

Oton Magno Santana dos Santos  
José Rosa dos Santos Júnior  
Renailda Ferreira Cazumbá  
Organizadores

# LITERATURAS EM TEMPOS DE CRISE

## LEITURAS, ROTAS E IMAGINÁRIOS



# **LITERATURAS EM TEMPOS DE CRISE**



## **Universidade do Estado da Bahia - UNEB**

José Bites de Carvalho

**Reitor**

Marcelo Duarte Dantas de Ávila

**Vice-Reitor**



## **Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB**

**Diretora**

Sandra Regina Soares

### **Conselho Editorial**

#### **Titulares**

Alan da Silva Sampaio  
Darcy Ribeiro de Castro  
Elizeu Clementino de Souza  
Gabriela Sousa Rêgo Pimentel  
Hugo Saba Pereira Cardoso  
Jane Adriana Vasconcelos Pacheco Rios  
Luiz Carlos dos Santos  
Maria das Graças de Andrade Leal  
Obdália Santana Ferraz Silva  
Reginaldo Conceição Cerqueira  
Rosemary Lapa de Oliveira  
Rudval Souza da Silva  
Simone Leal Souza Coité  
Valquíria Claudete Machado Borba

#### **Suplentes**

Agripino Souza Coelho Neto  
Célia Tanajura Machado  
Eduardo José Santos Borges  
Isaura Santana Fontes  
Márcia Cristina Lacerda Ribeiro  
Marcos Antonio Vanderlei  
Marcos Aurélio dos Santos Souza  
Marcos Bispo dos Santos  
Marilde Queiroz Guedes  
Maristela Casé Costa Cunha  
Marluce Alves dos Santos  
Monalisa dos Reis Aguiar Pereira  
Mônica Beltrame  
Nilson Roberto da Silva Gimenes

**Oton Magno Santana dos Santos**  
**José Rosa dos Santos Júnior**  
**Renailda Ferreira Cazumbá**  
Organizadores

# **LITERATURAS EM TEMPOS DE CRISE**

LEITURAS, ROTAS E IMAGINÁRIOS

Salvador  
EDUNEB  
2020

© 2020 Autores

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.  
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica,  
resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.  
Depósito Legal na Biblioteca Nacional.  
Impresso no Brasil em 2020.

**Coordenação Editorial**

Fernanda de Jesus Cerqueira

**Coordenação de Design**

Sidney Silva

**Capa e Diagramação**

Rodrigo Caiobi Yamashita

**Revisão Textual**

Douglas Mattos | Tikinet

**Revisão Textual de Prova**

Julinara Silva Vieira Moitinho

**Revisão de Diagramação de Provas**

Sidney Silva

**Imagens de Capa**

Kjrgarqeter e Macrovector | Freepik (silhuetas e letras fundo)

Davide Guglielmo | FreeImages (Papel fundo)

FICHA CATALOGRÁFICA

Bibliotecária: Fernanda de Jesus Cerqueira – CRB 162-5

---

Santos, Oton Magno Santana dos

Literaturas em tempos de crise: leituras, rotas e imaginários/ Organizado por: Oton  
Magno Santana dos Santos; José Rosa dos Santos Júnior e Renailda Ferreira Cazumbá.  
– Salvador: EDUNEB, 2020.

295 p.

ISBN 978-65-88211-20-5

1. Literatura - estudo. 2. Leitura. I. Santos Júnior, José Rosa dos. II. Cazumbá, Renailda  
Ferreira.

CDD: 809

---

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB  
Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula  
41150-000 – Salvador – BA  
editora@listas.uneb.br  
portal.uneb.br



## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO: UMA CRISE, CEM PRECEDENTES</b>	<b>9</b>
Jorge Augusto	
<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>PARTE I – LITERATURA FEMININA, LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, QUESTÕES DE GÊNERO E QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS</b>	
<b>A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS CONTOS “NATAL NA BARCA” E “APENAS UM SAXOFONE” DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>27</b>
Juliana Souza Caires	
<b>OS NÓS DO FEMININO EM <i>GABRIELA, CRAVO E CANELA</i></b>	<b>49</b>
Elicléia Ferreira Graia	
<b>LUZES E SOMBRAS DA CONDIÇÃO FEMININA EM “AMOR” DE CLARICE LISPECTOR</b>	<b>73</b>
Euvana Lima Gomes	
<b>O EROTISMO COMO ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA FEMININA NA POÉTICA DE RITA SANTANA</b>	<b>89</b>
Roberta Souza Santana	

**A VOZ FEMININA E AS MEMÓRIAS DA POETA RIO-CONTENSE  
ESTHER TRINDADE SERRA** 111

Geane Nunes Santos

**ESTHER TRINDADE SERRA: O GUIA LÍRICO DE RIO DE CONTAS  
E UM OLHAR FEMININO QUE DESVÊ A CIDADE** 129

Renailda Ferreira Cazumbá

**O UNIVERSO FEMININO EM *DIÁRIO DE BITITA* DE CAROLINA  
MARIA DE JESUS** 143

Queila dos Santos Meira

**LITERATURA INFANTO-JUVENIL AFRO-BRASILEIRA: ANÁLISE  
CRÍTICA DA OBRA *PRETINHA, EU?* DE JULIO EMÍLIO BRAZ** 161

Thaiane Alves Bezerra

## **PARTE II – POESIA, FICÇÃO, REALIDADE BRASILEIRA E FORMAÇÃO LEITORA**

***MALUNGOS E VAPORES & OUTROS POEMAS: A IMAGEM  
POÉTICA COMO CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE ELDER OLIVEIRA*** 179

Patrícia Rodrigues Lima

**AS REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM *SEARA VERMELHA* DE  
JORGE AMADO** 195

Marlon Lucas Leite Alves

Oton Magno Santana dos Santos

<b>IDENTIDADE E MEMÓRIA NA FIGURAÇÃO DO PROCESSO MIGRATÓRIO SERTANEJO EM <i>ESSA TERRA DE</i> ANTÔNIO TORRES</b>	<b>221</b>
Wilma Santana dos Santos	
<b>A MEMÓRIA ENQUANTO ELEMENTO ESTRUTURADOR NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS</b>	<b>247</b>
Cristina Gonçalves Cardoso Machado Elizabeth de Lima Silva José Rosa dos Santos Júnior	
<b>LITERATURA CONTEMPORÂNEA PARA A FORMAÇÃO LEITORA: O CASO FERRÉZ E SÉRGIO VAZ</b>	<b>265</b>
Nilzabete dos Santos Oliveira	
<b>SOBRE OS AUTORES</b>	<b>291</b>



## PREFÁCIO

### UMA CRISE, CEM PRECEDENTES

Nas encruzilhadas ético-estéticas que aparecem na cartografia da literatura brasileira a crise é o núcleo discursivo fundante. Seria interessante forjar uma história das letras nacionais que explorasse justamente esses momentos, pois se por um lado é verdade que as autoras e autores responderam sempre com inventividade e coragem a eles, o mesmo não se pode dizer da crítica literária.

Escritores e escritoras como Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Carolina Maria de Jesus e Lima Barreto, por exemplo, deram respostas estéticas e éticas inventivas e fundamentais para as crises que atravessaram a sociedade de seu tempo e, justamente por responderem de forma assertiva e potente a esses contextos, foram aliçados durante um longo período da história oficial das nossas letras, ou abordados de maneira lateral e estereotipada pela crítica.

Enquanto isso, o campo crítico organizado, até o último quarto do século XX, a partir da ambição de uma representação homogênea da nação, continuava colonial, eurocêntrico e exclusivamente canônico. As diversas contribuições advindas dos mais variados grupos étnicos e sociais eram negligenciadas pelo critério evolucionista que comandou a crítica nacional desde os textos de Sílvio Romero, passando por Antonio Candido e seu *Formação da literatura brasileira*, e chegando a Haroldo de Campos do *Sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*.



Escolhemos dois pontos para ilustrar a condição contínua da crise na historiografia da literatura nacional: 1. a crise ética, política e material de uma sociedade que mantinha na república a estrutura racista e patriarcal da experiência colonial, à qual seria mais tarde somada e 2. a crise advinda do golpe de 1964, a ditadura militar, generalizando a censura e o medo como afetos estruturantes da vida social, impondo à sociedade brasileira seu devir minoritário.

Nesse contexto, a crítica da literatura brasileira se organiza basicamente de dois modos, primeiro com o evolucionismo e, depois da metade do século XX, com o estruturalismo. Ou seja, em plena formação da nacionalidade, do Romantismo ao Modernismo, o positivismo estruturava nossos critérios avaliativos, redundando a pretensão de homogeneidade e a exclusão como *modus operandi* de sua produção. O que estava em jogo era redundar os projetos de literatura e nação dos países europeus, em detrimento da diversidade política e epistêmica que emergia da produção literária local. Posteriormente, em plena ditadura militar, o estruturalismo protagoniza o cenário crítico, rechaçando a abordagem social no texto literário. Nesses contextos históricos não podemos afirmar apenas que a crítica literária se mantinha distante das demandas éticas e políticas da sociedade brasileira, mas que ela era fundamental para a manutenção dessa crise como aspecto estruturante de nossas relações sociais.

Não é à toa que a partir da abertura democrática e da chegada dos Estudos Culturais ao Brasil se fala exaustivamente de uma “crise da teoria”. Em nosso contexto isso fazia total sentido, à medida que a literatura sofria uma virada fundamental que traria à tona as diversas manifestações marginalizadas pelo cânone nacional e visibilizaria uma série de formações discursivas no campo literário, todas oriundas dos movimentos sociais, como a literatura negra, LGBTQ+, feminista e negro-feminista, acompanhadas pelas literaturas indígenas e periférica.



