do sol* é o reencontro de antigos amantes. A segunda história é a vingança de Ricardo e a punição de Raquel. No próprio título, Telles insere o pôr do sol, símbolo de beleza e romance, em uma sentença que expressa convite, um chamado, mas que também pode ter um toque de aviso a depender da entonação. O elemento inusitado é o local do encontro, pois as opções do bar e do quarto de pensão são discutidas, porém, toda a ação se desenrola no cemitério. A autora equilibra a narrativa com dois elementos que parecem divergentes, pois o pôr do sol exala uma atmosfera de vida, calor; enquanto o cemitério sinaliza a morte, o findar. Essa dualidade do sagrado e do profano, para além do espacial simbólico, reside na subjetividade de Ricardo, que opta pelo profano e produz um desfecho trágico, conforme Souza (2001) conceitua o gênero:

O drama trágico de Ésquilo, Sófocles e Eurípides é a representação da disputa do Cosmos e do caos, da vida e da morte, da luz e da treva, enfim, da tensão harmônica entre os contrários da luta em todos os aspectos cósmicos (SOUZA, 2001, p. 123).

Telles explora de forma muito perspicaz o nosso imaginário coletivo. Inclusive, dentro da própria narrativa, essa estrutura é utilizada por Ricardo, que engana Raquel com uma história melodramática, enquanto desenrola a sua motivação real e premeditação. Piglia (1999, p. 114) afirma que a arte de narrar é uma arte da duplicação, de pressentir o inesperado, de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia. Telles, na construção do conto, nos diz muito sobre a arte de narrar, e coloca em Ricardo fagulhas das possibilidades dos usos de tal ofício. Falemos mais sobre essa personagem que parece tão

sedutora, mas é capaz de enorme crueldade; e como suas ações movimentaram o conto e o encaminharam ao seu desfecho.

Ricardo, no decorrer da narrativa, deixa migalhas de sua frieza, astúcia e premeditação no tocante ao destino de Raquel, todavia, sua ação final, de se certificar de que os gritos de sua vítima não possam ser ouvidos da rua e, assim, assegurar tanto a punição e sofrimento de Raquel — além da impossibilidade de seu resgate — quanto se esquivar da possibilidade de ser responsabilizado por tamanha crueldade, amarra o final do conto e escancara toda a sua necessidade de autoridade, poderio e controle:

Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou um olhar mortíco. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.

Ricardo, frente a “Afrodite” dominante de Raquel, traz oculto um “Ares” de arrogante machismo e de situação econômica precária. Esse arquétipo ativado em um homem, pode fazê-lo se sentir com a masculinidade ameaçada diante da infidelidade ou coqueteio da parceira, tornando-se possessivo e mesmo violento, ocasionando em ações brutais que propiciariam terror e medo. No início do conto e do encontro dos ex-amantes, Ricardo emana uma falsa energia juvenil, carismática e brincalhona, pertencente a Hermes, vibração que atrai a mulher com “Afrodite” dominante, pois ambos compartilham da intensidade do “aqui-e-agora” e da falta de compromisso. Mas Ricardo, atuando enquanto algoz de Raquel, elabora atentamente um plano perverso de punição diante da “traição” da amada e do orgulho masculino ferido, pois o atual de sua ex-amante parece uma versão superior em tudo, o que o leva a agir de forma predatória e territorialista em face de uma propriedade que já lhe pertencera e acabou por ser arrebatada por outro homem, algo inadmissível ao seu egocentrismo.

Retomemos um pouco a história elaborada por ele no tocante ao aspecto materno. Em seu relato criado para dar suporte à escolha

do lugar, Ricardo conta que aquele solo lhe é especial pois ali estão os seus mortos, em especial uma prima (que sabemos se tratar da própria Raquel) e sua mãe. O ato de aprisionar Raquel com esses dois arquétipos, a jovem amada e a mãe, nos remete à classificação de Bolen (1990) e constatamos a formação da tríade “jovem-esposamãe” com a presença desse corpo que simboliza a esposa, mas age com infidelidade e descompromisso.

O ambiente externo que nos é apresentado reflete a deterioração e a decadência interiores de Ricardo. Ele comenta com Raquel que adora todo o abandono, solidão, petrificação: a incomunicabilidade do espaço lúgubre com o exterior. Ali há isolamento total. Ao relatar que nas gavetas estão suas raízes, a personagem faz menção a passagem bíblica relativa ao nosso nascedouro e finitude residir no pó, pois, de onde viemos, retornaremos. Assim, Ricardo envia Raquel para o subterrâneo físico, condenando-a a uma morte ritualisticamente e simbolicamente orquestrada: ali reside a Medusa confinada.

REFERÊNCIAS

- BOLEN, J. S. As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus Editora, 1990.
- GOMES, C. M. Marcas da violência contra a mulher na literatura. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>].
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOUZA, R. M. “Atualidade da tragédia grega” in: ROSENFELD, Denis (org). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.
- TELLES, L. F.; PORTELLA, E. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Global, 1984.

TELLES, L. F. *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

ASPECTOS DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE DOIS *SERIAL KILLERS* EM *CARTAS NO CORREDOR DA MORTE*, DE PAULA FEBBE E CLÁUDIA LEMES

Ívens Matozo Silva¹

Pedro Theobald²

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romance epistolar, gênero literário que se caracteriza pela inclusão de cartas como elemento principal ou secundário para a construção e o desenvolvimento de uma obra, obteve significativa difusão e apreciação no século XVIII. Produções como *Pamela, or virtue rewarded* (1740), do inglês Samuel Richardson, e *Les liaisons dangereuses* (1782), do francês Choderlos de Laclos, apenas para citar dois literatos célebres dessa época que, até hoje, são lidos e estudados, impactaram o seu público leitor ao darem uma impressão mais realista à história narrada e ao ampliarem a empatia do leitor com suas personagens por meio da técnica epistolar. Não obstante a popularidade desse gênero tenha diminuído no decorrer do século XIX, como resultado de mudanças significativas no contexto histórico e social, a narrativa por cartas reaparece, de modo sempre renovável, em praticamente todos os períodos literários.

Ao voltarmos nossa atenção ao presente século, mas especificamente à literatura brasileira contemporânea, é possível

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: ivens_matozo@hotmail.com. Doutorando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0660204118039990>.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: perth@puers.br. Professor adjunto da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5497186873838739>.

verificarmos que há, ainda, uma acentuada receptividade da forma epistolar oitocentista (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 56), porém com estilos distintos e modos de expressão singulares. *Flores azuis* (2008), de Carola Saavedra, e *O tribunal da quinta-feira* (2016), de Michel Laub, por exemplo, atualizam o referido gênero. Enquanto a primeira obra, ao centrar-se nas cartas escritas por uma mulher inconformada pelo término do seu relacionamento, possibilita uma reflexão acerca da criação de realidades alternativas por meio da linguagem e da imaginação; a segunda, por sua vez, apresenta as angústias de um publicitário que, ao contar seus segredos, por e-mail, ao seu melhor amigo, possui suas mensagens divulgadas pela ex-esposa. Nesse sentido, afora as particularidades das duas diegeses, percebe-se que, seja através das cartas, seja através de e-mails, as correspondências dos dois romances apresentam o papel de revelar a subjetividade das personagens, suas angústias e inseguranças, bem como funcionar como um elemento importante na estrutura da obra de Saavedra e de Laub. Assim, devido à tendência de um número significativo de escritores contemporâneos apropriarem-se dos moldes epistolares para a elaboração de suas obras, tais narrativas vêm adquirindo um lugar de destaque no campo dos estudos literários e sendo objeto de estudo de relevantes trabalhos no meio acadêmico (MACHADO; MORAES; GARCIA; PONCIONI, 2018).

Dentre os variados autores brasileiros que produziram obras que se utilizam do método epistolar, Paula Febbe e Cláudia Lemes merecem atenção. Em seu romance *Cartas no corredor da morte*, publicado somente em formato digital em 2014, as escritoras trazem a lume a troca de cartas entre Johnny Love e Steve Gurniak, dois *serial killers*³ de quarenta e dois e setenta e seis anos,

³ A definição de *serial killer* utilizada nesta pesquisa segue as reflexões de Ilana Casoy (2017). De acordo com a estudiosa, eles podem ser compreendidos como: “indivíduos que cometem uma série de homicídios durante algum período de tempo, com pelo menos alguns dias de intervalo entre esses homicídios. O intervalo entre um

respectivamente. Ambos estão no “corredor da morte” e aguardam, portanto, a hora de morrer. O conteúdo expresso em suas correspondências impacta não só pelas confissões sombrias e pela falta de sentimento de compaixão das duas personagens pelas suas vítimas, como também pelo modo como cada um dos assassinos tenta manipular o outro. Nesse prisma, a análise dessas cartas poderia vir a colaborar com os estudos que versam sobre o gênero epistolar na ficção brasileira contemporânea.

Além disso, baseando-se nos levantamentos bibliográficos efetuados, não encontramos evidência de que a obra *Cartas no corredor da morte* já tenha sido estudada através do seu caráter epistolar. Aliás, tomando por base as reflexões de Beatriz Resende (2008) e Karl Erik Schollhammer (2011, 2013), *Cartas no corredor da morte* pode ser visto como exemplar de um importante tema constantemente explorado na ficção brasileira contemporânea, a figuração da violência. Longe de ser uma temática gratuita, a produção literária que explora o assunto possibilita não só um enriquecimento dos estudos literários, como também da capacidade crítica e reflexiva do seu público leitor. Por conseguinte, a originalidade deste estudo reside na importância de, sob uma perspectiva crítica, investigar e trazer para o centro das discussões acadêmicas o universo ficcional de Paula Febbe e Cláudia Lemes, apontando, assim, particularidades ainda não discutidas pela recepção crítica.

Tendo em vista as precedentes considerações, a presente pesquisa busca analisar e discutir o uso da forma epistolar na obra supracitada, procurando verificar os procedimentos narrativos empregados para caracterizar o perfil das protagonistas. Para isso, a leitura do romance é feita com base nos estudos de Michel Foucault

crime e outro os diferencia dos assassinos em massa, indivíduos que matam várias pessoas em questão de horas” (CASOY, 2017, p. 22).

(2006) e David Lodge (2011). Ao término dessa investigação, esperamos ratificar que o registro epistolar, longe de ser um recurso de protelação na história, é um elemento importante da construção e do desenvolvimento da referida obra ficcional.

“ESTAMOS AQUI PARA EXTERMINAR OS FRACOS”: ABRINDO AS CARTAS DE JOHNNY LOVE E STEVE GURNIAK

Para efeito de organização, a narrativa *Cartas no corredor da morte* apresenta-se dividida em duas partes: uma anterior e outra posterior ao capítulo intitulado “cartas da liberdade”. Essa seção do livro possui a função de separar o enredo da obra em duas partes distintas, porém complementares. A primeira, trata do estabelecimento da amizade entre Johnny Love e Steve Gurniak, bem como da apresentação de cartas cujo conteúdo explora a violência, o sexo, o uso de drogas, a prática do canibalismo, do sadomasoquismo e da zoofilia. Todas as ações são apresentadas por meio da troca de correspondências — enquanto Johnny está na Instituição de segurança máxima de Riverbend, no Tennessee; Steve situa-se em San Quentin State Prison, na Califórnia, ambos os lugares localizados nos Estados Unidos. A carta, portanto, serve como o único registro que o sujeito da recepção possui para ter um maior conhecimento da personalidade das duas personagens.

Já na segunda seção, denominada “cartas da liberdade”, desvelam-se dois dados centrais na obra. Além de termos uma significativa inversão de poder na narrativa — Johnny Love passa a ter uma maior influência sobre a figura de Steve Gurniak — também se descobre a verdadeira identidade de Johnny: ele é Stella

McTaggart⁴, última vítima de Gurniak, que, após escapar da morte, entrega-o à polícia. Nessa perspectiva, a obra apresenta, ao todo, vinte e sete cartas, sendo que quatorze identificam como remetente Johnny Love, doze Steve Gurniak e a última Stella McTaggart. Em linhas gerais, a obra divide-se entre a ascensão e a queda de Steve. Em um primeiro momento, temos uma ênfase em suas qualidades e à formação de um indivíduo de alta periculosidade; em seguida, ressaltam-se seus medos e divulga-se o seu suicídio.