A literatura brasileira, então, vive um movimento de desterritorialização contínuo, uma reordenação geográfica e epistêmica ainda em curso, que lhe abre uma nova matriz explicativa, no sentido de que recorre não mais ao modelo da raiz e sua descendência para explicar a evolução das letras nacionais, como queria Antonio Candido (2007), mas ao rizoma deleuziano como modo de compreensão da multiplicidade como valor ético e político. A crise da teoria pode ironicamente ser compreendida além do “fla-flu” entre Teoria Literária e Estudos Culturais, assim, não se trataria apenas de uma tensão entre a concepção discursiva do literário, com a possível diluição de sua especificidade, versus a confirmação e continuidade da tradição defendida pela teoria da literatura. Para nós estava em pauta nessa crise a superação de um projeto crítico pseudonacionalista e homogeneizante, autoritário e colonial, em favor de outro projeto, democrático, culturalmente diverso e politicamente minoritário. Tratava-se de um desafio ético imposto à crítica e à literatura brasileira a partir do último quarto do século XX: pensar a diferença como uma experiência de liberdade, e não de exclusão.

Esse desafio continuou sendo enfrentado de maneira potente por parte das escritoras e escritores, dessa vez não mais filiando as produções textuais a um projeto nacional homogeneizante, mas à multiplicidade identitária que compõe a própria nação. O crescimento econômico, a inclusão das minorias em projetos governamentais, a ampliação do espaço universitário e a criação de leis como as Lei nº 10.639/2003, alterada pela Lei nº 11.645/2008, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena em todos os níveis e estabelecimentos de educação do país, junto com a Lei de Cotas, que garante um percentual mínimo de reserva de vagas a alunas e alunos negros e indígenas nas universidades públicas, compuseram um cenário novo na sociedade brasileira a partir dos primeiros anos do século XXI. Essas ações, tomadas como conjuntas, produzem, pela primeira vez



na história nacional: a) uma expectativa maior de mobilidade social, ainda que relativa, para os grupos negros, indígenas e periféricos e b) uma maior circulação discursiva de suas contribuições para a cultura e a sociedade brasileira. Como efeito dessa movimentação, houve um acesso inédito à literatura no Brasil, tornando possível uma maior produção e circulação dos textos literários não canônicos, como também a formação de novos grupos leitores desvinculados da classe média.

Porém, esse processo de democratização do acesso ao livro, à leitura, e essa potencialização da produção “periférica” na literatura brasileira são ameaçados pelo retrocesso histórico-político que o país vive desde o golpe de 2016, e até de um pouco antes. Mergulhado numa crise política que ameaça sorrateiramente a recente democracia e toma aos tapas os direitos conquistados durante décadas de luta, o país assiste a uma intensa caçada à literatura, com censura de livros em bienais, lista de livros proibidos por governos estaduais, extinção de políticas de apoio ao livro e à leitura, enfim, o que está sendo caçado, podemos dizer, acompanhando Candido (2011), é o direito à literatura como um bem necessário à própria constituição de nossa humanidade. Mas isso não explica tudo, pois não é toda e qualquer literatura que vem sendo perseguida e cerceada; o que vem sendo posto em prática é um projeto de controle das representações postas em jogo no conjunto social pelos grupos minoritários. E novamente temos o aprisionamento da diferença como potência ética de produção subjetiva e social que está sendo efetivado pela política nacional.

É nesse sentido que entramos em um terceiro momento, no qual a crítica literária é desafiada a se posicionar: intelectuais, artistas, grupos de pesquisa, programas de pós-graduação, editoras, coletivos... todo o macrocosmo social que mobiliza o campo literário brasileiro está instado a dizer a verdade ao poder, como propôs Said (2007), ou a se juntar a ele em um projeto reacionário de recondução



ao passado de violência e exclusão. Este *Literaturas em tempos de crise* que vocês têm agora em mãos faz a corajosa escolha pela primeira opção. Na contramão da nossa tradição crítica, a organização do livro propõe um debate no qual a diversidade e a resistência emergem como uma ética inegociável, pois todos os textos partem de um exercício de insubmissão importante para somar forças na organização de uma resistência política e epistêmica que vise impedir o campo literário de redundar o autoritarismo que vem cercado a sociedade brasileira.

Para isso, elaboram uma visada crítica que funciona de maneira prospectiva, mas também retrospectiva. Esta se estrutura em dois eixos: primeiro no sentido em que fazem questão de retomar textos e autores já canônicos de nossa literatura no sentido de desafiar as interpretações atrofiadas que insistiram em ver nos textos do século XIX e XX projetos de homogeneidade e unidade, e segundo, à medida que retomam textos antigos completamente marginalizados em relação ao cânone brasileiro para mostrar seu potencial literário e histórico. Na perspectiva da prospecção, o livro insiste em abordar aspectos identitários contemporâneos sinalizando que não há caminho possível para a crítica literária nacional fora da diversidade de representações. O futuro é múltiplo e diverso, e a crítica brasileira o deve ser também, é o que me parece nos dizer os organizadores.

É nesse sentido que o livro materializa sua proposta ética, dando espaço aos diversos discursos estéticos, éticos e políticos que atravessam, hoje, a trama social brasileira. Feminismo, negritude, formação leitora, mulheres negras e literatura infantil afro-brasileira são linhas de fuga do rizoma literário brasileiro, signos da multiplicidade que constitui o campo literário, e devem funcionar como portas de entrada pelas quais aspiramos sair da crise multissecular na qual existimos enquanto nação.

A grande contribuição deste livro está em reconhecer a estruturalidade da crise. O jargão derridiano serve aqui perfeitamente



para ilustrar a crise antidemocrática como mecanismo constituinte de nosso projeto de nação, ou seja, estrutura profunda de nossa semiótica representacional (DERRIDA, 2014). Isso fica claro nos processos digressivos instaurados pelo livro quando contempla autores canônicos como Clarice Lispector e Jorge Amado, no mesmo conjunto de textos em que analisa Carolina Maria de Jesus e chega na literatura negro-feminista de Rita Santana, e nas escritas periféricas de Ferréz e Sérgio Vaz. O percurso desenhado pelos organizadores aponta a assunção da diversidade literária como contribuição do campo das letras para combater o fantasma antidemocrático que nos espreita, com seus gestos contínuos de regulação e controle, direcionados para o campo da produção literária. Assim, demonstra-se a consciência histórica da crise, ao mesmo tempo que se desenha um caminho para combatê-la.

Podemos afirmar que a vontade posta em exercício nesta coletânea não é aquela de fazer da crítica uma metacrítica, não é pôr a literatura num diálogo incansável e inalcançável com o espelho, não se trata de uma crise de reconhecimento da literatura, mas de nós mesmos, do que somos e do que queremos enquanto sociedade, por meio da pergunta que atravessa o livro como um ruído: o que a literatura tem a ver com isso? Nesse sentido, me recorro do Nietzsche de *Segunda consideração intempestiva* e o sampleio para dizer que este *Literaturas em tempos de crise* parece nos dizer: só nos interessa uma crítica que sirva à vida.

Laroyê!

**Jorge Augusto**

Doutor em Literatura e Crítica da Cultura  
e docente do Instituto Federal Baiano



## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169-191.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, Jaques. A estrutura, o signo e o jogo, no discurso das ciências humanas. *In: DERRIDA, Jaques. A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 227-248.



## APRESENTAÇÃO

As eleições presidenciais de 2014 mudaram profundamente a cena política brasileira. O incômodo da ala mais conservadora e raivosa de uma elite partidária com a derrota eleitoral impingida por uma mulher e tudo o que ela representava fez com que o país experimentasse uma crise bastante acentuada, principalmente por conta da inserção de várias pautas-bomba que fez com que a chefe do Executivo não conseguisse implementar ações e reformas importantes e que culminou, em 2016, no golpe, sem armas e baionetas, travestido de um processo de impeachment sem crimes de responsabilidade.

A saída traumática da presidenta Dilma Rousseff abalou o estado democrático, instaurou uma ordem de exceção, retroalimentou determinadas posturas que pareciam estar enterradas nas catacumbas da história e ressuscitou, desvelou, desmascarou e trouxe para a luz do dia os ideais fascistas, machistas, misóginos, homofóbicos, transfóbicos que rondam o imaginário de determinada parte da sociedade e que se manifestam no número alarmante de feminicídios, de crimes de ódio e, em 2018, na morte da vereadora Marielle Franco.

Com a ajuda da mídia, dos meios de comunicação, das “mamadeiras de piroca” e do “kit gay”, o Brasil elevou a um espaço de poder e decisão um grupo político comprometido com o que há de mais retrógrado, inimigo da intelectualidade, da educação, da diversidade, da cultura, da ciência e das artes. Diante desse contexto, muitas vezes de censura, artistas, pesquisadores, professores e intelectuais têm sido demandados a refletir sobre esse tempo de crises e, em resposta, oferecem saídas que possam burlar, rasurar e desestabilizar esse contexto de dores e de constantes embates.