Conforme sinalizado anteriormente, não é difícil identificar o remetente e o destinatário das correspondências. Nelas, o destinatário é reconhecido logo no início da mensagem pela indicação ao nome, sobrenome ou alcunha, assim como ao uso de um vocativo, como expressos em: “Love (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), “Prezado Steve” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), “Pois bem, criança” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.) ou “Meu amigo” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.). No que tange à identificação dos remetentes, as vinte e sete cartas que formam o romance sinalizam quem enviou a correspondência com a abreviatura da palavra “assinado”, isto é, a sigla “ass”. Embora a data das cartas não esteja explicitamente apontada, por meio das informações diluídas ao longo da obra, deduz-se que as personagens tenham se correspondido por aproximadamente três meses — de março a maio. Logo no início da narrativa, Johnny declara ter apenas três meses e dezoito dias de vida e Steve suicida-se em vinte e sete de maio, algumas semanas após a suposta execução do seu amigo. Desse modo, por mais que não sejam expressos os dias da semana ou os meses do ano nas cartas, o

⁴ Por mais que saibamos que as cartas escritas por Johnny Love são, na verdade, escritas por Stella McTaggart, optamos por manter, ao longo da análise, a identidade da personagem criada por Stella. A escolha deu-se pelo fato de que esta informação é apenas revelada ao leitor ao final da trama. Além disso, conforme veremos a seguir, ao assumir a personalidade de Johnny, Stella faz uso de diferentes estratégias para ganhar a confiança e ludibriar Steve Gurniak.

encadeamento cronológico das correspondências dá-se unicamente pela sequência dos fatos narrados, caracterizando, assim, a presença de um tempo linear no romance.

Um elemento que é interessante destacar é o estilo linguístico adotado pelos assassinos. Tanto a escrita de Johnny quanto a de Steve é obediente às normas gramaticais e emprega, minimamente, o nível coloquial da linguagem e, em maior número, o padrão culto. Johnny é quem mais faz uso da fala do dia a dia ou de um vocabulário de baixo calão, como verificado nas expressões: “caramba” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p), “porra” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p), “puta merda” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p) e “filho da puta” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p). Os exemplos de traços da oralidade são poucos, não ocorrendo, portanto, muitas reproduções diretas da fala na escrita. Steve, por exemplo, ao denotar dúvida ou surpresa, utiliza a expressão “hãn” apenas duas vezes na narrativa, assim como repete a onomatopeia “hahaha” onze vezes, tanto para zombar do seu amigo ou para expressar alegria ou satisfação. Aliás, outro recurso utilizado por Steve é a letra maiúscula e a repetição. No excerto: “SEJA HONESTO COMIGO. Odeio mentiras. Odeio, odeio, odeio, odeio, odeio!” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), ele exprime a sua revolta com seu interlocutor mimetizando o grito, com as letras garrafais, repetindo o verbo “odiar” seis vezes e fazendo uso do sinal de exclamação, na última frase do fragmento, para expressar sua indignação e raiva.

A propósito, à medida que a comunicação entre Johnny e Steve vai se intensificando, mais conhecemos o íntimo das personagens. Na passagem abaixo, Steve descreve os motivos que o levaram a matar uma adolescente quando ele tinha dezessete anos. Ao descobrir que a moça havia traído o namorado, o assassino, no afã de “limpar” o mundo do que julgava imoral ou indigno, resolve fazer justiça com as próprias mãos:

Uma tarde em que ela estava sozinha em casa, eu a arrastei para o matagal atrás da casa dela (estes subúrbios são ótimos, não são?).

Arranquei os dois seios, o clitóris (que engoli para purificá-lo) e a matei a facadas. Tantas que ela acabou tendo até a metade inferior do rosto arrancado. Eu queria cortar o corpo todo dela para que ela não parecesse uma pessoa, entende? [...] Agora me diz, você diria que eu estava errado? Claro que não! (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.).

Imediatamente, é possível perceber a frieza com que Steve executa sua vítima nesse trecho. Além de torturar, ele mutila e pratica o canibalismo. Levando em consideração que esse assassinato ocorreu há cinquenta e nove anos, os detalhes minuciosos lembrados por Steve, tais como a progressão das suas ações, o período do dia em que o crime ocorreu, o modo como dominou e o tipo de mutilação que infligiu à vítima, são índices que revelam os graves distúrbios psicológicos desse criminoso. Na mesma linha de raciocínio, Steve imagina a reação de Johnny e, tal qual em um monólogo, ele expressa seus dilemas, como é visto pelos excertos: “entende?”, “eu estava errado?” e “claro que não!”.

As reflexões de Steve discutidas acima podem ser postas em diálogo com as considerações sobre o romance epistolar propostas por David Lodge (2011). Consoante o pesquisador, além das narrativas escritas em forma de cartas apresentarem um narrador homodiegético, elas reverberam certos traços que as diferenciam da autobiografia. Se, por um lado, no romance epistolar, os fatos narrados procuram apresentar um acontecimento em andamento; por outro, em uma autobiografia, as situações já foram vivenciadas pelo narrador. Na mesma esteira, Lodge elenca mais duas características do romance epistolar. A primeira leva em conta a possibilidade de termos uma pluralidade de correspondentes em uma obra e, com isso, poder: “apresentar o mesmo acontecimento sob pontos de vista diferentes, com interpretações bastante diferentes” (LODGE, 2011, p. 33).

O segundo traço assinalado pelo crítico discorre sobre a importância do destinatário da carta. Nessa perspectiva, quando o remetente formula hipóteses ou perguntas ao seu interlocutor e, no seu próprio discurso, estabelece um diálogo consigo mesmo e

questiona seus dramas pessoais, essa ação pode servir como uma importante chave interpretativa para a compreensão da personalidade do remetente. Segundo o autor: “a antecipação de uma resposta condiciona o discurso e torna-o mais complexo, mais interessante e mais revelador em termos retóricos” (LODGE, 2011, p. 33). O crítico Antoine Albalat (2015) corrobora essa ideia ao afirmar que, ao escrever, o indivíduo deve “deixar ir a pena e exprimir sem afetação o que se sente” (ALBALAT, 2015, p. 297). Partindo-se dessas considerações, é plausível afirmar que a carta citada acima, escrita por Steve, serve como um documento expressivo do que há de mais secreto na sua personalidade e do que o impulsiona a cometer seus crimes.

Essa exposição da subjetividade não é exclusividade de Steve. Johnny igualmente se revela em suas correspondências. Ao refletir sobre as origens da sua compulsão pelo sexo, a personagem revela que, tal qual Steve, também foi abusado quando criança e não tem muitas amigas. Conforme podemos observar no trecho abaixo, a personagem é fortemente atormentada pelas suas reminiscências e pela total ausência de afeto familiar. Assim, para superar suas limitações, ele recorre ao prazer efêmero proporcionado pela relação sexual, como uma válvula de escape da sua realidade:

Todo fim de semana era convidado para festas. Eu ia por hábito, sabe? Era como comer fora: um prazer, mas nada espetacular. Fazendo uma análise hoje do porquê me envolvi com tudo isso, acho que posso dizer que não sabia o que era me relacionar com as pessoas. Eu nunca tive relacionamentos platônicos, afetivos, sem sexo [...] Minha mãe não criou vínculo comigo, eu não tinha amigos e nem pai. Fui estuprado aos 6 anos pelo meu padrasto. Depois disso estava sempre só (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.).

Por mais que possa ser observado que, no excerto acima, Johnny esclarece o seu definhamento moral em um discurso marcado pela nostalgia, bem como uma vítima do isolamento familiar e/ou social, o leitor deve ter em mente que as descrições apresentadas não se dão de forma ingênua. Muito pelo contrário, as catorze cartas de Johnny Love, na verdade, funcionam como uma armadilha para a

concretização da vingança de Stella McTaggart. Para tanto, na troca de correspondência entre os dois assassinos, a moça faz uso de, pelo menos, duas estratégias importantes.

A primeira delas é o estabelecimento da amizade e da confiança de Steve Gurniak. É possível observar que as cartas de Johnny procuram exaltar as qualidades do seu destinatário. Já nas primeiras cartas, ele se autodenomina um grande admirador de Steve e que, por mais que não tenha o hábito de escrever cartas, solicita a resposta do seu pedido de amizade. Diferentemente do aspecto agressivo dos primeiros contatos de Steve, como visto em: “Até agora não vejo nada que te torne diferente de todos os outros” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), cujo conteúdo expressa claramente o desprezo de Steve pelo seu interlocutor, a passividade e o tom de polidez são as características mais marcantes do discurso de Johnny. Nas seguintes passagens: “Amo seu trabalho” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), “tenho acompanhado seus crimes” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), “Não alcancei sua notoriedade” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), assim como em: “Olha só, peço perdão se te ofendi” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.) exemplificam a humildade da personagem em comparação a Steve. O uso dos verbos “amar”, no presente do indicativo, e “tenho acompanhado”, no pretérito perfeito composto do indicativo, ambos denotando ações que se passam no momento em que se narra e indicando a repetição ou continuidade de um fato iniciado no passado e que permanece no presente, são utilizados para ressaltar a longa adoração de Johnny pela fama do assassino. Ademais, o pedido de perdão e a recorrente ênfase na sua subalternidade, atestando não ter a popularidade de Steve, servem para inflar o ego da personagem, tanto é que o criminoso, apesar de uma desconfiança inicial, aceita se corresponder com Johnny e, ao longo do processo narrativo, o substantivo “amigo” é utilizado quarenta e nove vezes pelas personagens.

Na sequência, outro aspecto atinente ao trabalho manipulativo das cartas pode ser visto no modo como Johnny lida com a

curiosidade do seu interlocutor. Após firmado o pacto de confiança entre os dois, Johnny expressa um desejo de conhecer melhor seu amigo, mais especificamente, suas vítimas. Embora Steve estranhe o súbito interesse do colega — “Ficou curioso sobre mim por causa das prostitutas que matei ou pela menina que fugiu? Estranha essa sua curiosidade sobre minhas mortes” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), Johnny vai, aos poucos, alimentando a imaginação de Steve e o convence a contar suas experiências.

Dessa forma, é perceptível que a passividade inicial de Johnny, na narrativa, vai sendo, aos poucos, transformada em dinamismo, uma vez que ele exercita o seu poder de controle sobre o seu interlocutor. Passagens como: “Te conto tudo, mas quero detalhes em troca. Já que diz que não entendo, me faça entender, então” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), assim como em: “Tem tanta coisa. Preciso te contar da Fazenda, preciso te contar tudo. Mas por hoje basta” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.), constituem algumas instâncias que exploram os meios pelos quais Johnny engendra o desejo por conhecimento de Steve. O uso da conjunção coordenativa adversativa “mas”, a qual exprime uma ressalva em relação a um fato anterior, ao mesmo tempo que possui o efeito de sinalizar a não efetivação da descrição de Johnny, catalisam o interesse de Steve. Aliás, a repetição das expressões: “te conto”, “tanta coisa” e “preciso te contar”, aliadas à suposta inferioridade da personagem em: “me faça entender, então”, conseguem captar a atenção do criminoso, o que fica comprovado quando Steve afirma: “[...] antes de continuarmos, acho que você deveria me contar a tal história da fazenda. Lembro que você levantou em várias cartas” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.).

Nesse momento, é fácil perceber a mudança no modo como Steve se expressa no romance. Se, no início da trama romanesca, sua escrita é permeada por um tom agressivo; agora, o uso do verbo “achar”, no período acima destacado, expressa não apenas a opinião de Steve no discurso, mas também uma polidez na sua escrita, fato

que também fica explícito com o emprego do verbo “dever”, no futuro do pretérito, denotando um desejo em tom cordial. Assim, como um exímio psicopata, Johnny Love consegue envolver Steve Gurniak tão bem em suas histórias que ele acaba ficando emocionalmente dependente das correspondências.

Nessa perspectiva, além do cuidadoso esforço em formar vínculos afetivos e do minucioso trabalho com a curiosidade de Steve, Johnny usa as fragilidades do amigo a seu favor. Em outros termos, é possível verificarmos que Steve Gurniak, ao expor o seu íntimo ao longo das cartas, torna-se um alvo fácil para as investidas de Johnny. Desse modo, as considerações prestadas por Michel Foucault (2006), a respeito da escrita de cartas, são pertinentes na interpretação do romance em apreço.

O filósofo francês pontua que a carta envolve mais do que um exercício prático de escrita. Nela, reverbera-se uma manifestação do indivíduo àquele a quem a carta se dirige. Dessa maneira, a arte de escrever correspondências pessoais assumiria funções múltiplas. Consoante Foucault, além de: “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 2006, p. 150), a carta igualmente opera sobre o seu destinatário, uma vez que: “abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior” (FOUCAULT, 2006, p. 151). Por conseguinte, a prática epistolar implica uma dupla introspecção: no olhar do outro, que oferece conselhos e opiniões, e no remetente, cujos sentimentos íntimos são expostos. Seguindo esse raciocínio, é justamente esse vínculo de cumplicidade entre o remetente e o destinatário que *Cartas no corredor da morte* procura problematizar.

É Steve quem fica psicologicamente dependente das correspondências de Johnny. Quando ele descobre que seu amigo foi inocentado, a agonia ao saber que não terá mais o companheiro de conversas é expressa por meio de alguns recursos linguísticos. Analisemos o excerto abaixo:

COMO ASSIM, LOVE? Onde você está? Como minhas cartas vão chegar até você agora? [...] Me passe onde você estará para que possamos nos corresponder como antes. Você não vai esquecer do amigo apenas porque não está mais no corredor da morte, vai? Não, não vai. Claro que não. CLARO QUE NÃO! (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.).

Como pode ser observado, o uso das letras maiúsculas em “como assim” e “claro que não”, as seis vezes em que o advérbio de negação “não” é referenciado, bem como o uso do ponto de exclamação no último período demarcam o desespero e a angústia da personagem encarcerada. Em determinado momento da trama, Steve implora atenção de Johnny: ‘Love, sei que não posso competir com putas e drogas, mas amigo, me escreva o mais rápido que puder. Sem você preso, cada dia que passo aqui vale por uns cem longos anos’ (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.). Não podemos deixar de assinalar que a aflição de Steve pode ser compreendida de duas formas: a primeira, como já mencionamos, dá-se pelo término do diálogo com Johnny; a segunda, por seu turno, talvez seja o principal motivo da sua exasperação — Steve quer que seu amigo assassine Stella McTaggart e finalize, assim, o seu trabalho incompleto.

Ironicamente, na penúltima carta do romance, temos a informação de que Johnny assassinou Sophie, a irmã cega de Steve. Os detalhes minuciosos, tanto da residência e do corpo da irmã, quanto dos oito dias em que Johnny afirma ter torturado Sophie, impactam Steve, que acaba se mutilando na prisão e asfixiando-se com um sabonete. Contudo, na última carta, a qual funciona como um *turning point* na narrativa, descobre-se não só que Sophie está viva, como também Johnny Love era Stella McTaggart. Nesse sentido, compreende-se que o romance, na verdade, dedica-se à concretização de uma vingança, fato que fica bem explícito nas últimas linhas da obra: “Quando tive notícias do seu suicídio covarde, fechei os olhos e sorri. Te derrotei, seu filho da puta” (FEBBE; LEMES, 2014, s.p.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, procuramos analisar e discutir o uso da forma epistolar em *Cartas no corredor da morte*, de Paula Febbe e Cláudia Lemes, procurando verificar os procedimentos narrativos empregados na obra para caracterizar o perfil das protagonistas. Após analisarmos a troca de correspondência entre os *serial killers* Johnny Love e Steve Gurniak, chegamos a algumas conclusões.

No que tange ao uso da carta na obra, vemos que elas permitem um maior conhecimento do psicológico das duas personagens, uma vez que é somente por meio delas que preenchemos as lacunas sobre a personalidade e, principalmente, as fraquezas dos assassinos. O estudo destaca que as cartas, além de terem um remetente e um destinatário explícito, retêm características similares e um caráter realista. Na verdade, elas se mostram como qualquer outra narrativa. Há muitas recordações traumáticas e descrições detalhadas que seriam impossíveis alguém recordar por meio de um discurso linear e coerente, como é apresentado no romance.

Ademais, considerando que se estabelece um diálogo entre um sujeito de setenta e quatro anos e um indivíduo de quarenta e dois, não se verifica qualquer uso de dialeto entre eles. Em outras palavras, em *Cartas no corredor da morte*, por mais que haja mínimas diferenças no modo como os dois se expressam, Johnny Love e Steve Gurniak não são individualizados pelo seu uso da linguagem, ou seja, temos personagens com faixas etárias distintas, mas que falam de forma idêntica.

A pesquisa revela, através dos procedimentos narrativos empregados, que, além do uso de narradores homodiegéticos, por mais que a obra apresente vários fragmentos em *flashback*, esse traço não fragmenta ou compromete a compreensão do enredo do romance epistolar. Inclusive, as cartas apresentam-se dispostas de forma linear

na obra, proporcionando, assim, uma leitura mais fluida e sem complexidade para o seu leitor.

Ao finalizarmos nossa leitura crítica do romance de Paula Febbe e Claudia Lemes, foi possível evidenciar que o gênero epistolar não é um gênero morto. Muito pelo contrário, ainda há uma acentuada demanda por esse tipo de obra, requerendo-se, assim, novos estudos que problematizem a forma como as cartas estão sendo inseridas nas narrativas e de que modo elas vêm se comportando na literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALBALAT, Antoine. *A arte de escrever em 20 lições*. São Paulo: Vide Editorial, 2015.

CASOY, Ilana. *Arquivos serial killers: Louco ou cruel? E Made in Brazil*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

FEBBE, Paula; LEMES, Cláudia. *Cartas no corredor da morte*. [Kindle book]. Recuperado de: <http://www.amazon.com>, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?*. Lisboa: Veja, 1992, p. 129-160.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke; MORAES, Marcos Antonio de; GARCIA, Leandro; PONCIONI, Claudia. Apresentação. In: *O Eixo e a Roda*: revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, 2008, p. 7-9.

Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/14017/1125611648. Acesso em: nov. 2018.

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

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

REPRESENTAÇÃO, RESISTÊNCIA E (PÓS)MODERNIDADE NA POESIA DE ROBERVAL PEREYR

Joyce Maria dos Reis Santana¹

“As cidades estão e sempre estarão presentes nas indagações, nas angústias e descobertas dos escritores” (SILVA, 1994, p.7).

“Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1986, p. 14).

A fluidez e a capacidade de emoldurar-se ao outro, característica dos líquidos, é habilidade unânime nos indivíduos da sociedade contemporânea? Com certeza não. O que ocorre é que o sujeito, ainda assombrado por uma sensação de não pertença, ocasionada pelas inconstâncias da contemporaneidade, encontra-se submerso em uma sociedade (pós)moderna que lhe causa, muitas vezes, estranheza. Esse indivíduo ainda sente sob seus pés a instabilidade de um local repleto de sinais confusos, movediços, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível (BAUMAN, 2001, p. 87).

A fluidez e instabilidade contemporâneas reverberam na Arte, ressignificando-a, tornando-a também parte delas, numa espécie de influência mútua e contínua. Sendo assim, as peculiaridades da (pós)modernidade constituem um vale de infinitas possibilidades temáticas que servem também de inspiração ao artista, no que diz

¹ Aluna do curso de Doutorado em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bolsista pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB); Mestra em Estudos Literários e Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); graduanda em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9305982979656059>.

respeito a este trabalho, do poeta Roberval Pereyr,² autor baiano do século XX/XXI que, por meio de sua escrita peculiar, conduz o leitor a reflexões sobre a existência humana. Com o uso de metáforas e jogos de linguagem em seus poemas, Pereyr “narra” sua trajetória não apenas como artista, mas também como ser que sente os efeitos de sua época.

A modernidade surge trazendo consigo um homem em conflito, fragmentado. Por meio das expressões artísticas é possível vislumbrar as representações desse ser histórico e miscigenado em suas configurações, quer psicológicas, quer sociais. No tocante à Literatura, em especial à Poesia, o eu lírico — e porque não dizer o poeta — tem a peculiaridade de galgar, por meio do lirismo, a essência do *Eu*, do homem e de seu estar dentro dessa modernidade. Como afirma Pereira (2000, p. 32), no que diz respeito à modernidade, “a poesia moderna a manifesta em um contexto cultural e histórico de grande instabilidade, em relação ao qual opõe grande *resistência*” (grifo meu). Assim, o lapidador de palavras — sujeito de resistências — em sua escrita revela um mundo ocidental que resulta de todo um processo histórico que configura os comportamentos, ações, saberes e ideologias do indivíduo (cidadão) desse contexto.

E o artista da palavra? Como este representante de sua época pode ser caracterizado ante esse tempo (pós-modernidade) de fissuras? Pode-se compreendê-lo também como “co-criadores de um universo que não é um, mas vários” (PEREIRA, 2000, p. 32). Assim, o artista seria um elo entre o homem, a essência da palavra e seu mundo nele configurado; a fissura que resiste/reexiste à instabilidade

² Natural de Antônio Cardoso, Bahia, Brasil, nascido em 1953, reside em Feira de Santana. Cofundador da revista *Hera* (1972-95). Dez livros publicados, alguns inéditos. Doutor em Letras e leciona Teoria Literária na Universidade Estadual de Feira de Santana.

de sua época. Trata-se, como afirma Didi-Huberman (2011, p. 31) ao tecer em seu texto *Sobrevivência dos vaga-lumes* reflexões sobre o cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini, de uma escrita que contesta, resiste e reexiste, e que “[...] mistura inextrincavelmente os aspectos estéticos, políticos e até mesmo econômico desse ‘vazio do poder’ que ele observa na sociedade contemporânea, esse poder superexposto do vazio e da indiferença transformados em mercadoria”.

Didi-Huberman aponta um fator que pode muito bem ser observado nos usos atuais das redes sociais, por exemplo: espaços que são continuamente formados/transformados/ deformados para a mercantilização do homem; a exposição de sua figura e, muitas vezes, a banalização contemporânea da dor e das angústias do outro; uma sociedade de e para o espetáculo (DEBORD, 1997).

Apesar de o poeta ser um espelho mnemônico que reflete tanto a contemporaneidade quanto tempos mais remotos, seu lugar no âmbito dessa sociedade conflitante se encontra em constante transposição. Essa situação torna esse artista, como afirma Fonseca (2000, p. 45), um “‘*deslocado*’”, aquele que está fora de lugar, desarticulado, o seu ofício parece fora de propósito, num mundo organizado em torno da produção e do consumo de mercadorias”. Essa sensação de ser/estar estrangeiro — junto e sozinho (BARTHES, 2003) — em sua própria temporalidade/espço habitam e movem o sujeito, contudo, como poeta, ele resiste.

Essa modernidade de conflitos trouxe à baila importantes nomes da Literatura que, com o uso de sua escrita, (re)criam e (re)constróem o mundo que os cerca. Nesse bojo, temos a obra poética de Roberval Pereyr (1953), que pode ser analisada como emblemática da condição tanto do poeta quanto do homem de sua época, ou melhor, como afirma Barthes (2003, p. 8), seria a vontade, “[...] a força do desejo” de compreender o ser/estar no mundo sozinho e com o outro.

Pereyr versa sobre o homem da (pós)modernidade e seus (des)caminhos. Os símbolos e as imagens que constituem sua escrita buscam traçar, não apenas o seu percurso como sujeito dessa era de fissuras, bem como a condição do poeta/poesia dentro desse contexto.

No que diz respeito ao estilo de Pereyr, Fonseca (2004, orelha 2) afirma que em alguns de seus poemas, “as percepções agônicas da precária condição humana, da condição do poeta e da poesia no universo das possibilidades de sentido”, são recorrentes. A arte poética de Pereyr, bem como a temática nela abordada, possibilita a análise, não apenas do eu lírico que nela tece indagações e conjecturas sobre a alma humana, mas também das particularidades que essa voz tem em ser híbrida, no tocante às suas nuances, em cada verso cantado; voz única e singular, que apesar de falar a partir de seu modo de ver individualizado, representa o homem de sua era. Como afirma Certeau (2008), em *A invenção do cotidiano*, é por meio de sua subjetividade singular que o sujeito resiste, transforma/forma/reforma. São nas práticas cotidianas individuais — maneiras de andar, falar e escrever — que se encontram amalgamadas todas as potências criativas do sujeito. A escrita seria, assim, segundo Certeau, uma máquina que, dentre outros fatores, “[...] transforma os corpos individuais em corpo social”, logo, re(a)presenta-o.

A presença de hibridismo na voz que fala nos poemas de Roberval Pereyr, é devido ao fato de ela, assim como a própria Literatura e as artes em geral, abarcar em seu âmago o que pode se chamar de pluralidades re(a)presentativas do corpo: os conflitos com sua época e com seus convivas, com sua história, com ele mesmo e, não obstante, a contínua busca por seu *locus* dentro de todo esse emaranhado de vivências.

O hibridismo acima mencionado pode ser entendido também como “um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar particularidades”

(CANCLINE, 2008). Sendo assim, é plausível usar essa terminologia para caracterizar a poesia de Pereyr, artista da palavra que se encontra dentro de uma (pós)modernidade onde cada vez mais as miscigenações são recorrentes. Dessa forma, temos, a cada verso dele, um eu lírico que, para além de resistência, indagações, autocríticas e introspecções por símbolos e representações, exprime seu ponto de vista, numa tentativa de conduzir o leitor que vivencia também essa (pós)modernidade a sentir-se e encontrar-se dentro de seus versos.