Foi pensando em construir rotas de resistências que esses três professores e intelectuais negros – para utilizar um conceito teórico de bell hooks (1995) – reuniram e, agora, ofertam a uma coletividade estudos acerca da literatura e o que ela tem de mais potente: a tessitura de narrativas que, pelo poder da verossimilhança, afetam, por efeitos estéticos específicos, o sujeito leitor. Concebemos o literário não apenas como o espaço de vida, de saúde – ideia amplamente defendida por Deleuze no livro *Crítica e clínica* (1997) – e de sanidade, mas também do devir, um devir que não é uma imitação e que se apresenta, se tomado pelo viés dos ditames logocêntricos, como uma zona de indiscernibilidade.

Dessa forma, se as comunidades tradicionais e periféricas e as minorias políticas – das quais fazemos parte – têm experimentado os venenos da crise, cabe-nos oferecer os antídotos presentes na arte literária. *Literaturas em tempos de crise: leituras, rotas e imaginários* não se debruça somente em textos literários que tematizam determinada representação da crise (do ser mulher, do ser negro, do ser abandonada pelo marido, do ter que enterrar um filho de 4 anos), mas se oferece como uma oportunidade de publicizar e democratizar o acesso a leituras críticas, à apresentação de rotas e imaginários realizados por pesquisadores experientes e por jovens pesquisadores que acreditam no poder da literatura.

É assim que nasce esta coletânea, como fruto de pesquisas e investigações realizadas no âmbito dos Estudos Literários e Culturais, efetivadas por sujeitos que se situam, que transitam ou que transitaram pelas veredas do sertão produtivo baiano e, mais especificamente, na cidade de Brumado. O livro se caracteriza fundamentalmente pela riqueza e pela diversidade de autores, de obras, de contextos e de temáticas analisados.

Tendo como objetivo o estudo da literatura brasileira e as mais diversas e múltiplas leituras do cânone e dos seus contrapontos críticos, as reflexões que aqui se erguem se ofertam a um público leitor



comprometido e afetado pelas urgências e emergências constitutivas da vida, do ser humano e do cosmos. Urgências e emergências recolhidas do fluxo prosaico do cotidiano e plasmadas no artefato literário depois de moduladas e submetidas aos caprichos da imaginação imperiosa do artista.

Dessa forma, e com a finalidade de dotar a obra de uma pretenha unidade que reflita a diversidade, os textos aqui apresentados se encontram organizados em duas partes, a saber: “Literatura feminina, literatura afro-brasileira, questões de gênero e questões étnico-raciais” e “Poesia, ficção, realidade brasileira e formação leitora”.

Na primeira parte, o texto intitulado “A representação da mulher nos contos ‘Natal na barca’ e ‘Apenas um saxofone’ de Lygia Fagundes Telles”, de Juliana Souza Caires, reflete acerca da representação da mulher da década de 1970 a partir dos contos estudados. A autora traz à tona, por meio de sua análise, diversas nuances representacionais que se encontram amalgamadas nos textos estudados, tais como a solidão e o abandono feminino, as epifanias casuais que recortam o cotidiano e a maternidade.

O segundo texto, “Os nós do feminino em *Gabriela, cravo e canela*”, de Elicléia Ferreira Graia, analisa a construção de perfis femininos na obra *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*, de Jorge Amado, tecendo contribuições para a discussão sobre a abordagem da problemática da representação do gênero feminino na literatura. Nesse sentido, reflete sobre o romance de 1930 e a criação literária de Jorge Amado no sentido de compreender o contexto histórico-cultural em que uma nova proposta literária emergiu na literatura brasileira ao manifestar mudanças de paradigma, a saber, o questionamento sobre a condição da mulher na sociedade.

Em “Luzes e sombras da condição feminina em ‘Amor’ de Clarice Lispector”, Euvana Lima Gomes investiga a representação do feminino no conto “Amor”, focalizando como a personagem principal se apresenta (ao mesmo tempo que rasura) na condição de



esposa/mãe/dona de casa. A autora discute aspectos relacionados ao papel feminino na sociedade a partir do conto objeto de seu estudo.

“O erotismo como estratégia de resistência feminina na poética de Rita Santana” é assinado por Roberta Souza Santana e investiga uma temática constantemente discutida no âmbito da literatura afro-brasileira: a transgressão da escrita negro-feminina. Roberta atrela tal transgressão à presença do erotismo na literatura negra de autoria feminina e a define como um instrumento de insubmissão, resistência e ruptura da condição subalterna da mulher.

“A voz feminina e as memórias da poeta rio-contense Esther Trindade Serra”, de autoria de Geane Nunes Santos, propõe a observação da presença da voz feminina na expressão poética de Esther Trindade Serra, considerando o momento e o papel social a partir dos quais a autora produziu seus poemas e a memória como fator intrínseco da ambientação poética de Trindade.

O texto “Esther Trindade Serra: o guia lírico de Rio de Contas e um olhar feminino que desvê a cidade”, de autoria de Renailda Ferreira Cazumbá, estuda a única obra publicada da autora rio-contense. Nesse texto, a autora mostra como, numa perspectiva feminina, Trindade cria um registro poético de lugares, personagens e valores da pequena cidade da Chapada Diamantina. A poesia de Esther Trindade mostra a percepção pessoal que a poeta possui da terra natal, visibiliza os lugares não oficiais da cidade e, com isso, cria uma memória diferenciada porque é direcionada para as margens e para personagens não sacralizadas na história oficial.

O texto intitulado “O universo feminino em *Diário de Bitita* de Carolina Maria de Jesus”, de autoria de Queila dos Santos Meira, se propõe a escutar a voz da mulher negra e como se apresentam suas representações literárias, em contraponto ao discurso canônico, eurocêntrico e colonialista. Em “Literatura infanto-juvenil afro-brasileira: análise crítica da obra *Pretinha, eu?* de Julio Emílio Braz”, Thaiane Alves Bezerra investiga as características da literatura



infanto-juvenil e da literatura afro-brasileira e elucida como são representados os estereótipos acerca da criança negra e denuncia, por meio do estudo, a construção social da negritude.

Em “*Malungos e vapores e outros poemas: a imagem poética como crítica social na obra de Elder Oliveira*”, de Patrícia Rodrigues Lima, texto de abertura da segunda parte, escolheu-se o escritor baiano para observar como se dá a construção das imagens poéticas que, em última instância, se constituem como crítica social. O objetivo dessa proposta é discutir as imagens poéticas da poesia baiana do escritor Elder Oliveira. Como objetivos específicos, verifica-se o trabalho poético de Elder Oliveira a fim de compreender a imagem na poesia e, por fim, analisam-se os poemas “Prosa brasileira”, “Anotações verticais, Cafundó, Gumes” e “O circo”.

No texto “As representações do sertão em *Seara Vermelha* de Jorge Amado”, Marlon Lucas Leite Alves e Oton Magno Santana dos Santos apresentam os resultados de uma pesquisa sobre o romance amadiano com a intenção de mostrar como o sertão nordestino é descrito através de uma escrita marxista que, sem perder a sua dimensão de arte e tonalidade poética, conduz o leitor a adentrar esse Brasil desconhecido, vislumbrar suas belezas, sentir a alegria que é resistência, perceber a particularidade da sua geografia, fauna e flora, descobrir riquezas em meio à escassez, a ética dos sertanejos e acesar sua linguagem, seus códigos.

Em “Identidade e memória na figuração do processo migratório sertanejo em *Essa terra* de Antônio Torres”, Wilma Santana dos Santos busca entender e discutir a questão da identidade na obra *Essa terra*, na qual a migração participa como estruturante de uma cisão de valores e de dispersão identitária, e a memória atua na tentativa de reconstrução do sujeito. A partir da referida obra pode-se levantar discussões acerca dos possíveis conceitos de identidade e memória e propor reflexões sobre as consequências da migração nordestina no romance brasileiro.



Em “A memória enquanto elemento estruturador na poética de Manoel de Barros”, Cristina Gonçalves Cardoso Machado, Elizabeth de Lima Silva e José Rosa dos Santos Júnior analisam as representações memorialísticas que, submetidas aos caprichos da imaginação criadora, são plasmadas em poemas que desestabilizam a ideia de uma memória totalmente fiel a um passado factual, vivido e experimentado.

Por último, o texto “Literatura contemporânea para a formação leitora: o caso Ferréz e Sérgio Vaz”, realizada por Nilzabete dos Santos Oliveira, teve por objetivo estimular a discussão sobre a relevância da produção escrita, denominada marginal, dos escritores Ferréz e Sérgio Vaz na formação leitora. Pensar essa produção como representação cultural e a pertinência da inserção dessa literatura na instituição pública escolar, por considerá-la mais um subsídio para “fisgar” o leitor, constituiu um dos objetivos do estudo que deu origem ao texto. O *corpus* selecionado para a discussão – traços que podem contribuir para a identificação do leitor com o texto – foi formado por quatro textos classificados como marginais, extraídos da revista *Caros amigos*, da Editora Casa Amarela, das edições de junho, outubro e dezembro de 2010 e janeiro de 2011.

Dessa forma, este livro se apresenta como um trabalho de revisão de literatura e de estudos sistematizados sobre a literatura brasileira. Agrega diversas perspectivas analíticas do texto literário, reflete a diversidade e pluralidade de autores e obras analisados e se perfaz em um material que se oferece às múltiplas leituras, atendendo ao gosto e às expectativas dos mais diversos leitores.

**Oton Magno Santana dos Santos**  
**José Rosa dos Santos Júnior**  
**Renailda Ferreira Cazumbá**  
Organizadores



## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.