O POETA SUBMERSO NA (PÓS)MODERNIDADE

A condição do artista, nesse caso, do poeta, também re(a)presenta as fissuras dessa nova era: fragmentada (BAUMAN, 2001) em suas estruturas sociais — economia, política, entre outras —, na coletividade e individualidade de seus sujeitos (CERTEAU, 2008), nas artes e na forma como esta é caracterizada pelas sociedades. Assim,

Este estar à “margem” converte-se em lugar e ponto de vista de participação, onde se situa o olhar de *combate* e de *resistência* ao domínio do mundo pela lógica da ordem burguesa. A posição do poeta torna-se deveras ambígua: *deslocamento* como forma de participação, não *locus* como lugar simbólico de inserção significativa e dissidente. É claro que, de início, essa situação provoca uma crise de identidade para a poesia e para o poeta (FONSECA, 2000, p. 50. Grifos meus).

O atrito existente entre a posição marginal do poeta, a sociedade (pós)moderna e o produto de sua resistência — a composição poética — apesar de ser conflituoso e, a meu ver, exatamente por possuir esse caráter ambíguo, configura também uma expressão do homem dentro dessa modernidade: deslocado, fragmentado e em busca de seu *locus*. Dessa forma, “o artista experimenta os efeitos da exclusão e engendra, por meio de um processo criativo, reconstruir um período anterior à ruptura estabelecida entre ele e o mundo” (DIAS, 2006, p. 31). Assim, o

poeta trava, a priori, uma batalha poética contra as fissuras que a (pós)modernidade causa em seu âmago e, têm-se por resultado, uma poesia que desenha os contornos tanto da coletividade quanto do indivíduo isolado em sua relação consigo e com seu exterior:

Na movimentação das ruas o poeta moderno encontra as motivações, os temas, as sugestões de sua poesia. Ele percorre a paisagem urbana com o seu olhar sensível para experimentar os efeitos da materialidade das edificações, dos veículos, das multidões. Nessa experiência, ele organiza um modo de percepção que lhe permita exercer a sua subjetividade através do discurso poético (FONSECA, 2008, p. 93).

A poesia de Pereyr tem na subjetividade humana o seu *corpus*. Ele — o homem — é o que sente a (pós)modernidade, e os efeitos dela sobre ele recai. O olhar do poeta está posto de dentro para fora da alma humana e em seus versos o *Eu* tem lugar privilegiado. Entrar em contato com a obra poética de Pereyr é, como afirma Fonseca (2004, orelha2), “um profundo mergulho nos sentidos do ser verbal e filosófico” no qual poeta, homem e (pós)modernidade se misturam e participam de uma mesma ânsia: deixar de ser um sujeito de fissuras.

A arte é uma caixa de ressonância que pode projetar, por assim dizer, a condição de complexidade da sociedade (pós)moderna. O dia a dia do sujeito dentro dessa (pós)modernidade se dá por meio das ligações das classes distintas que a compõe, e o poeta se vê imerso nesse universo que não tem tempo para ouvir a sua poesia. Dessa maneira, ele sente uma solidão, sente que à lógica ferrenha de um mundo capitalista ocidental falta sensibilidade para observar/admirar a sua Arte/Poesia. É nessa perspectiva que Didi-Huberman (2011), ao analisar textos e falas do cineasta Pasolini, por meio de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, reflete sobre os posicionamentos da cultura moderna diante das resistências, reflexões que também podem ser usadas aqui para se pensar a pós-modernidade na qual a obra de Pereyr encontra-se imersa:

Nosso atual “mal-estar na cultura” caminha nesse sentido, ao que tudo indica, e é assim que, com frequência, o experimentamos. Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir

tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam — o projetam, o programam e querem no-lo impor — nossos atuais “conselheiros pífidos” ? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem **resistência** (2011, p. 42. grifo meu).

Nesse âmbito, é por meio de seus versos que o artista também pode resistir; exteriorizar sua percepção ante a era que o circunda e, dessa forma, representar os sujeitos e suas fissuras; uma voz que, mesmo sendo individualizada, reflete a coletividade, o corpo social, como afirma Certeau (2008), pois está historicamente nele posicionada. Dessa maneira, o eu lírico tem a capacidade/possibilidade de sentir e expressar os efeitos dessa modernidade:

CANTO EM SI

Eu, quem seria? O irmão
Do anjo rebelado? O leão
Irado contra as injustiças
da selva? Quem
seria eu diante da ilusória
ânsia de pacificar humana fauna?

(PEREYR, 2004, p. 54).

Chega-se, assim, a uma poesia que (re)produz a percepção de um indivíduo — o poeta, o sujeito — sobre o mundo (pós)moderno que o circunda. Esse sujeito, ou melhor, a sua obra poética, versa sobre seu estar e sentir as nuances de seu tempo. É o *CANTO EM SI* (PEREYR, 2004, p.54) que brinca, joga e dialoga com o pronome pessoal que assume o lugar da terceira pessoa. Para além desse fator, a expressão “SI”, que na Música pode corresponder à nota Si ou às tonalidades de Si Maior ou Si menor, também servem para metaforizar sobre o próprio lugar/sentir do poeta, da ambiguidade que emana de si.

Trata-se de uma voz que, apesar de estar situada em um tempo e espaço determinados, encerra em si mesma épocas anteriores à sua própria existencialidade, por ser a re(a)apresentação de um amalgamar sincrônico e diacrônico que é o social. É por meio dessa voz que “narra” que o poeta (homem), além de partilhar as suas sensações sobre seu contexto sociocultural, o representa, recria, critica e a ele resiste. Assim, torna-se um “anjo rebelado/ O leão / Irado contra as injustiças da selva” (PEREYR, 2004, p. 54), aquele que luta por seu *locus* nessa imensa e movediça realidade; o que resulta de suas batalhas em versos é a pura imagem do sujeito de sua época.

A cidade da modernidade é a “selva” na qual o poeta trava as suas batalhas. Ela possui uma força de atração e repulsa. É céu e inferno. Essa dualidade causa, além do sentimento de não-pertença no indivíduo, seja artista ou não, uma sensação de participar apenas de uma engrenagem regida pelo sistema que coordena a cidade: o capitalismo desenfreado e a constante luta de resistência da *lucciola* — pequenas luzes — dos vaga-lumes — daqueles que resistem — contra a escuridão da longa noite e a potente força dos holofotes do capitalismo (DIDI-HUBERMAN, 2008). Vale ressaltar que “a noite”, neste caso, apesar de ser oposta à luz, também possibilita visualizar e apreciar a beleza do bruxulear dos vaga-lumes, o que não ocorre com a presença dos holofotes, que pode aniquilá-las.

CENAS DA (PÓS)MODERNIDADE: O POETA E SEU LUGAR NA SOCIEDADE

A cidade é o lugar onde a diversidade de circunstâncias que a movimentam induzem seus sujeitos a lugares sociais diversos, do centro às suas margens. E quem é o poeta dentro desse emaranhado de fragmentações? É ele próprio um fragmento e um fragmentado que tem, por meio de sua arte, a capacidade de captar a essência do complexo conjunto que configura uma temporalidade:

A INÚTIL LIÇÃO — 2

Todos sabem quem sou; eu não sei.

Por isso a todos me vou

Tantas vezes.

Mas ao retornar sei menos

de mim e de todos eles.

(PEREYR, 2006, p. 62).

O eu lírico — e por que não dizer, o poeta, o homem (pós)moderno sensível — no poema *A INÚTIL LIÇÃO* — 2, dialoga com a (pós)modernidade, com essa cidade que expulsa e atrai. Quando diz: “Todos sabem quem sou; eu não sei / Por isso a todos me vou / Tantas vezes / Mas ao retornar sei menos / de mim e de todos eles” (PEREYR, 2006, p. 62), o eu lírico ratifica, além da situação de constante deslocar do poeta, a de um indivíduo que se encontra preso nos conflitos de uma época. É um eu lírico/poeta/sujeito que possui um nome, mas não um lugar adequado nessa engrenagem, e que revela, por meio da arte, a sua visão de mundo da condição humana (pós)moderna.

Essa sociedade, além de ser um dos motivos da sensação de não-pertença do artista da palavra, é um dos elementos que compõem a matéria-prima de sua escrita, fazendo parte também da sua subjetividade. Ela é uma das causas da sensação de perda da identidade do artista em meio à multidão dos centros:

Na era moderna, em que a sociedade ocidental organiza-se e estrutura-se a partir de leis de mercado, que gravitam sempre em torno de noções como produtividade, lucro, competitividade, o artista vê-se excluído da sociedade burguesa, em virtude de não se encontrar diretamente inserido na estrutura de produção de bens materiais de consumo (DIAS, 2006, p. 53).

A matéria-prima que compõe os versos do poeta possui sentidos diversos, pois, ao mesmo tempo em que o corrói, o inspira e o re(a)presenta como sujeito de seu tempo. Nessa estrutura (pós)moderna e complexa, o artista da palavra tenta traçar seu

percurso: uma consciência (auto)reflexiva, (auto)crítica, que emerge de suas subjetividades e transborda de sua pena às palavras:

QUARTO APRENDIZADO

Para nada vivo.

Sou apenas mais um, e se não fosse

nenhum seria

o prejuízo.

Nasci por mero acaso

e não me explico. E

por mero acaso

aceito satisfeito a tudo isso.

(PEREYR, 2006, p. 63)

Encontrar-se em um mundo no qual não se sente útil é, como diz o eu lírico em o *QUARTO APRENDIZADO*, o que configura exatamente o sentimento de não pertença, o deslocar constante ao qual o poeta da (pós)modernidade está condicionado; é o sentimento de ser comum. Como afirma Dias (2006, p. 53), é “a perda da auréola, que o torna um indivíduo comum e anônimo no meio da multidão”. Perder essa posição é o que o leva a alimentar-se da própria causadora desse sentimento ambíguo: a (pós)modernidade.

Por outro lado, o sujeito poeta resiste. Sua escritura (CERTEAU, 2008), assim como a *lucciola* dos vaga-lumes mencionada em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (DIDI-HUBERMAN, 2011), pirilampa, insiste, apesar de ser ofuscada, vez ou outra, por potentes holofotes de sua própria temporalidade. Sem resistência não há poesia. O ato da escrita é, como afirma Certeau (2011, p. 225), “[...] escrever um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poeta, dentro do contexto contemporâneo, configura-se como um sujeito que, para além de (re)criador de subjetividades, busca explicar-se a si mesmo; possui um âmago repleto de indagações, angústias e inquietudes. Estes sentimentos, componentes de um dos combustíveis que alimentam a sua produção poética, adicionados à sua constante busca pelo ser, por seu *locus* dentro da máquina (pós)moderna, constituem uma expressão tanto de seu tempo histórico quanto dos sujeitos que o integram: fragmentados, deslocados e portadores de um sentimento de solidão, mesmo estando, muitas vezes, em lotados centros urbanos.

A obra poética de Roberval Pereyr aborda o homem/poeta/sujeito dentro dessa cidade massificada; são as inquietudes de um eu lírico/poeta que busca nomear e analisar as significações da vida humana e sua trajetória. É um “ANDARILHO” (PEREYR, 2004, p. 25) perdido na multidão, aquele que busca em sua essência artística a motivação de existir:

O ANDARILHO

[...]

Lá vai o andarilho.

Talvez não possa segui-lo

porque se move num sonho.

Ah, vou cercar-me de espelhos.

Assim, talvez possa vê-lo

vagando em meu lado estranho.

(PEREYR, 2004, p. 25).

O “andarilho” que é observado pelo eu lírico no poema, constitui, não apenas a voz do próprio poeta e suas introspecções sobre seu ser e estar na (pós)modernidade, mas também encena o homem dentro dessa contemporaneidade que massifica, expulsa, atrai e absorve a identidade dos sujeitos a ela integrados. Ao cercar-se “de espelhos”, a voz que “narra”, parece desejar (re)encontrar-se e compreender o seu *locus* dentro dessa sociedade.

O que esse eu lírico — indivíduo — afligido pela era (pós)moderna e suas obrigações encontra é um outro *eu* que a ele se assemelha. Em seus versos, na escrita que o ajuda a aprofundar-se em si mesmo e, dessa forma, na sociedade neles representados, encontra apenas esse ser (pós)moderno “vagando em meu lado estranho”. Estranho não é apenas o outro que vaga como ele próprio; nesse caso, o estranhar vai além dos sujeitos e se aplica também ao *locus*, o “lado estranho”. Esse termo pode ser entendido também como os lugares no qual o poeta vaga só, com sua poesia e a (pós)modernidade com a qual tenta equilibrar-se.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERMAN, Marshall. Trad. MOISES, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria L. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CERTEAU, Michel: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: UESB, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ufmg, 2011.