# PARTE I

## LITERATURA FEMININA, LITERATURA AFRO-BRASILEIRA, QUESTÕES DE GÊNERO E QUESTÕES ÉTNICO-RACIAIS





# **A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS CONTOS “NATAL NA BARCA” E “APENAS UM SAXOFONE” DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Juliana Souza Caires

A condição feminina, na contemporaneidade, tem sido marcada por fortes embates no contexto da disputa pelos espaços de fala, de representatividade e de poder. Durante muito tempo, a literatura esteve comprometida com os ideais de representação do patriarcado e da branquitude. No entanto, a partir da década de 1970, esse cenário começa a ser modificado pela presença cada vez mais constante de escritoras implicadas com um novo modelo de representação literária, calcado na ótica do feminino. Assim, este texto tem como objetivo analisar a representação da mulher da década de 1970 a partir de dois contos de Lygia Fagundes Telles.

A literatura brasileira do século XX é uma literatura engajada sobremaneira nos movimentos sociais. Trata-se de uma geração de escritores que rompeu, ainda que problematicamente, com a tradição literária europeia, surgindo assim não só a poesia, mas também o romance marginal comprometido com a representação do que se convencionou chamar de regionalismo, do proletariado, da mulher, do negro e do periférico. Reaparece com mais vigor na literatura a voz feminina, a qual, nesse momento, não precisa da franquia masculina para representar a mulher; agora, a mulher fala de si e de outras.



Para entender quais são as imagens de mulher construídas pelo olhar feminino, elegi dois contos de Lygia Fagundes Telles, “Natal na barca” e “Apenas um saxofone”. Telles é romancista e contista e uma das grandes representantes da literatura contemporânea. Em 1982, foi eleita para a Academia Paulista de Letras e, em 1985, tornou-se a terceira mulher eleita para a Academia Brasileira de Letras. Em 1987, foi eleita para a Academia das Ciências de Lisboa. Lygia Fagundes Telles se tornou conhecida, entre vários fatores, por representar o universo urbano e por explorar, de forma intimista, a psicologia feminina.

Vivendo a realidade de uma escritora do terceiro mundo, a autora considera que sua obra é de natureza engajada, comprometida com a difícil condição do ser humano em um país de educação e saúde tão frágeis. Participante desse tempo e dessa sociedade, a escritora procura apresentar, através da palavra escrita, a realidade envolta na sedução do imaginário e da fantasia.

A escrita de Lygia Fagundes Telles proporciona um estudo sobre a mulher na sociedade, já que é recorrente na sua produção literária, o universo feminino. Nos contos que serão analisados, “Natal na barca” e “Apenas um saxofone”, escritos entre as décadas de 1960 e 1970, pode-se ter uma noção da representatividade do papel da mulher naquela sociedade, já que apresentam personagens femininas que são marcadas pelo tempo e por questões sociais e políticas, gerando, assim, uma maior identificação do leitor com as personagens.

No conto “Natal na barca”, as personagens se encontram em completa solidão. A história se passa numa barca na qual há quatro tripulantes: uma mulher com o filho, de pouco menos de um ano, doente, para quem buscava ajuda médica em outro lugar; um velho bêbado; e a narradora-personagem. A história ocorre em uma noite de Natal, o lugar não é identificado, apenas suas características são apresentadas; além das personagens, o próprio espaço era solitário,



um rio, no meio da escuridão, em “[...] uma embarcação desconfortável e tosca [...]” (TELLES, 2009, p. 115).

A narradora-personagem tenta de alguma forma não manter nenhum tipo de contato com a mulher que carregava o filho no colo, queria apenas “[...] era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.” (TELLES, 2009, p. 115). Mas foi em vão, algo mais forte que sua vontade a levou a iniciar uma conversa com a mulher “jovem e pálida” de forma despreziosa. Por um descuido, ao acender um cigarro, a narradora-personagem deixou a caixa de fósforos cair e, ao se abaixar para pegar, sentiu alguns respingos e acabou mergulhando as pontas dos dedos na água, ao que falou “tão gelada”; de forma natural, a outra tripulante comenta “[...] mas de manhã é quente.” (TELLES, 2009, p. 116).

A partir daí a narrativa fica cada vez mais detalhada e instigante; a narradora-personagem senta-se ao lado da mulher e observa seus “[...] belos olhos claros e extraordinariamente brilhantes.” (TELLES, 2009, p. 116), vê também “[...] que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.” (TELLES, 2009, p. 116). Começaram a falar características do rio, temperatura e da cor da água, até surgir a primeira de muitas perguntas da narradora-personagem: “Mas a senhora mora aqui perto?”; a mulher responde: “Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava justamente hoje [...]” (TELLES, 2009, p. 116). Nesse ponto, talvez comece a surgir no imaginário do leitor uma série de questionamentos: era noite de Natal, o que faziam eles naquela barca? Quais eram seus destinos?

O diálogo foi interrompido pelo choro da criança que estava doente. A mulher a levava para um especialista aconselhado pelo farmacêutico de Lucena: “Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre [...]” (TELLES, 2009, p. 116). Percebe-se aí que o conto em questão tenta resgatar a figura das



mulheres que estão escondidas e que não possuem voz na sociedade, apresentando através da literatura os seus dramas e sofrimentos vivenciados no dia a dia, sugerindo uma história tipicamente tradicional, pois a personagem tem um filho cujo cuidado e educação cabem a ela, e o homem é destinado somente para o trabalho fora de casa, com o dever de proporcionar o sustento da família. Nesse momento, a narradora-personagem apresenta a mulher com características de força e sensibilidade, precisando ir à luta para resolver os seus problemas, nesse caso, a cura do filho. Segundo Soihet (2012, p. 362):

A organização familiar dos populares assumia uma multiplicidade de formas, sendo inúmeras as famílias chefiadas por mulheres sós. Isso se devia não apenas às dificuldades econômicas, mas igualmente às normas e valores diversos, próprios da cultura popular.

A mulher, no século XIX, era vista sobre o princípio patriarcal, pois a sua função na sociedade era destinada somente aos afazeres domésticos, cuidar do marido e dos filhos. A personagem mencionada no conto, de certa forma, segue essa estrutura de família tradicional, mas, no decorrer da narrativa, rompe com esse ideário, fazendo uma inversão dos papéis apregoados pela sociedade estruturada a partir de uma lógica masculina. As personagens de ambos os contos são subversivas e rompem com as convenções sociais, que subjugam ainda hoje as mulheres. De acordo com Soihet (2012, p. 379),

[...] a autonomia das mulheres pobres no Brasil da virada do século XIX para o XX é um dado indiscutível. Vivendo precariamente, mais como autônomas do que como assalariadas, improvisavam continuamente suas fontes de subsistência.



Outro ponto importante do conto é a fé, tudo pode acontecer com a personagem, mas ela sabe “[...] que Deus não vai me abandonar.” (TELLES, 2009, p. 116). É triste imaginar uma mulher sozinha na noite de Natal em uma barca com o filho doente; ao decorrer da narrativa o leitor entenderá, a partir das perguntas da narradora-personagem, o porquê de tanta fé:

— É o caçula?

— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos. (TELLES, 2009, p. 117).

Uma tragédia marcou a vida dessa mulher: a perda de um filho de quatro anos. A narradora-personagem não acredita no que ouve e tenta desviar o assunto para o filho que estava ali, perguntando-lhe a idade, mas a mulher insiste em falar do outro filho,

Era um menino tão bonzinho, tão alegre. Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... Só a última mágica que fez foi perfeita, vou voar! Disse abrindo os braços. E voou. (TELLES, 2009, p. 117).

São recorrentes os acontecimentos trágicos na vida dessa mulher, e a narradora-personagem busca de alguma forma se ausentar daquele lugar, das palavras ditas, não queria sentir piedade nem se lembrar de nada, afinal, passou a maior parte da viagem sem trocar nenhuma palavra,

Mas os laços – os tais laços humanos – já ameaçavam me envolver. Consequira evitá-los até aquele instante.



Mas agora não tinha forças para rompê-los. (TELLES, 2009, p. 117).

Na esperança de ouvir algo de bom, a narradora-personagem lança outra pergunta, “— Seu marido está à sua espera? — Meu marido me abandonou” (TELLES, 2009, p. 117). Mais uma demonstração da força e determinação de uma mulher solitária, que enfrenta tantos problemas e traumas, mas segue firme como o rio que ela estava navegando. É tanta desgraça simultânea que a narradora-personagem tem vontade de rir, talvez por não acreditar em tamanha infelicidade, falta de sorte e tristeza em uma só pessoa. Já não conseguia evitar fazer perguntas e continua:

— Há muito tempo?

— Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Duca enfeiou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me acenou através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela de arame no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora. (TELLES, 2009, p. 117).

Nota-se, além da falta de solidariedade para com o próximo, a falta de compaixão por essa mulher, que depois da morte do filho



foi obrigada a passar por um abandono do marido que chegou a mencionar a suposta amante dentro do seu próprio lar. Não satisfeito, o marido ainda manda uma “cartinha” para se despedir. A personagem teve que procurar outro lugar para morar com a sua mãe e com o seu filho, próximo a sua escolinha, afinal, essa sua sabedoria e calma seriam, talvez, por conta da sua profissão; era professora, fazia parte do cenário de mulheres que dividiam seu tempo com a família e o magistério.

Sobre a relação histórica e cultural entre o papel da mulher na família e no exercício do magistério, Louro (2012, p. 450) diz que

[...] afirmavam que as mulheres tinham, “por natureza”, uma inclinação para o trato com as crianças, que elas eram as primeiras e “naturais educadoras”, portanto nada mais adequado do que lhes confiar a educação escolar dos pequenos. Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava, de certa forma, “a extensão da maternidade”, cada aluno ou aluna vistos como um filho ou uma filha “espiritual”.

Mulher, professora – porque “extensão da maternidade” –, perdeu um filho e foi abandonada pelo marido. Trata-se, portanto, de uma vida marcada e atravessada pelas mais diversas experiências da dor, plasmando, no tecido narrativo, tais experimentações dado o interesse da narradora em ouvir os relatos.

Agora a narradora-personagem, totalmente envolvida com a vida da mulher, quer saber como ela convive com tudo isso e continua a perguntar

- A senhora é conformada.
- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
- Deus — repeti vagamente.



— A senhora acredita em Deus?

— Acredito — murmurei. (TELLES, 2009, p. 118).

Mais uma vez a mulher volta a falar da sua fé, de confiar em Deus e ter esperança de que algo vai mudar para melhor. Compreende-se que a fé para essa mulher é uma virtude, é o “combustível” para continuar o curso sinuoso e íngreme do rio da vida.

Agora a narradora-personagem percebe o que estava por trás daquela mulher forte: “Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas [...]” (TELLES, 2009, p. 118). A fala da narradora-personagem remete a uma passagem bíblica que diz:

E Jesus lhes disse: por causa de vossa pouca fé; porque em verdade vos digo que, se tiverdes fé como um grão de mostarda, direis a este monte: passa daqui para acolá, e há de passar; e nada vos será impossível. (Mateus 17:20).

Esse fragmento do texto bíblico simboliza, por vias analógicas, a força dessa mulher em ver possibilidades mesmo quando tudo aponta para as adversidades.

Logo após, a mulher faz um relato de um mal-estar que sentiu em uma noite, na qual acordou desesperada, a ponto de sair pela rua chamando por seu filho. Depois se sentou “[...] num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar.” (TELLES, 2009, p. 118). E lá mesmo ficou “[...] pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez [...]” (TELLES, 2009, p. 118). Chorava tanto que, quando não tinha mais lágrimas, acabou dormindo ali mesmo no banco do jardim. Foi quando aconteceu a mágica, ela sonhou com Deus, seu filho e Jesus. O filho brincava com o Menino Jesus e, assim que viu



a mãe, foi ao encontro dela e a beijou tanto. Quando sentiu a alegria do filho, ela acordou “[...] rindo também, com o sol batendo em mim [...]” (TELLES, 2009, p. 119). Nesses fragmentos, consegue-se perceber o tamanho do amor dessa mãe pelo seu filho, a dimensão da sua dor e do seu sofrimento.

Lygia Fagundes Telles (2009) expressa nessas linhas o sentimento mais puro usando uma personagem que nem ao menos nomeou, mas que consegue transmitir algo que, às vezes, só é possível na fruição de textos tão densos que tocam o leitor de forma muito intensa. Cada parágrafo desse conto é marcado por uma surpresa, por uma epifania que nos revela o que há de mais genuíno na condição feminina. Isso também é magia, a magia da literatura, afinal ela causa efeitos nos leitores que somente ela é capaz de suscitar. Não é à toa que Candido (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO; GOMES, 1976, p. 54), ao se referir às personagens, diz que: “[...] a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.”

A emoção transmitida nas palavras da mulher era tanta que a narradora-personagem ficou sem saber o que falar. E foi nesse silêncio que ela levantou o xale que cobria a cabeça da criança, olhou e voltou a cobri-la:

Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para o chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto.

Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. (TELLES, 2009, p. 119).

Esse trecho desperta uma sensação de desconforto e angústia. Não pode ser; em plena noite de Natal, a mulher sozinha em uma barca, com o filho doente e, depois de tudo que já foi dito, o filho



está morto nos braços da mãe? Por que tanto sofrimento? A narradora-personagem não sabe agir diante daquela situação. A mulher se aproximou e disse que estavam chegando, era hora de sair rápido daquele horror, fugir dali sem olhar para trás, estar longe quando a mulher descobrir que seu filho, mais um filho está morto. Despede-se estendendo a mão, mas

Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse pegar a sacola. Ajudei-a, mas em vez de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou, o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre. (TELLES, 2009, p. 119).

Sim, ele estava vivo. Talvez, depois de tantos depoimentos tristes, as circunstâncias levaram a narradora-personagem a pensar que a criança estava morta, afinal o clima estava impregnado de negatividade, mas “[...] a criança abriu os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente.” (TELLES, 2009, p. 120). Não tinha mais o que fazer naquela barca, chegou ao destino e agora era hora de desembarcar.

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço.

Encarei-a. Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. E acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu [...]. (TELLES, 2009, p. 120).

Não é por acaso que a imagem da noite de Natal é apresentada na história do conto. Algumas partes da narrativa, como essa, remetem à noite de Natal. Esse recurso de linguagem apresenta uma



espécie de simbolismo que metaforicamente representa o sentido do texto. O sentido do Natal para a Igreja Católica é o nascimento do menino Jesus, marcando um novo tempo na cultura cristã. As palavras usadas no conto fazem lembrar de Maria de Nazaré: o “manto”, “seu rosto resplandecia” e a simplicidade da personagem são de imediato relacionados à Nossa Senhora.

A narradora-personagem ainda digeriria tudo que acontecia; viu o velho bêbado saindo da barca e depois ainda voltou duas vezes para ver o rio, cenário que não seria mais o mesmo depois daquela noite, e ficou a imaginar como seria o rio “[...] de manhã cedo: verde e quente.” (TELLES, 2009, p. 120).

Verifica-se nessa reflexão que a literatura, em específico a de Lygia Fagundes Telles, faz um diálogo com a realidade social. Desse modo, a literatura é uma espécie de instrumento de reflexão acerca do mundo que nos rodeia e é de fundamental importância o olhar do leitor sobre a obra literária, afinal é ele que dará significação para tal, como afirma Compagnon (2010, p. 147), acerca do leitor:

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói. Em todo texto os pontos de indeterminação são numerosos, com falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura.

Cabe ao leitor essa função de completar os espaços em branco deixados na narrativa, usando a imaginação para dar direção e completude ao texto, já que o autor usa esse tipo de recurso para entreter e provocar o leitor. No conto em discussão, não se sabe o destino das personagens, se o filho foi curado, o que aconteceu com o velho bêbado após sair da barca e o que



fez a narradora-personagem, para onde teria ido; são lacunas que somente a imaginação leitora poderá preencher.

A narrativa “Apenas um saxofone” é um outro exemplo de conto intrigante de Lygia Fagundes Telles, que traz para seus leitores uma linguagem aparentemente simples, mas no decorrer da leitura se percebe uma enorme complexidade no que diz respeito às questões existenciais. O conto problematiza a imagem da mulher e coloca em destaque a questão da prostituição feminina. Outra questão é a solidão na qual essa mulher se encontra, já que ela é vista pela sociedade como imoral e não consegue construir laços de afeto.

No referido conto, Lygia Fagundes Telles apresenta uma narradora-protagonista desprendida de sentimentos que vive em um universo cercado de riqueza e isolada do mundo das afetividades. Luisiana é a protagonista dessa história, que é narrada por ela mesma dentro de sua casa. A história começa com uma expressão em francês, “*Merde! voilà l’hiver*” (TELLES, 2008, p. 31), para se referir ao frio que fazia ao anoitecer. Isso faz com que o leitor busque a tradução para que se instaure a produção dos sentidos. A expressão usada contém um palavrão, daí surge a justificativa da utilização da língua francesa:

Aprendi com ele que palavrão em boca de mulher é como lesma em corola de rosa. Sou mulher, logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema. (TELLES, 2009, p. 31).

Nota-se a partir do início do conto que não se trata de uma personagem qualquer, Luisiana é ousada e tem um comportamento diferente do esperado para uma mulher do século XX. Seu vocabulário é cortante:

Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita. Uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores



bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo. (TELLES, 2009, p. 31).

Depois a narradora-protagonista menciona sua idade e seu passado, o que caracteriza uma inversão temporal, como se pode observar:

Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi rápido, não? Rápido. Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado muito nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete. (TELLES, 2009, p. 31).

Percebe-se aí uma preocupação da personagem em relação ao envelhecimento, a fugacidade do tempo, de como os anos passam sem percebermos e como é preciso aproveitar cada momento. Nota-se também sentimento de nostalgia, de não ter vivido momentos que a vida lhe proporcionou. Outro ponto relevante que foi mencionado é uma das consequências do envelhecimento, a mudança do corpo: “sinto o próprio frio secular que vem do assoalho”.

Luisiana é uma prostituta que no decorrer da vida acumulou muita riqueza e mostra para o leitor uma vida baseada no luxo, “[...] meu tapete é persa, todos meus tapetes são persas [...]” (TELLES, 2009, p. 31). Fica claro que a narradora-protagonista enfatiza a sua condição social ao expor tudo que conseguiu se prostituindo.

Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi que já esteve incrustado no umbigo de um xá famosíssimo, até há pouco eu sabia o nome desse xá. (TELLES, 2009, p. 34).

Ela não demonstra vergonha ao falar de tudo que conseguiu através da prostituição, ao invés disso, nota-se um orgulho ou até mesmo certa soberba quando diz



Podia mandar acender a lareira, mas despedi o copeiro, a arrumadeira, o cozinheiro – despedi um por um, me deu um desespero e mandei a corja toda embora, rua, rua! (TELLES, 2009, p. 32).