FONSECA, Aleilton. *Mário de Andrade e a meditação da cidade*. Quinto Império: Salvador, 1986.

FONSECA, A. *O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento*. In: FONSECA, A; PEREIRA, R. A. (org.). *Rotas & Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/ Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

PEREYR, Roberval. *Amálgama: Nas praias do avesso e poesia anterior*. Salvador: SCT, FUNCEB, 2004.

PEREIRA, Roberval Alves. *Unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado afloramento de uma linguagem esquecida*. In: PEREIRA, Roberval Alves; PEREIRA, R. A. (org.). *Rotas & Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/ Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

SILVA, Luis Roberto do Nascimento. *A escrita das cidades*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 23. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. 1994.

FACES DA VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DA OBRA *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Girlane Araújo Braz da Rosa Sousa¹

Eloísa Porto Allevato Braem²

FACES DA VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DA OBRA *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

A literatura neorrealista portuguesa do século XX, movimento em que Saramago inicia sua produção romanesca, critica todo o pensamento de uma nação ufanista, assumindo postura mais crítica e corrosiva em relação à realidade e à sociedade novecentista lusitana e quiçá mundial. Nessa perspectiva, a narrativa neorrealista do século XX estreia uma ruptura com o passado, sempre se conectando com elementos históricos relevantes para a cultura portuguesa, que são desconstruídos, ao passo que constrói novas versões para os acontecimentos distintas da historiográfica.

O homem Duplicado (2002), obra relevante na trajetória de Saramago, critica a perda da identidade de sujeitos massificados em uma sociedade que já cultiva valores individualistas, valoriza as aparências e o consumo. Além disso mostra como os novos mecanismos de poder atuam sobre a sociedade e sobre os sujeitos, nesse século XX, em que a violência ganha novas configurações, para atender a interesses de produção e consumo, atingindo de

¹ Mestranda em Estudos Literários do Programa de pós-graduação em Letras e Linguística, mestrado acadêmico em Estudos Literários da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Faculdade de Formação de Professores- UERJ/FFP.E-mail: gi.ali.rj@gmail.com.

² Orientadora. Professora Doutora em Estudos Literários da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Faculdade de Formação de Professores-UERJ/FFP.E-mail : eloisaporto@gmail.com.

formas distintas e diversificadas cidadãos de países industrializados e de periféricos, como Portugal e Brasil. O romance aborda também como esses mecanismos de poder e violência se apresentam na sociedade contemporânea de um país periférico, como podem atuar sobre os comportamentos das personagens e de que maneira pode interferir no andamento dos acontecimentos, na narrativa.

Em tese, o discurso de Saramago reitera figuras e temas que configuram os pensamentos ideológicos e missão histórica de emancipação dos ideais frente as classes dominantes. No plano narrativo, este discurso revolucionário se efetiva pela representação de um sujeito que busca como objeto de valor o resgate da dignidade humana. Em *O homem duplicado* (2002), Tertuliano Máximo Afonso busca alcançar este valor perdido na sociedade líquida do séc. XXI:

Ter um lugar para cada coisa e ter cada coisa no seu lugar sempre foi uma regra de ouro nas famílias que prosperam, assim como tem sido abundantemente demonstrado que executar em boa ordem o que se deve foi sempre a mais sólida apólice de seguro contra as avasmas do caos (SARAMAGO, 2002, p. 55).

Na situação citada, o personagem ainda preso aos paradigmas sociais se encontra perdido por ainda não ter encontrado o seu lugar naquela sociedade caótica; inseguro no processo de busca. Saramago descreve, por muitas vezes, este sujeito fragmentado em busca de respostas para suas dúvidas, muitas vezes em busca de repensar sua própria vida, através da contestação ao senso comum, como um personagem da narrativa. Exemplo desses fatores temos o romance *O homem duplicado* (2002).

Rancor, Sim, rancor, você disse ainda não há muitos minutos que se tivesse uma arma me mataria, era a sua maneira de declarar que um de nós está mais neste mundo, e eu estou inteiramente de acordo consigo, um de nós está a mais neste mundo e é pena que não se possa dizer isto com maiúsculas, a questão já estaria toda resolvida se a pistola que levei comigo quando nos encontramos estivesse carregada e eu tivesse a coragem de dispará-la, mas já se sabe, somos gente de bem, temos medo da prisão, e portanto, como não sou capaz de matar a si, mato-o doutra maneira [...] (SARAMAGO, 2002, p. 280).

A narrativa de Saramago nos mostra um homem que faz o caminho inverso da caverna. Ao se deparar com a claridade as coisas não são tão nítidas, é necessário um esforço para rever-se no ato de transmitir conhecimento como professor, experimentando outras formas que, por vezes, são cerceadas pela instituição, o mesmo ocorre na relação com sua mãe. O presente deles (tanto Tertuliano e António) é reivindicar lugar no mundo incerto e duvidoso, diante de tantos obstáculos. Baumam (1999) mostra como “a instabilidade de identidade da própria pessoa e a ausência de pontos de referência duradouros, fidedignos e sólidos que contribuiriam para tornar a identidade mais estável e segura”, provoca nas personagens inquietantes ações.

VIGIAR, PUNIR E CONTROLAR: A SOCIEDADE SOB OLHAR DE FOUCAULT

A obra de Foucault analisa os elementos punitivos e de controle usados por autoridades ao longo da História do ocidente, mais precisamente de meados do séc. XVII ao final do século XX. Revela o grau de crueldade e o grande circo dos horrores para impor o poder autoridades políticas e religiosas sobretudo às parcelas mais humildes da sociedade, com a intenção da manutenção da ordem social.

O controle sobre o corpo dos condenados e as punições exercidas ainda no absolutismo tendem a abrandar nos Estados democráticos sobre o homem moderno e na construção da sociedade contemporânea. A partir do século XX, as punições tornam-se mais simbólicas, mas ainda violentas àqueles que sofrem. Há uma tendência à eliminação dos suplícios e uma drástica diminuição da violência física nas penas modernas e nas contemporâneas, gradativamente substituídas por formas de violências mais simbólicas.

Foucault nos diz:

A punição vai se tornando, pois, a parte mais velada do processo penal, provocando várias consequências: deixa o campo de percepção quase diária e entra no da consciência abstrata; sua eficácia é atribuída à sua fatalidade não à sua intensidade visível; a certeza de ser punido é que deve desviar o homem do crime e não mais o abominável teatro; a mecânica exemplar da punição muda as engrenagens (FOUCAULT, 1987, p. 13).

Entretanto, as punições e as regras ainda são instituídas pelos grupos que detém poder, a fim de manter o poder sobre a massa, com instrumentos punitivos autorizados pela lei. Claro que atualmente as punições evitam a tortura e o suplício, tanto pelo espetáculo degradante que pode causar a ira do povo contra as autoridades, quanto pelo dano físico que pode causar ao corpo, importante parte do processo de produção capitalista industrial.

O poder de punir transforma-se numa nova arte de punir, pensando no social e nas consequências surgidas se este pacto fosse quebrado. Os princípios do progresso (liberdade, igualdade e fraternidade) não deveriam abrir espaço para punições desumanas, cruéis. Foucault mostra como muitas outras instituições atuam no controle e punição dos sujeitos, entre elas hospitais, clínicas, escolas, família, casa, etc. Só quando essas instituições falham ou não logram êxito na submissão de um sujeito ao código moral e legal de uma sociedade, não evitando que o sujeito incorra no ilícito é que as instituições punitivas governamentais vão atuar sobre o corpo do condenado.

Ao redirecionar o olhar para a obra *O homem duplicado* (2002), a família e a escola onde trabalha Tertuliano podem representar esses poderes disciplinadores, que logram êxito em reprimi-lo por um longo tempo. Além disso, o lar do cidadão contemporâneo solitário isolado, numa sociedade desmobilizada, feita de sujeitos individualistas, pode lembrar uma cela. A transgressão da disciplina imposta e a fuga do cárcere no lar e na escola para Tertuliano, por exemplo, é meio de transformação de

comportamento, a pena que sofria que lhe era aplicada na rotina, nos gestos entre outros. O trecho abaixo denota essa cela simbólica:

[...] Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraíam, vive só e aborrece-se, ou para falar com a exatidão clínica que a atualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida como depressão (SARAMAGO, 2002, p. 9).

Vemos o indivíduo abúlico, submetido pelas instituições de controle, no fragmento. Só quando se emancipa dessas instituições, sente-se renascido e “descontrolado”, capaz de repactuar, buscar novas possibilidades de rearranjo familiar e sociais.

Entretanto, na obra o poder continua a alcançar várias camadas e utiliza-se de outros corpos. Não provoca mais cicatrizes na superfície, seu objetivo é alcançar a alma, mas só pode alcançá-la começando a controlar hábitos e lugares. Para esse novo modelo de sociedade prender não é necessariamente punir, agora o controle precisa ser mais eficaz. A inserção da prisão é heterogênea, Foucault (1987) diz que: “a penalidade se funde com a disciplina, nascendo assim a prisão, uma maneira generalizada de vigiar e punir.”

No século XX nos aproximamos da disciplina, as prisões são como fábricas para reformar a alma; as celas são depósitos de condenados, assim como foram os hospícios no século passado. Os instrumentos de punição são letais como já explorados durante o absolutismo, porém legitimados pelas leis e pelos que controlam o poder.

O que aprisiona o homem no objeto de pesquisa pode ser representado em vários formatos, para elucidar os fios invisíveis do poder no controle social, a obra de Foucault compreende a história da humanidade e como os mecanismos de poder se portam.

Segundo Pogrebinski (2004, p. 9), o poder encarnava na figura do soberano e esse se encontrava, justamente por isso, no centro das relações de poder. No poder disciplinador, não há um centro único e nem uma figura única de representação do poder, este

encontra-se nas periferias, distribuído e multiplicado em toda parte ao mesmo tempo, materializado que está nos corpos dos indivíduos a eles sujeitados.

O poder disciplinar e soberano é exercido por meio de uma extensa e ameaçadora visibilidade da pessoa do soberano a quem todos devem reconhecer como autoridade centralizadora do poder. O oposto do poder disciplinador em que a visibilidade é implícita, para que o controle seja constante e eficaz.

Para que o controle esteja permanente, as tecnologias disciplinares exercem um papel de disciplinar e condicionar a vida na sociedade moderna, adestrando os indivíduos para o convívio social em um meio repleto de contradições. Tais contradições nunca são superadas, pois os sujeitos são adestrados. Segundo Foucault (1987, p. 153), o poder disciplinador toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício.

Na obra de Saramago, a alegoria do prisioneiro do mundo moderno faz com que toda a narrativa rompa com uma vida socialmente definida. Personagens que antes estavam adestradas, disciplinadas para o trabalho e mortas em subjetividades se rebelam, como ocorre com Tertuliano e Antônio Claro, seu duplo. Claro que Antônio busca satisfazer seus caprichos à custa do sofrimento alheio ou da destruição do outro, desprezando princípios morais e éticos, enquanto Tertuliano empreende trajetória mais construtiva. A mudança é algo difícil para Tertuliano, porém traz consigo a quebra da abulia e a satisfação pessoal. Um importante teórico diz que:

O próprio da mudança é ser dolorosa e essencialmente traumática socialmente, ela se exprime através de tensões graves, e destruições de toda ordem a acompanham. É no vazio dessas destruições que se aninha a elaboração daquilo que está por nascer. A vida, portanto, é apreendida essencialmente como ruptura, movimento, mudança. (MAFFESOLI, 2001, p. 16).

Essa busca pela essência, pela verdade representa a viagem que a humanidade realizou em toda existência. *O Homem duplicado*

(2002) nos alerta para a desconstrução da identidade do homem moderno, das prisões invisíveis que são colocadas ao sujeito através das instituições e do projeto de modernidade que faliu. O trecho que segue apresenta uma dessas temáticas: a aparência.

Mas as aparências, nem sempre tão enganadoras quanto se diz, não é raro que se neguem a si mesmos e deixam surdir manifestações que abrem caminho à possibilidade de sérias diferenças futuras num padrão de comportamento que, no geral, parecia apresentar-se como definidos (SARAMAGO, 2002, p. 19).