Luisiana se preocupa demasiadamente com o exterior, com uma vida preenchida por futilidades, objetos adquiridos em grandes viagens pelo mundo, compras realizadas apenas por questão de prestígio e autoestima, afinal nem lembrava que os tinha, o que sugere um desequilíbrio emocional, a necessidade de preencher um vazio. É evidente que falta algo na vida dessa mulher, algo que não pode ser comprado. Luisiana demonstra a todo momento ser uma mulher infeliz, pois, apesar de todo o dinheiro, a personagem entende, ainda que metaforicamente, que nem todas as coisas têm um preço, como se pode perceber neste fragmento:

Desliguei o telefone, me enrolei na manta, trouxe a garrafa de uísque e estou aqui bebendo bem devagarinho para não ficar de porre, hoje não, hoje quero ficar lúcida, vendo uma coisa, vendo outra. E tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora, ainda mais por fora, uma porrada de coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro. (TELLES, 2009, p. 32).

Outro elemento que também traduz essa riqueza é o uísque; Luisiana, mais uma vez, quebra o padrão da época, bebe uísque de forma natural: “[...] acho que nunca bebi tanto como ultimamente e quando bebo fico sentimental, choro à toa.” (TELLES, 2009, p. 32). Percebe-se que a narradora-protagonista reforça a ideia de que o dinheiro não lhe trouxe uma sensação de plenitude de viver a vida intensamente. A realidade forjada no conto apresenta uma mulher que tem consciência do seu papel na sociedade, papel este visto como



objeto sexual, uma mulher que expõe seus desejos, o que não era comum para a sociedade da época.

Tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio que me dá aula sobre doutrinas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo. Vinha tão humilde, tão miserável com seu terno de luto empoeirado e botinas de viúvo que fechei os olhos e me deitei, Vem Xenofonte, vem. “Não sou Xenofonte, não me chame de Xenofonte”, ele me implorou e seu hálito tinha cheiro recente de pastilhas Valda, era Xenofonte, nunca houve ninguém tão Xenofonte quanto ele. (TELLES, 2009, p. 34).

Mesmo vivendo nesse mundo de ilusão, regada com bebidas e luxo, Luisiana não se esquece de um saxofonista que conheceu na sua juventude, ele era totalmente o inverso dela, não se importava com o luxo: “Seus sapatos eram sujos, a camisa despencada, a cabeleira um ninho, mas o saxofone estava sempre meticulosamente limpo.” (TELLES, 2009, p. 36). Ele vivia em função da sua música e do amor por Luisiana, a amava tanto a ponto de querer ter um filho com ela. Luisiana revela de forma detalhada as lembranças de sua relação com o saxofonista:

A primeira vez que nós nos amamos foi na praia. O céu palpitava de estrelas e fazia calor. Então fomos rolando e rindo até às primeiras ondas que ferviam na areia e ali ficamos nus e abraçados na água morna como a de uma bacia. (TELLES, 2009, p. 36).

A narradora-protagonista tem saudade de um tempo que não conseguiu viver com o seu suposto amor, não viveu por seguir determinados padrões estabelecidos pela sociedade da época. Observa-se um sentimento de amargura, de um arrependimento



constante no dia a dia. Uma felicidade interrompida, que poderia ser verdade, e isso ela já não poderá saber, já que não a pôde vivenciar com o saxofonista. Impossibilitada de viver o tempo perdido, a narradora-protagonista revive as imagens do passado como forma de questionamento para a sua vida no presente, quando ela descreve o momento no qual conheceu o saxofonista e busca revivê-lo: “Ele estava sentado na penumbra, tocando saxofone. A melodia era mansa, mas ao mesmo tempo tão eloquente que fiquei imersa num sortilégio.” (TELLES, 2009, p. 37). Percebe-se aí o momento de deslumbre ao vê-lo tocando seu saxofone, ela ficou estarrecida com sua arte, nunca tinha ouvido nada igual. Logo após os dois foram para o apartamento dele e a partir desse momento “nossa vida foi tão maravilhosamente livre! E tão cheia de amor, como nos amamos e rimos e choramos de amor naquele décimo andar.” (TELLES, 2009, p. 38).

Na narrativa, pode-se perceber o saudosismo com que Luisiana fala sobre o “seu” saxofonista, ela mostra o tempo todo a necessidade de testar o amor dele por ela, Luisiana queria a todo custo que ele lhe provasse, várias vezes, que a amava e que era capaz de tudo para demonstrar, como se pode ver nesse trecho:

Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder até que venha a polícia? eu perguntei. Ele me olhou sem pestanejar e foi correndo em direção à duna e eu corria atrás e gritava e ria, ria porque ele já tinha começado a tocar a plenos pulmões. (TELLES, 2009, p. 37).

Depois de algum tempo, Luisiana começa a ficar exigente e pede ao saxofonista para provar seu amor levando-a em restaurantes, comprando brincos e vestidos. Para isso, ele passava horas tocando, mas não se cansava e dizia para ela: “Luisiana, você é a minha música e eu não posso viver sem música.” (TELLES, 2009, p. 39).



Depois de tantas provas, Luisiana começou a ficar incomodada, pois tinha “[...] medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor.” (TELLES, 2009, p. 39). Ela não estava preparada para amar ou não queria viver de fato um amor verdadeiro. Luisiana era ambiciosa e almejava sempre mais, queria também que ele fosse como ela, “Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim?” (TELLES, 2009, p. 37). Mas eram em vão os questionamentos, o saxofonista não se interessava por dinheiro, não era ganancioso como ela, e ele a respondia com o som de seu instrumento.

A vida de Luisiana é uma desordem, ela é, a despeito do que tentava ser, uma mulher fraca, sempre carregada de aflições, angústias e questionamentos. Sente saudade do tempo que poderia ser vivido completamente e não foi. Momentos os quais ficaram em sua memória, um amor ilusório, que em certo ponto ela não suportava mais. Pensou em abandoná-lo, mas fracassou, preferia que o amor acabasse, pois não tinha capacidade de mantê-lo,

[...] preferi que nosso amor apodrecesse, que ficasse tão insuportável que quando ele fosse embora saísse cheio de nojo, sem olhar para trás. (TELLES, 2009, p. 39).

O que Luisiana seria capaz de fazer para que seu amante a deixasse para sempre? Ela gostava de suas provas de amor; para ela as provas de amor eram jogos e agora não seria diferente, era tudo ou nada, esse era o momento de o saxofonista decidir se provaria seu amor definitivamente ou não, “[...] se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.” (TELLES, 2009, p. 40). Nesse momento, a tessitura narrativa usa, mais uma vez, as lacunas para que o leitor as complete. Daí surge a ideia da “morte” simbólica, de eles não se encontrarem mais, de ela não saber o que realmente aconteceu com ele, sabe-se que ele se foi e fica a incerteza se ele provou seu amor ou não.



Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate – trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele está vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone. (TELLES, 2009, p. 35-36).

Essa perturbação e essa falta de respostas acompanharão para sempre Luisiana. Paradoxalmente, o saxofonista provou o seu amor e se matou imediatamente. A morte, aqui simbólica e fantasmagórica, perturba a protagonista, mas há também a instância leitora, agora afetada pelos efeitos estéticos suscitados pelo texto literário. A magnitude da narrativa de Lygia Fagundes Telles reside no fato de fazer com que o leitor experimente, ainda que de modo fugaz, todos os conflitos internos experienciados por Luisiana, que deverá viver com a dor da separação e suportar, de forma resignada, a saudade. Como diz Beauvoir (2016, p. 412), suportar, ser forte, sempre foi a marca do feminino:

Suportam muito melhor do que o homem o sofrimento físico: são capazes de uma coragem estoica quando as circunstâncias o exigem: sem a coragem agressiva do homem, muitas mulheres distinguem-se pela calma tenacidade de sua resistência passiva; enfrentam as crises, a miséria, a desgraça mais energeticamente do que os maridos; respeitadas do tempo que nenhuma pressa pode vencer, não medem sua duração; quando aplicam sua obstinação serena a algum empreendimento, obtêm, por vezes, resultados brilhantes.

Dessa forma, e amparada em Beauvoir, posso concluir que as imagens de mulher que se erguem no âmbito da narrativa de Lygia Fagundes Telles engendram perfis femininos marcados pela ausência, pela dor, pela perda e pelo abandono, mas que, por outro



lado, por questão de sobrevivência, aprendem a ser fortes – ser forte e vigilante, inclusive, sempre foram algumas marcas da existência do feminino – e subversivas, porque rompem e/ou desestabilizam determinada ordem estrutural, constitutiva e orgânica de uma sociedade ainda muito injusta e misógina, porque é pensada por homens e para homens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto, forjado a partir das representações da mulher na contística de Lygia Fagundes Telles, enfocou a literatura como um produto social e em constante diálogo com o seu tempo. Sendo assim, verificou-se nos contos analisados que a literatura, em especial, a de Lygia Fagundes Telles, engendra uma interlocução com a realidade da mulher no âmbito da sociedade do século XX. As personagens analisadas nos contos “Natal na barca” e “Apenas um saxofone”, escritos entre as décadas de 1960 e 1970, fazem parte do mundo ficcional da autora, porém, dada a verossimilhança, são, não raro, encontradas nos mais diversos espaços sociais, por apresentarem perfis de mulheres que lutam incessantemente para serem reconhecidas socialmente.