José Saramago realiza uma análise da sociedade moderna, segundo a qual as personagens vivem de aparências, movidas por máscaras ideológicas, que as alimentam todos os dias, mantendo-as afastadas do poder. Tertuliano consegue se livrar das amarras sociais, deixando um exemplo que é possível. Mas, para chegar a este caminho é necessária uma saída da zona de conforto e do autocontrole. A narrativa mostra um mundo construído em bases frágeis e sob a sombra do controle, do poder disciplinar. O despertar de Tertuliano convida os leitores a também despertarem para um mundo feito de utopias, a questionar os valores ao tentar olhar para dentro.

O conceito foucaultiano demonstra que o poder é perceptível a partir das estruturas mascaradas, ou seja, é imperceptível a olho nu, porém é identificado nas práticas sociais sob controle disciplinar, pois ao mesmo tempo que vigia é vigiado. Foucault (1987, p. 183) mostra que “a máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela se torna um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira.”

Na narrativa, Saramago apresenta indícios de que as pessoas trazem consigo questionamentos e capacidade de vencer desafios na vida. A postura inicial de Tertuliano representa a falta de atitude, que não anula uma capacidade ou possibilidade latente de questionar os dados que são impostos, como notamos no trecho a seguir:

[...] É certo, murmurou, e com isto quis dizer, como se viu logo a seguir, que ainda tinha tempo para se punir a si mesmo pela

leviandade de ter trocado a obrigação pela devoção, o autêntico pelo falso, o duradouro pelo precário (SARAMAGO, 2002, p. 20).

Percebe-se claramente as atitudes de Tertuliano diante das ocupações do dia a dia, pode-se acreditar que ele representa um escravo do tempo, das disciplinas impostas pela sociedade, logo, refém da violência simbólica. Tertuliano é condicionado a não sair dos moldes do habitual e se por algum motivo se retirar deles, deverá ser punido por não manter o controle sobre si próprio. Mas, nem por isso deixa de pensar nessa possibilidade, por vezes.

A violência pode ser imposta por um regime de poder, a fim de tentar legitimar as vontades e os desejos de quem as comete. É a partir desta pequena observação que iremos conceituar a violência e como ela é retratada nas páginas de *O homem duplicado* (2002).

Saramago consegue evidenciar sutilmente as violências que são cometidas no cotidiano do século XX ao XXI e que por vezes são consideradas algo natural. No entanto, a violência é uma forma de controle e castração dos desejos, das vontades e da própria liberdade de pensamento.

Segundo o Relatório mundial sobre violência e saúde, violência é:

Uso intencional da força física ou do poder real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha qualquer possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação (KRUG et al., 2002, p. 5 apud MINAYO, 2003).

O ato de violentar está presente no discurso, na crítica, nos moldes impostos pela sociedade, pela instituição familiar e até pelas instituições públicas que exercem através da violência seu poder. Mesmo assim, nenhuma sociedade está isenta da presença da violência. Ela está representada no uso da força, poder e de privilégios para submeter os indivíduos em detrimento de determinada classe ou grupo, provocando danos aos outros e os controlando.

Em suas obras, como *Memorial do Convento* (1982), a violência é representada pela opressão a classes menos favorecidas através de personagens femininas, o que já pressupõe a violação dos direitos femininos, antes é notório que o protagonismo das mulheres é o símbolo da resistência. No entanto, esse domínio não dura por muito tempo, sendo derrotado por uma revolução. Assim se dá em suas obras: a violência é eliminada pela consciência social.

A consciência social que elimina a violência, que transforma o ser apresentado na obra *O homem duplicado* (2002) através das personagens, sobretudo pelos protagonistas Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, que representam. Na narrativa, os medos e frustrações das personagens revelam as fragilidades do homem contemporâneo frente a uma sociedade cada vez mais individualizada. Neste contexto de caos social, no início da narrativa, Tertuliano representa este homem fragmentado, castrado em suas decisões mais simples e inerte diante das violações praticadas por vários elementos do seu cotidiano, como a família, a instituição de trabalho e através da manifestação de seu duplo. Partiremos da análise dessas três violações para compreendermos como a literatura de Saramago ressalta a violência e suas diferentes faces.

A violência está dentro de cada um, às vezes, pensamos que o outro é o violento, porém não compreendemos que o ato de violentar é algo construído a partir das nossas percepções pessoais, experiências e de que forma transmitimos. No que tange ao âmbito pessoal, a violência está exposta na intolerância, desvalorização de princípios morais e a incapacidade de conduzir e solucionar conflitos com outrem.

Em síntese, a obra de Saramago reitera temas que configuram a sociedade contemporânea e seus conflitos. As faces da violência apresentadas na narrativa descrevem a instabilidade social do homem contemporâneo.

BREVES CONCEITOS DE VIOLÊNCIA: INSTITUCIONAL, INTRAFAMILIAR E SIMBÓLICA.

Violência institucional é aquela que se realiza propriamente através das regras e das relações burocráticas/ políticas. No que se refere à obra literária, manifesta-se a partir das instituições escolares, que buscam conduzir a personagem a obedecer e não questionar as regras da instituição de trabalho, como o trecho abaixo ao comparar o ensino com bonsai.

A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quantos neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto de beija-flor, conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o promovido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora (SARAMAGO, 2002, p. 15).

O personagem reconheceu sua fragilidade e insatisfação diante da instituição e da incapacidade de mudar as regras já estabelecidas pela escola. O uso da metáfora do bonsai representa a castração de ideias e opiniões frente ao personagem de se atualizar. A título de ilustração, propomos a leitura deste trecho de Bourdieu:

[...] É necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 1989, p. 7).

Sobre o poder simbólico, Bourdieu (1989) mostra que, para descobrirmos um dominador, é necessário encontrarmos o sujeito que será dominado, pois tal poder é imperceptível ao olhar menos criterioso.

O poder simbólico exercido na narrativa de Saramago representa o poder através das instituições cristalizadas na sociedade e na força que exerce sobre os personagens e as sensações de medo da personagem.

A violência institucional na obra apresenta os instrumentos criados pelas instituições para vigiar e controlar as atitudes dos indivíduos, seja a partir da escola, do trabalho ou até do próprio regime de regras de uma sociedade.

A violência psicológica em *O homem duplicado* (2002) é notada quando há o embate entre os duplos, um querendo destruir àquele que possa atrapalhar ou castrar a identidade do outro, típico do contraste da sociedade contemporânea.

No caso, o ato de violentar aqui não é o suicídio e sim as tentativas de (auto)destruição da sua outra identidade. Saramago apresenta ao leitor as diferentes faces da violência e as implicações à sociedade, quando nos deparamos com o duplo e as divergências identitárias entre eles.

Outro tipo de violência relatada na narrativa é a intrafamiliar, provocada pela mãe da personagem Tertuliano, a dona Carolina, por exemplo. Não é física como muitas vezes pode ocorrer, mas é psicológica ao conduzi-lo a realizar apenas o que ela lhe indica. Além de Tertuliano, Helena (esposa de Antonio Claro) também sofre com o esposo, sobretudo quando prejudica o bem-estar, a integridade psicológica ou a liberdade de direitos. Todavia, ambos conseguiram através da consciência e resistência vencer a violência sofrida. Abordaremos posteriormente cada uma das faces da violência com mais detalhes nos próximos capítulos.

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA: ESTRATÉGIAS DE MANIPULAÇÃO NA OBRA *O HOMEM DUPLICADO*

Os instrumentos de controle da personagem (Tertuliano) são apresentados ao longo da narrativa, através da descrição comportamental e a falta de autonomia sobre a própria trajetória. Como já citamos é comparada a um bonsai, cortado para que não cresça e permaneça nas fronteiras do controlável e ideal à sociedade. No trecho que segue

As pessoas equilibradas são assim, têm o costume de simplificar tudo, e depois, mas sempre tarde de mais, é que as vemos assombram-se com a copiosa diversidade da vida, então lembram-se de que os bigodes e as barbas não têm vontade própria, crescem e prosperam quando se lhe permite (SARAMAGO, 2002, p. 23).

Os costumes são elementos da construção social que Tertuliano herda do seio familiar. A figura materna é referência para suas atitudes ou falta delas, por isso, constantes as visitas da matriarca e a busca de Tertuliano por aconselhamento de seu pilar no início da narrativa: a mãe.

Carolina, mãe de Tertuliano, apesar de mãe cuidadosa e afetuosa, por vezes utiliza-se da estratégia de manipular emocionalmente, um sujeito já fragmentado pelo meio social, a fim de usar sua autoridade para saber os problemas do filho, no entanto, mesmo que no anseio de proteger Tertuliano. Para o professor, aquela Cassandra de sua vida pode silenciar as palavras dele, por vezes, e mesmo pressioná-lo sobejamente, como observamos no trecho: “A mãe não lhe fez perguntas, limita-se de vez em quando a olhá-lo com uma expressão expectante para logo desviar lentamente os olhos” (SARAMAGO, 2002, p. 229). A postura da mãe ao saber lidar com o tempo, usar o tom de voz adequado e sobretudo o olhar, coloca Tertuliano em terrível desconcerto enquanto aguarda a verdade.

Essas laranjas a que está a referir-se são países, ou são pessoas, quis saber Tertuliano Máximo Afonso, Dentro de um país, são as pessoas, no mundo são os países, e como não há países sem pessoas, por elas é que apodrecimento começa, inevitavelmente (SARAMAGO, 2002, p. 39).

A anterior reflexão denota a condição decadente das personagens (“pessoas”). O apodrecimento ou contágio pode representar um acelerado processo de massificação, ou seja, contato com outros sujeitos massificados, ocasionando as perdas identitárias e a inconstância de se posicionar diante das ações de um ou outro. Sobre os elementos que são utilizados para designar a culpa, a qual cerca a personagem e a impede de ultrapassar as margens da zona de conforto individual.

É verdade que Tertuliano Máximo Afonso entrou na aula de cara amarrada, o que, observado por um estudante que se cria mais perspicaz que a maioria, o levou a sussurrar para o colega do lado, Parece que o tipo vem a mosca, mas não era certo, o que se notava no professor já era o efeito final da tormenta.[...] (SARAMAGO, 2002, p. 45).

Depois do almoço, Tertuliano Máximo Afonso participou, com a maior parte dos colegas, numa reunião que havia sido convocada pelo diretor a fim de ser analisada a última proposta de atualização pedagógica emanada do ministério, das mil e tantas que fazem da vida dos infelizes docentes numa tormentosa viagem a Marte através de uma interminável chuva de ameaçadores asteroides que, com demasiada frequência, acertam em cheio no alvo. (SARAMAGO, 2002, p. 45).

Um dos mais poderosos e complexos mecanismos de manipulação e violação de ideias, sem dúvida, é a instituição profissional. No caso do personagem, a escola exerce esse papel pela voz da direção, que busca controlar as possíveis mudanças no sistema de ensino. Deixando que os “infelizes docentes” se disponham às reuniões vazias e silenciosas, para que o sistema se perpetue por longo tempo. Logo, no primeiro fragmento observamos a insatisfação do professor ao executar sua tarefa diária, sem nenhuma perspectiva de evolução das aulas diante do modelo repetido diversas vezes.

Vários episódios na obra *O homem duplicado* (2002) nos remetem às estratégias de controle social como o constituído pela mãe, instituição e pelo próprio Antonio Claro.

Citaremos a proposta realizada por Antonio Claro a Tertuliano, para participarem de uma aventura.

Convidei-a para ir hoje comigo ver uma casa de campo que está para alugar, A sua casa de campo, Exatamente a minha casa de campo, mas fique descansado, quem falou pelo telefone com sua amiga Maria da Paz não foi António Claro, mas sim Tertuliano Máximo Afonso, Você está doído, que diabólica tramaioa é esta, que pretende, Quer que lhe diga, Exijo-o, Pretendo passar esta noite com ela, nada mais [...] (SARAMAGO, 2002, p. 277).

Nesta proposta, já interpretada como uma imposição de Antonio Claro, observamos que Tertuliano se revela surpreso com a decisão já tomada pelo seu duplo. No trecho que segue este diálogo, Tertuliano tentará uma atitude mais agressiva diante do seu impostor, porém diante da força persuasiva de Antonio Claro, aceitará o fato e contribuirá com seus pertences para que a substituição seja executada. O controle exercido por Antonio Claro, especialmente, não é físico, como diz Foucault (1987): “Punições menos diretamente físicas, uma certa discricão na arte de fazer sofrer, um arranjo de sofrimentos mais sutis, mais velados e despojados de ostentação”, nesta narrativa a dominação psicológica ganha relevância por tratarmos de uma crise identitária no século XXI.

Nas páginas seguintes, a proposta de Antonio Claro vai se construindo e Tertuliano embarca nesta aventura, mesmo por vezes pensando em Maria da Paz e nos perigos que poderiam acometer sua “amada”. De certo, Antonio Claro sabe utilizar da fraqueza emocional de Tertuliano para satisfazer suas vontades e desejos, pois “pareceu que tinha deixado descair os ombros, vencido, quando o outro disse, depois de ter olhado o relógio, é tempo de ir andando”. (SARAMAGO, 2002, p. 279).

Diante da curiosidade e da raiva que nutriu por Antonio Claro “ [...] pensou em Antonio Claro como um inimigo que havia vencido a primeira batalha, mas que irá perder a segunda se neste mundo ainda resta justiça,”. Tertuliano assume a identidade de seu duplo, e como uma revanche, fará o mesmo com a esposa de Antonio Claro.

Neste momento, observamos que através das atitudes do duplo, Tertuliano se retira mais uma vez da sua zona de conforto e assume a direção da própria vida, mesmo que seja se passando por outrem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das diferentes faces da violência na obra *O homem duplicado* contribuiu de forma significativa para que pudéssemos compreender como a representação da violência se mostra de maneira sutil na narrativa lusitana, do século XX/XXI.

Deste modo, nesse romance, Saramago aborda e dá destaque a sujeitos silenciados, no caso, Tertuliano, criticando elementos da sociedade controladora.

Reiterando o que fora dito, a narrativa de Saramago nos propõe a reflexão sobre as crises existenciais da sociedade contemporânea, a partir de “miudinhos escrutínio da solidão” (SARAMAGO, 2002, p. 10) e evidencia como a violência de forma sutil se apresenta através de elementos do cotidiano.

REFERÊNCIAS

BAUMAM, Zygmunt. *O mal –estar da Pós- modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand Brasil. Lisboa. Difel. 1989.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão I e II*. São Paulo. Editora Vozes, 2013.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo : vagabundagens pós-modernos*. Rio de Janeiro, Record, 2001, p.16

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Conceitos, teorias e tipologias de violências. In: NJAINE, K.; ASSIS, S. G. & CONSTANTINO, P. (Orgs.). *Impactos da Violência sobre a Saúde*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2009.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

O TRAUMA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL EM *O MEU AMIGO PINTOR* (1987), DE LYGIA BOJUNGA NUNES

Gisele Almeida da Luz ¹

MIMESE: DA ANTIGUIDADE A MODERNIDADE

O conceito de mimese, muitas vezes, recai sobre a superficialidade do significado imitação ou representação do real, porém, ao fazer-se uma análise histórica pode-se perceber que desde a Grécia Antiga até a atualidade, seu significado tem se modificado consideravelmente. Segundo o Dicionário Oxford de Filosofia, mimese significa:

Conceito-chave da conturbada relação de Platão com a atividade artística. O artista que produz imitações das coisas é aparentemente uma espécie de falsário, no melhor dos casos, dedicado apenas à representação das aparências e não da própria realidade (*República*, livro X). O artista é, portanto, um colaborador da **eikasia*: as coisas já são imitações de suas **formas*, e a imitações das imitações nos afastam consideravelmente do conhecimento. Platão não atribuiu ao artista um papel significativo na tarefa de nos proporcionar o contato com a forma da **beleza*, ou com a beleza em si (SIMON, 1997, p. 251).

Sobre a mesma palavra, o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (2013) dá o seguinte significado: *Mimese sf.* Figura que consiste no uso do discurso direto e, sobretudo, da imitação do gesto, voz, e palavra de outrem.

Logo nas primeiras definições, percebe-se diferenças de conceituação: no dicionário Oxford de Filosofia, tem-se a primeira definição do vocábulo, quando Platão (428/427 a. C) definiu arte e

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários – pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduada em Letras Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). E-mail: giselealmeidaluz@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9732575203769443>.

dizia que esta era a imitação do mundo sensível, mas que o mundo sensível já era uma imitação do mundo das ideias, o mundo real, original. Outrossim, a arte era uma segunda imitação das ações do homem. Já Aristóteles (384-322 a. C) acreditava que a arte era libertadora somente quando demonstrava feitos históricos e bravos dos homens, ou seja, a arte teria valor estético somente quando levasse o homem ao auge de suas emoções: a catarse. Para o filósofo, a única representação da arte que poderia fazer isto era a epopeia.

Na Idade Média, a concepção de mimese e arte continuaram as mesmas, exceto pelo fato de o que mais importava para a representação eram os feitos dos santos e a religião deveria ser o mote para qualquer ação desencadeadora da arte.

Com o passar do tempo, a palavra e os estudos sobre ela foram sendo esquecidos, somente com o New Criticism (surgido no início do século XX nos Estados Unidos da América) o termo começa a ser revisitado e novamente utilizado pelas pesquisas em crítica e teoria literária.

A partir desse momento, pode-se dizer que a mimese não parte somente da realidade, mas faz dela sua representação, criando novas e infinitas possibilidades. Consoante Lima:

Os sistemas de representação funcionam como uma linguagem semiológica. Menos socialmente estável pois mais sujeitos a modificações causadas pelas mudanças institucionais, nem por isso deixam de cumprir a função básica de toda linguagem, i.é., servir de meio de comunicação. A partir daí poderemos mesmo acrescentar: se os sistemas de representação não se confundem com um modo de tematizar a linguagem lexicada é menos por esta ser verbal e aquela predominantemente semiológica e sim porque, enquanto a linguagem verbal se destina em princípio à comunicação, os sistemas de comunicação estabelecem sobre esta uma segunda rede (*grille*): a da diferenciação social. Em poucas palavras: os sistemas de representação usam a forma da comunicação para estabelecer a diferenciação. Isso significa dizer que tais sistemas fornecem tanto o cimento para a identidade social — quanto para a separação social (LIMA, 2003, p. 91)

Portanto, quando um autor/emissor destina uma mensagem a um leitor ideal (assim definido porque é idealizado no momento da escrita), utiliza certa realidade para a base de sua escrita. O emissor transpõe suas expectativas e experiências sobre essa mesma realidade, contudo quando sua obra é recebida por um leitor passa pelo mesmo processo: a obra é confrontada com uma outra realidade, costumes e crenças do leitor. Dessa maneira, a mimese pode ocorrer através da sensação de diferença ou indiferença por parte do receptor. Sendo assim, a mimese não se constrói pautada nas semelhanças, mas também no dessemelhante, no diferente.

MIMESE E TRAUMA

Sendo a mimese a representação de uma dada realidade — e posteriormente seu confronto com a realidade do leitor —, pode falar sobre aquilo que a sociedade apresenta, inclusive fazer críticas a ela. Por exemplo, o poema *Os sapos* (publicado em 1919 no livro *Carnaval* e declamado na Semana de Arte Moderna de 1922), de Manuel Bandeira, faz uma crítica aberta ao parnasianismo e oferece diversas possibilidades para a poesia. Assim, abre-se ao novo que o Modernismo propõe à época.

A literatura também pode estar atenta à crítica de sistemas políticos, como a ditadura civil-militar: na peça musical *A ópera do Malandro* (1978), produzida em plena ditadura militar brasileira, há críticas severas ao regime da época, como a vantagens dos poderosos contra as minorias, a corrupção que ocupa todos os postos sociais, entre outros fatores.

Assim, é necessário frisar que a arte segue um ponto de vista de uma determinada classe social, o escritor, conseqüentemente, tem uma visão acerca da realidade em que vive, esta visão pode seguir diversos vieses de acordo com sua relação com o mundo e a sociedade em que está inserido. Luckács afirma que:

o escritor (e precisamente aquele que, em sua arte, conserva-se na oposição) transforma a literatura num fim em si mesmo, colocando polemicamente em primeiro plano sua autonomia; consequentemente, passam para segundo plano os grandes problemas compositivos que decorrem da exigência de figurar, de modo vasto e profundo, os traços universais e duradouros da evolução da humanidade. Em vez destes, surgem questões relativas à técnica expositiva imediata, ou seja, ao trabalho de laboratório (LUCKÁCS, 2010, p. 231-232).

Nenhum ser humano é desprovido de ideologia, muito menos de anseios e desejos. Logo, o escritor também vai transpor em sua voz narrativa toda sua ideologia, o que faz parte, assim, de sua escrita, de seu trabalho de laboratório. Assim, expressa tudo aquilo que pensa e todas as suas referências enquanto homem estarão naquilo que produz. Por consequência, indivíduos que passaram por situações traumáticas também relatarão seus traumas como forma de alinhar seus pensamentos, mesmo que de maneira inconsciente.

O trauma nada mais é do que uma lesão psicológica provocada em alguém, que provoca alteração no comportamento do indivíduo, causada por uma vivência dolorosa ou angustiante. Quem passa por um momento traumático e sobrevive a ele, torna-se outro a partir do trauma, há aquele indivíduo que existiu antes do evento traumático e aquele que vive após. Assim, muitas vezes, aquele que sofreu o trauma prefere ficar longe dos eventos que lhe causaram a dor, pois tem medo de entrar em contato com tais situações e desalojar ainda mais seu *eu* fragmentado.

Em outra perspectiva, pode-se afirmar que todos somos filhos do trauma, vivemos ou estivemos em contato com aqueles que, de alguma forma, são traumatizados. Conforme Seligmann-Silva:

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós-Primeira Grande Guerra, Pós-Segunda Grande Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós massacres no Camboja, pós guerras étnicas na ex-Iugoslávia, pós massacre dos Tutsis etc. e etc. mas esse prefixo pós não deve levar a crer de modo algum em algo próximo ao conceito de “superação” ou de “passado

que passou”. Estar no tempo “pós” catástrofe significa habitar essas catástrofes. É e claro para qualquer um de nós que a continuidade das mesmas não permite que sequer “tomemos pé” após cada evento novo e aventemos uma mudança de curso. A catástrofe choca-se sempre novamente contra nós: nós vamos novamente de encontro às catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 136).

Entrementes, podemos dizer que todos somos indivíduos traumatizados, pois vivemos essas experiências traumáticas ou estivemos perto de quem sofreu o trauma. Atualmente, no século XXI, com a violência dos grandes centros — a desestrutura psicológica que isto causa — o caos político que provoca desigualdades sociais, o individualismo crescente e as doenças psicossomáticas fazem com que sejamos todos indivíduos traumatizados em busca de alento e de alguém que nos escute. A literatura, assim, cumpre seu papel enquanto consoladora e denunciadora de múltiplas realidades. Braunstein afirma:

O desamparo e o desespero são o efeito da partida do Outro. É a concepção clássica de trauma, como morte atualizada e repetida, como separação. Contudo, é a vida que se perpetua sob os significantes do Outro que mortifica com suas demandas e suas supostas “satisfações”? Morte é a separação, porém não menos morte é a da alienação (BRAUNSTEIN, 2018, p. 8).

Desta maneira, a representação do trauma faz-se necessária como uma forma de desabafo do indivíduo traumatizado, a relação mimética dá-se quando o emissor entra em contato com o receptor através do texto literário e por meio dele mantém um diálogo: ambos podem encontrar-se na semelhança de sentimentos ou na dissemelhança.

A importância desse encontro dá-se na forma da construção da identidade do leitor, que a partir da leitura dos eventos de outrem acaba por identificar-se ou não com ele. Quando há a identificação, o diálogo flui e os eventos são revividos pelo leitor, que de certa forma vê-se representado e não se sente só no mundo, pois é compreendido em seu trauma.

Quando há a dessemelhança e o leitor entra em contato com outras vivências que não são as suas, ocorre um embate de culturas e vivências, em que os dois *eus* encontram-se para um diálogo aberto. Neste caso, a identidade do leitor constrói-se de maneira frutiva, pois este vive aquilo e passa a identificar-se/mimetizar-se com aquilo que não experienciou.

LYGIA BOJUNGA E A NARRATIVA DO TRAUMA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Lygia Bojunga Nunes é uma escritora gaúcha que nasceu no ano de 1932. Desde muito cedo entrou em contato com a arte, primeiramente com o teatro, em seguida com a literatura. Também atuou na televisão e com projetos sociais na área educacional. *Os colegas* (1972) foi sua primeira obra publicada. Com esta obra ganhou vários prêmios. A produção da escritora não parou por aí, ao todo publicou 23 livros, além de adaptações para o teatro. Foi traduzida para várias línguas e em 1982 ganhou um dos principais prêmios da literatura infanto-juvenil, o Prêmio Hans Christian Andersen, sendo a primeira mulher contemplada fora do eixo Estados Unidos — Europa.

A narrativa de Bojunga foge aos padrões narrativos do público juvenil: a autora prima por trazer à tona problemáticas sociais, éticas, morais, traumáticas e filosóficas para suas obras.