A pesquisa realizada permitiu compreender como a literatura pode dialogar com a realidade palpável, mas também simbólica do cotidiano. Essa realidade ficcional apresentada por Lygia Fagundes Telles nos contos analisados encena uma história aparentemente “simples”, mostrando mulheres no seu dia a dia rotineiro, ou seja, mulheres que exerciam papéis na sociedade patriarcal do século XX como, por exemplo, mulheres destinadas aos afazeres domésticos, aquelas que são mãe e esposa, mas também se debruça sobre as mulheres que fogem a essa regra estabelecida pela sociedade da época, como as prostitutas.



Como é mostrado neste texto, há duas representações distintas do feminino, mas que são tocadas igualmente por epifanias casuais que fazem com que o modo de ver, de sentir e de perceber o mundo dessas mulheres seja abalado. Essas mulheres protagonistas dos contos analisados rompem, à sua maneira, com a ordem patriarcal que se quis, durante muito tempo, e ainda se quer totalitária e detentora das mais diversas formas de poder.

Como toda literatura por excelência, os contos analisados instituem, por meio da rasura e do tensionamento, uma nova forma de se pensar os papéis e os lugares reservados à mulher numa sociedade que a odeia, porque é misógina. O construto de Lygia Fagundes Telles entra, assim, para o rol das escrituras literárias de autoria feminina que se propuseram, por meio de personagens subversivas, a questionar e desnaturalizar as histórias dos gêneros que a História contou.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Volume 2: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BÍBLIA. N. T. *Mateus* 17:20. Trad. José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 1702.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de texto). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 443-481.



SOIHET, Raquel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano.  
*In*: PRIORE, Mary del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de texto). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 362-400.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



## OS NÓS DO FEMININO EM *GABRIELA, CRAVO E CANELA*

Elicléia Ferreira Graia

Este texto analisa a construção de perfis femininos no âmbito da obra *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (1958), de Jorge Amado. A obra nos inquieta e nos provoca a pensar o lugar do feminino na sociedade ilheense do século XX, uma vez que engendra arquétipos de mulher centrados na insurgência e na insubmissão. Logo, o texto motiva a refletir acerca da representação de gênero na literatura brasileira moderna.

A busca pela conquista da consagração do espaço feminino nas obras literárias foi fundamental para as discussões que se avultaram nos últimos tempos sobre a representação do papel da mulher na sociedade. Tematizar a mulher, ser que pertence a um segmento marginalizado da sociedade, foi um dos ofícios que Jorge Amado exerceu em sua vida literária. Ao descrevê-la, o escritor abriu caminhos para novos olhares acerca da atuação feminina no que se refere à sua resistência e à sua coragem em afrontar o sistema normativo no mundo civilizado. A obra do autor também criou possibilidades de percepção dos ideais de liberdade que fomentaram a luta dessa classe no sentido de quebrar paradigmas e buscar a igualdade entre os gêneros.

No ano de 1958, Jorge Amado publica uma de suas mais célebres narrativas, *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade*



*do interior*, cujo enredo evidencia as transformações na cidade de Ilhéus tanto no que se refere ao progresso, advindo da exportação do cacau, como ao comportamento feminino, que era representado no enredo em uma vertente contrária ao ideário tradicional. O apego ao passado e às normas que regiam a sociedade se tornam evidentes e, ao mesmo tempo, insustentáveis diante do progresso que chegava à pacata cidade de Ilhéus. Tal progresso material e econômico provocava modificações na estrutura social da cidade. Dessa forma, uma nova manifestação no comportamento feminino começa, lentamente, a delinear novos rumos para a expressão da atuação da mulher na arte literária.

Tomando como base Gabriela e Malvina, personagens do romance supracitado, este texto propõe traçar o perfil feminino mostrado na narrativa, observando como tais personagens romperam com o discurso tradicionalista e patriarcal que circulava na sociedade e era seguido, preservado e reproduzido pela maioria das pessoas que dali faziam parte. Tal discurso colocava a mulher como submissa ao homem e ditava as normas da moral e dos bons costumes para limitar o comportamento feminino e reprimir suas ações no meio social.

É possível perceber ainda que a literatura é um instrumento de que o artista dispõe para recriar o mundo, ressignificar valores, costumes e fatos. É através da criação artística que compreendemos as condições sociais, os costumes/hábitos, as crenças e estereótipos de uma sociedade.

Tais percepções se tornam possíveis no romance Gabriela, cravo e canela: crônicas e uma cidade do interior, pois o enredo que envolve as mulheres na narrativa transcende um momento grandioso da história de Ilhéus, em 1925. Deste modo, apesar das muitas transformações na economia, na política e na estrutura da cidade de Ilhéus devido à alta produção de cacau na região, o narrador indica, através de diferentes perspectivas, a mudança no comportamento



feminino em uma época em que se cultuava a dominação masculina e o patriarcalismo dominava a conjuntura familiar. Mostro a seguir que as personagens Gabriela e Malvina são configuradas na narrativa de acordo com as diferenças de gêneros. O exercício da liberdade será, no entanto, o elemento inspirador das ações dessas personagens, pois desencadeiam novas possibilidades, permeadas de significados das ações femininas no romance.

Nesta análise, considero que a personagem Gabriela, de Jorge Amado, configura uma nova representação da mulher na arte literária, pois suscita diversos questionamentos acerca do espaço feminino no meio social. Seja por meio da espontaneidade, da inocência ou da beleza, Gabriela foi uma expoente da nova visão acerca da mudança do comportamento feminino na sociedade representada no romance. Exemplo de força e de independência, a personagem dissolve conceitos preestabelecidos em uma sociedade que, apesar do progresso que vivenciara, ainda reproduzia discursos machistas ao julgar as mulheres determinando a sua função social.

A partir das representações da sociedade, o romance em estudo evidencia o tratamento social de subordinação imposto às mulheres e o papel de objeto que o sexo oposto lhes atribui para lograrem êxito nas relações sociais, tendo como paisagem de fundo a cidade de Ilhéus. O romance mostra, através das situações vividas pelas personagens, que a seletividade e a classificação das boas esposas ou mulheres feitas para casar são sinônimos de uma visão preconceituosa e estereotipada do olhar masculino sobre a função que a mulher deveria ocupar na sociedade. Para Patricio (1999), a mulher sempre subserviente é criada numa relação de dependência com as figuras masculinas com que se relacionam; quando solteira, tem obrigação de obedecer ao pai ou ao irmão, e quando se casa a obediência é transferida ao marido. Neste caso, ela não é reconhecida como um ser que tem desejos, sonhos e vontades, já que é educada para dedicar-se a sempre satisfazer os desejos masculinos.



Para ser considerada adequada, recatada e de família, a mulher deveria seguir rigorosamente um regimento social do que poderia ou não fazer. Assim, conforme Patricio (1999, p. 22), “em *Gabriela, cravo e canela* delinea-se um quadro de personagens femininas em que são traçadas suas atribuições na sociedade [...]”, uma vez que atender aos preceitos de boa mãe, boa dona de casa, boa cristã, boa esposa, boa cozinheira e, acima de tudo, de ser subalterna era indispensável para a aquisição do título de mulher virtuosa. Deste modo, desempenhar suas funções com dedicação, compreendendo o seu espaço, a tornaria motivo de orgulho e conservaria a reputação do marido.

Na visão tradicional do coronel Ramiro Bastos, homem seco que era acostumado a dar ordens e não via com bons olhos alguns aspectos do progresso, a mulher “...é para viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar. Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha.” (AMADO, 2012 p. 60). Nota-se, nessa passagem, que o escritor reproduziu um discurso pautado em tradições de maneira que atendessem aos modelos preestabelecidos para a figura feminina, ou seja, uma figura programada socialmente para lavar, passar roupas ou, no mínimo, administrar o espaço doméstico; tarefas imprescindíveis para uma mulher destinada ao casamento.

Neste sentido, através do personagem Ramiro Bastos, o romance mostra que a mulher virtuosa vivia não para realizar seus anseios próprios, mas em função do outro. Saber compreender o devido lugar na sociedade e zelar pela honra do marido era mais uma tarefa, entre tantas outras, a ser cumprida pela personagem feminina no romance, e ao marido cabia a função de exercer seu poder controlador e hierarquizador no matrimônio.

Nesse cenário de grandes forças conservadoras e adeptas do discurso de dominação feminina surge Gabriela, modelo de beleza nacional, um símbolo ideal da mulher brasileira. O escritor



personifica a sensualidade por meio dessa personagem, cujas características e até mesmo a expressão empregada para designá-la, “cravo e canela”, remetem à valorização dos sentidos, ao erotismo e ao sexo.

Desde a sua trajetória como retirante, vinda do sertão nordestino para a promissora cidade de Ilhéus, o narrador já assinala uma tendência no comportamento de Gabriela ao desprendimento do outro, no caso Clemente, e o seu gosto pelo livre-arbítrio. Isto pode ser observado na relação entre Gabriela e Clemente, ambos companheiros de viagem e de cama. Ele desejava se casar com Gabriela, construir uma família, enfim, firmar um compromisso pensando no futuro. Entretanto, para Gabriela o que importava era o que acontecia no presente, pois não queria criar alianças nem se comprometer conjugalmente:

Uma raiva subia dentro dele, impotente. Mais uma vez, controlando a voz, repetiu a pergunta que lhe vinha fazendo pelo caminho e nas noites insones:

— Tu não quer mesmo ir comigo pras matas? Botar uma roça, plantar cacau junto nós dois?