Um exemplo disso é a obra *Os colegas* (1972), em que a autora, por meio de uma fábula, fala de problemas como o abandono de animais, o autoritarismo dos mais fortes (mediante a carrocinha que tenta prender os animais a todo tempo), a descoberta da identidade, sobre o viés de uma cachorrinha grã-fina que não gostava de ser tratada como “madame” e preferia viver nas ruas, o descaso com os artistas e a falta de valorização (os animais tinham um grupo que tocava samba na praia e sempre era perseguido, eram vira-latas e viviam na rua, sendo valorizados na época do carnaval).

Em um de seus romances mais famosos, *A bolsa amarela* (1976), Bojunga retrata o descontentamento da personagem principal com o falho sistema de ensino, além de criticar o papel da mulher na sociedade: Raquel queria ter nascido menino para poder fazer o que bem entendesse. Em *O abraço* (1995), desvenda o horror do abuso sexual infantil e as consequências que isto pode trazer para o indivíduo traumatizado no futuro.

São temáticas como essas que diferenciam a narrativa da autora, ela busca mostrar a realidade de uma maneira direta e ao mesmo tempo poética. Em relação à linguagem utilizada, é importante ressaltar o coloquialismo utilizado na narração e também na fala dos personagens, o que auxilia o jovem a encontrar-se na obra. Sobre a narrativa desempenhada por Bojunga, Sandroni afirma:

A partir do tema principal, a própria infância, Lygia Bojunga Nunes constrói narrativa impregnada de riquíssima fantasia que tem por base elementos tomados do real e como objetivo discutir os comportamentos sociais frutos da ideologia dominante sem, no entanto, deixar de lado sua função lúdica (SANDRONI, 1987, p. 73).

Um dos motivos para a importância de se trabalhar com questões reais na literatura para os pequenos e adolescentes, está no fato de que ao ler estas temáticas, o leitor constrói, juntamente com o texto, um desencadeamento de ideias e conclusões para os problemas apresentados pelo narrador. É uma forma de ter uma experiência traumática sem ter realmente vivenciado. Tudo isto ajudará a criança ou o jovem a resolver seus conflitos futuros com mais facilidade. Em *Fadas no Divã — psicanálise nas histórias infantis*, Corso e Corso afirmam que:

Frequentar as histórias imaginadas por outros, seja escutando, lendo, assistindo a filmes ou a televisão ou ainda indo ao teatro, ajuda a pensar a nossa existência sob pontos de vistas diferentes. Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre destinos possíveis e cotejá-los com o nosso. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto,

mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada (CORSO E CORSO, 2005, p. 20).

Por este motivo, narrativas com tema-problema são essenciais para o público jovem, para que estes possam ser, por um momento, parte destes conflitos, que os experienciem de forma catártica e criativa.

O MEU AMIGO PINTOR (1986), DE LYGIA BOJUNGA, E A EXPERIÊNCIA TRAUMÁTICA

Em *O meu amigo pintor*, Lygia traz a história de um menino de nove anos chamado Cláudio que sofre recentemente a perda do melhor amigo por suicídio. A narrativa ocorre em primeira pessoa: o menino começa a lembrar e a questionar os acontecimentos três dias após a morte de seu amigo.

A estrutura da narrativa é montada ao longo de dias, principiando o relato na sexta-feira — seguindo sábado, domingo, segunda-feira, terça-feira, quinta-feira, sábado, domingo, segunda-feira — fechando, assim, 14 dias de luto da criança.

O menino não dá nome ao personagem — denomina-o Meu Amigo Pintor — e prefere designá-lo pela profissão que exercia, uma forma de demonstrar mais carinho, pois não era um nome qualquer, a criança adiciona um pronome possessivo (meu), mais o adjetivo amigo para chamá-lo, tornando-o, desta forma, ainda mais particular.

Cláudio inicia a narrativa dizendo que sua vida mudou a partir do momento em que conheceu seu Amigo Pintor, ele vê as coisas de uma maneira diferente, presta mais atenção, as cores e seus sentimentos variam conforme a intensidade e a “cara” das cores:

Eu não sei se eu nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor, mas quando eu olho pra uma coisa eu me ligo logo é na cor.

Gente, casa, livro, é sempre igual: primeiro eu fico olhado pra cor do olho, da porta, da capa; só depois eu começo a ver o jeito que o resto tem (BOJUNGA, 1987, p. 8).

A narrativa demonstra-se fragmentada durante todo seu processo, o leitor tem a ideia de que o amigo do menino morreu, aos poucos vai percebendo o quão importante ele era para a vida de Cláudio, em seguida, descobre-se a causa de sua morte, o suicídio, e como isso impactou a vida da criança, bem como percebe o preconceito dos outros moradores do condomínio frente a esta situação. O amigo do pintor questiona-se o tempo todo sobre o porquê daquela atitude, até chegar, ao fim, à conclusão de que seu amigo seria sempre o mesmo em sua memória. De acordo com Seligmann-Silva:

Mas ao invés de negarmos ao testemunho a possibilidade de ver na imaginação e em seu trabalho de síntese de imagens um potente aliado, devemos, com Derrida (1998), ver nesta aproximação entre o campo testemunhal e o da imaginação a possibilidade mesma de se repensar tanto a literatura, como o testemunho e o registro da escrita autodenominado de sério e representacionista. Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque do ponto de vista do testemunho ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65).

Sendo assim, narrar o trauma, independentemente de seu teor, é uma forma de alívio, buscar respostas na narrativa, ao invés de negar, edifica o homem em seu crescimento rumo à pseudo-superação dos eventos traumáticos — o indivíduo jamais torna a ser o que era, sua vida está marcada entre dois momentos: antes e depois do trauma.

A busca por respostas faz parte do indivíduo traumatizado, tanto que Cláudio pergunta os motivos de terem levado seu Amigo Pintor a cometer o ato suicida, o menino tenta encontrar pistas. Uma das pistas deixadas na narrativa se refere a um portfólio que o Amigo Pintor deu de presente a Cláudio. Um dos anúncios dos suicidas é que eles fazem testamentos ou distribuem seus bens a amigos e familiares antes de cometerem o ato.

Um dia o meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista, e me deu um álbum com uns trabalhos que ele tinha feito em aquarela, tinta a óleo e pastel. Disse que tinha arrumado os trabalhos no álbum para eu entender melhor esse negócio de cor (BOJUNGA, 1987, p. 8).

O menino, ao percorrer suas memórias, percebe que o amigo era triste e já não conseguia mais ver sentido nas obras que fazia, outro sinal de depressão:

— Mas você é um bom pintor!

— Não! Não, eu não sou. Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; eu trabalho e trabalho para ver se eu dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. — Foi apontando com o pincel: — Olha. Olha! Olha!! Não dá pra ver? Não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? — E aí ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter (BOJUNGA, 1987, p. 36).

Outro fator importante a ser destacado sobre o Amigo Pintor é que ele foi preso durante muito tempo na ditadura militar. Durante a narrativa ficam claras as paixões do amigo: Clarice, a arte e a política.

A militância no período ditatorial brasileiro — até mesmo sua participação em grupos de luta armada, já que diversas vezes se fala que o personagem viajava muito no referido período e ficava dias sem dar notícias — fez com que ele fosse preso. Este episódio marcou a vida do pintor para sempre. Tal fato pode explicar sua não superação de um trauma, que conseqüentemente o levou a cometer suicídio.

Os vestígios de que o Amigo Pintor cometeria suicídio e seus motivos são dados de forma fragmentada pelo narrador, ele não segue uma linha cronológica de pensamentos, o seu narrar divide-se em lembranças, flashbacks e sonhos. Todos esses recursos levam o menino a aceitar a condição de que não há explicação para o que o amigo fez, mas que ele sempre será lembrado em sua memória de forma carinhosa:

Agora, quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê?, gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê, relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado.

E comecei a gostar de pensar assim.

Acho até que se eu continuo gostando de cada por quê que aparece, eu acabo entendendo um por um (BOJUNGA, 1987, p. 51)

CONSIDERAÇÕES FINAIS — A MORTE EM O MEU AMIGO PINTOR, DE LYGIA BOJUNGA NUNES, E A QUESTÃO DO TRAUMA NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

A morte é um fenômeno natural que acomete todo e qualquer ser vivo. Contudo, o ser humano é o único animal que cresce com a consciência de que sua existência é finita, ou seja, o homem sabe que em algum momento irá morrer.

As concepções acerca da morte nas mais variadas culturas são diferentes e transformam-se — ou não — ao longo do tempo. A antiga civilização egípcia, por exemplo, acreditava que a morte era um estágio para outra existência, que o corpo era mesmo depois da morte, a morada da alma, por isso, preservava-o ao máximo para que tivesse da mesma forma quando a alma voltasse. Já os cristãos acreditam que a alma avança para outro estágio, de acordo com as atitudes e vivências do homem na terra.

Os mexicanos comemoram o Dia dos Mortos, conhecido no Brasil como Dia de Finados, pois acreditam que os familiares retornam à terra neste dia para fazer visitas, por isto, os ambientes são enfeitados e o dia tem muita festa, música e alegria. O budismo crê que a alma retornará em outro corpo, de acordo com as ações que teve durante a vida. Nesse sentido, Buda simboliza a vida com os estágios do sono: dormir, sonhar e acordar.

O espiritismo encara a morte de uma outra maneira, acredita que os seres humanos possuem carmas acumulados que devem ser

revividos e recompensados em outras vidas para que se chegue à redenção do espírito. Já para o islamismo, quando o indivíduo morre, o corpo desprende-se da alma, que segue para a vida eterna. Os islamistas creem em céu, inferno, purgatório e juízo final, quando Deus voltará para julgar os vivos e os mortos.

Independentemente da crença ou cultura, a morte faz parte do nosso cotidiano. Conforme Luper:

Considerada como um processo, pode-se comparar a morte a uma corrida ou a uma queda. Uma corrida se inicia quando algo começa a correr e termina quando alcança a linha de chegada. Uma queda tem início quando algo começa a se mover para baixo sob a influência da gravidade e termina abruptamente com o contato com a superfície abaixo. De igual maneira, a morte se inicia quando algo começa a morrer e termina quando o processo de morte acaba. Por exemplo, a morte de uma célula pode ter início quando ela inicia a apoptose e termina quando esta se completa. A visão de processo sustenta duas afirmações sobre a morte (LUPER, 2010, p. 56).

Estando presente em nosso cotidiano, é inevitável que a literatura, já que é mimética, também se aproprie desse assunto, como pode ser percebido em diversas obras, como em *A divina comédia* (publicada no século XIV), de Dante Alighieri, poema épico que leva seu personagem ao purgatório, inferno e ao paraíso. Shakespeare, em *Hamlet* (1599-1601), também é inspirado pelo mesmo tema, quando o assassinato do pai do personagem central desencadeia todos os fatos da narrativa. Outro exemplo, são os poetas malditos da segunda geração romântica, que viam na morte a única solução para a vida e a rima de seus versos.

Nas narrativas infantis e juvenis não poderia ocorrer de maneira diferente, já que a literatura busca inspiração no cotidiano e na representação do real, atualmente, nesta modalidade o hoje e os conflitos que fazem parte da vida do pequeno leitor também são importantes e devem ser priorizados. Em algum momento da vida é inevitável que eles se deparem com a morte: com o falecimento de algum animal de estimação, a perda de entes queridos ou com os noticiários que trazem a todo momento esse assunto.

Desta maneira, mostrar ao público infanto-juvenil a problemática do suicídio é de suma importância, já que o século XXI é um período em que doenças psicológicas e psicossomáticas têm afetado cada vez mais a população. Torna-se, assim, essencial desmistificar temas como a depressão e o suicídio para que o público infanto-juvenil possa encarar com naturalidade tais problemas, além de saber identificar causas e sintomas.

REFERÊNCIAS

- BRAUNSTEIN, Néstor A. *Sobrevivendo ao trauma*. Trad. Marylink Kupferberg. Disponível em <<http://nestorbraunstein.com/escritos/index>>. Acesso em 07/12/2018.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUPER, Steven. *A filosofia da morte*. Tradução Cecília Bonamine. São Paulo: Madras, 2010.
- SANDRONI, Laura. De Lobato a Bojunga – as renaixões renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Rio de Janeiro: Revista Psicologia Clínica, 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>>. Acesso em 08/12/2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura e trauma*. Pro-posições, volume 3, número 3, setembro/dezembro de 2012. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399>>. Acesso em: 07/12/2018.
- SIMON, Blackburn. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Consultoria e edição brasileira Danilo Marcondes. Tradução Desidério Murcho, et al. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BORDÔ-GRENÁ