Com pouco tempo agente [sic] vai ter um roçado seu, começar a vida. A voz de Gabriela era cariciosa, mas definitiva:

— Já te disse minha intenção. Vou ficar na cidade, não quero mais viver no mato. Vou me contratar de cozinheira, de lavadeira ou pra arrumar casa dos outros... (AMADO, 2012, p. 67).

Na esperança de encontrar um trabalho na próspera cidade, Gabriela demonstra sua resistência diante da possibilidade de ter um senhor. Para (2003, p. 144), “[...] sua ruptura desembaraçada do mundo regular. Não é produzida ao amparo da consciência, mas da selvagem disposição de viver sem peias.” Desse modo, a protagonista



expõe na narrativa a decisão de ser dona de sua vida ao preferir trabalhar que ter um homem para dominá-la.

Por outro lado, a sexualidade é vista pela sociedade como função procriadora para a moça recatada, a qual deve manter os valores patriarcais, resguardando-se para marido, enquanto que as raparigas e prostitutas têm a função, na prática sexual, de manter e exercitar a virilidade masculina. A partir dessa divisão, pode-se observar a legitimação da representação social e classificatória das mulheres, segundo a qual o primeiro grupo aqui citado é destinado a oferecer os prazeres do casamento e o segundo concretiza os prazeres da carne. Gabriela, por sua vez, reúne essas características seletivas, pois apresenta os duplos atributos de ser boa na cozinha, função das moças casadoiras, e boa na cama, sempre disponível para saciar-se e também realizar os desejos do amante, ofício das raparigas:

No rol das virtudes de Gabriela, mentalmente estabelecido por Nacib na hora da sesta, contavam-se o amor ao trabalho e o senso de economia. Como arranjava tempo e forças para lavar a roupa, arrumar a casa – tão limpa nunca estivera! –, cozinhar os tabuleiros para o bar, almoço e jantar para Nacib? Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas mas tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada. (AMADO, 2012, p. 150).

Na visão de Araújo (2003, p. 132),

Gabriela reinventa o modo de viver e de se relacionar em uma dinâmica social que aparentava ter estruturas rígidas. O desvio da norma é a sua marca de resistência.

De vida sexual livre, Gabriela reúne atributos que a tornam um perigo para os homens e uma afronta para a instituição familiar



daquela época. A exclusão das mulheres que não eram consideradas de família é evidente no romance, pois segundo as visões da maioria dos personagens que, de certa forma, perpetuam os valores patriarcais, as mulheres que não se adequavam às normas estabelecidas na sociedade não deveriam habitar o mesmo lugar que as distintas senhoras matriarcas ocupavam.

Segundo Patricio (1999, p. 87),

[...] a personagem é apresentada como portadora da sensualidade que se manifesta no cheiro e na cor (cravo e canela), no movimento e gesto (ancas soltas, sorriso aberto) e no comportamento sexual instintivo.

Dessa forma, inicialmente as descrições que o narrador faz de Gabriela podem criar a visão de uma personagem puramente sensual, uma mulata servil da cama e da mesa. Para Duarte (1997, p. 96), é mais comum para os homens

[...] [idealizarem] ‘em proveito próprio’ a ‘liberdade’ do segundo sexo, ao valorizar, segundo uma ótica machista, justamente a contingência da exposição do corpo no novo contexto de mobilidade da mulher.

Quando analisadas profundamente, pode-se perceber que o escritor proporciona uma visão permeada de significados da personagem. Através de uma sensibilidade na percepção das transformações femininas na década, o escritor imprime em Gabriela uma figura que afirma sua identidade ante tantas convenções locais.

Em Gabriela, cravo e canela, a mulher existe, sim, como objeto erótico a insuflar a fantasia de quantos



a conhecem, mas, junto com esse objeto desejado, existe nela um vigoroso sujeito desejante que, pela fidelidade ao eros, se afirma enquanto tal a ponto de trocar o casamento pelo prazer e a segurança do lar por um momento de gozo. E, se vista por outro ângulo, a personagem condiz mais com a nova mulher: trabalhadora operosa, não se deixa reduzir a mera força de trabalho. [...] Gabriela não é só objeto. (DUARTE, 1997, p. 96).

O erotismo e a sensualidade de Gabriela que aguçam os sentidos dos personagens masculinos no romance não são as únicas qualidades da protagonista, que demonstra sua autenticidade quando busca independência com o trabalho e age conforme sua vontade sem se preocupar com o julgamento social.

Para Patricio (1999), há uma positividade quando se trabalha no romance a habilidade de Gabriela como uma ótima cozinheira, pois legitima o seu lugar social como cozinheira, trabalhadora, já que desempenha essa função brilhantemente no bar de Nacib e também pelas especiarias regionais que autenticam a cozinha regional como culinária nacional. Pertencente à camada popular, Gabriela, cordial, solidária, alegre, bondosa e inocente foi construída a partir de uma visão idealizada do povo.

A partir de seu comportamento, considerado inadequado enquanto mulher, Gabriela surge como uma transgressora das regras sociais, pois age de maneira extremamente inaceitável para o gênero numa sociedade conservadora que ditava até mesmo o comportamento virtuoso da mulher como algo indispensável para que esta pudesse ter aceitação social.

O escritor desconstrói estereótipos não só quando coloca Gabriela como uma mulher que ama a liberdade, como protagonista, mas também narra comportamentos femininos que desobedecem às normas ditadas pela sociedade. Para Araújo (2003, p. 138),



[...] a personagem Gabriela ganha maior ressonância crítica com seus expedientes transgressores, captando a essência de liberdade como contrária a máscara da convenção [...].

Deste modo, as ações da personagem são movidas pelo desejo e pelo sonho, e não pelos acordos sociais.

A maior prova de transgressão da personagem Gabriela está na questão do casamento, uma vez que, apesar de ser algo negado ao tipo feminino no qual estava classificada, daquelas reservadas ao concubinato, a personagem teve a chance de se tornar uma senhora de família casando-se com Nacib.

As tentativas de dominação da amada por meio do casamento, no qual o esposo buscava transformar o comportamento de Gabriela para que esta fosse considerada uma senhora socialmente aceita, ficam evidentes no seguinte trecho do romance:

Reprendia-a a todo momento, por ninharias, no desejo de torná-la igual às senhoras dos médicos e advogados. “Não fale alto, é feio”, cochichava-lhe no cinema. “Sente-se direito, não estenda as pernas, feche os joelhos [...]”. (AMADO, 2012, p. 282).

Com relação a isso, Patricio (1999, p. 54-55) afirma que

[...] a visão da mulher como perigo iminente e a consequente necessidade de controlar seu comportamento aparecem como indispensáveis à manutenção da supremacia do homem e da ordem patriarcal. Independentemente de classe social, na sociedade descrita no romance, em que predominava os valores oriundos do patriarcalismo, é ponto de honra para os homens controlar as mulheres a eles ligados por laços de parentescos, agindo como senhores de seu



pensamento, de seu comportamento, de sua sexualidade, de seu destino.

Devido à extrema dominação do esposo, Gabriela não se adapta ao casamento, sendo levada ao adultério, voltando assim à condição de liberdade a que estava habituada. Através desse fato o escritor reforça a ideia de que o tipo de mulher no qual Gabriela se classificava não a predestinaria ao casamento e aos seus domínios. O prazer carnal se sobrepõe às regras do matrimônio dando a ideia de que o compromisso do casamento e as mudanças que ele impõe no seu comportamento tornam-se algo bastante penoso para Gabriela.

Apesar de Gabriela não representar um tipo de mulher ideal para o casamento, era o objeto de desejo de muitos coronéis de Ilhéus. Movido pelo ciúme, o desejo de Nacib era o de exercer definitivamente o poder de posse sobre Gabriela por meio do matrimônio e transformá-la em uma senhora da sociedade. Mas esse desejo de transformação da esposa em uma senhora cujos hábitos se adequassem e atendessem às etiquetas sociais era apenas de Nacib. Já Gabriela estava consciente do seu tipo social, pois achava que Nacib deveria “[...] casar com moça direita, de família, de representação.” (AMADO, 2012, p. 149). Sendo assim, o enlace matrimonial tiraria a sua liberdade e a condenaria à dominação do esposo.

Segundo Patricio (1999, p. 110), para Gabriela

[...] o casamento é uma ideia remota. Não constava em seu ideal de felicidade. Enquanto mulher, idealizada como emblema do ser feminino popular, Gabriela é apresentada como mulher livre, destituída de pretensões como o casamento e consequente ascensão social.

A visão cristalizada acerca do destino das mulheres a partir da sua linhagem e conseqüentemente da possibilidade do casamento



era exposta por meio do posicionamento de alguns personagens. Casar-se não era direito concebido a todas, como se pode observar:

Mas como casar com Gabriela, cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no mercado dos escravos? Casamento era com senhorita prendada, de família conhecida, de enxoval preparado, de boa educação, de recatada virgindade. (AMADO, 2012, p. 108).

Entretanto, Gabriela desmistifica esse conceito quando, mesmo sendo pobre, retirante, sem família, nem história, se casa com Nacib, importante comerciante da cidade de Ilhéus. Mas, apesar de chegar a ser esposa legalmente constituída, retorna ao seu estado antigo ao se separar e exercer a concretização da liberdade dos seus desejos sexuais traindo-o:

Semelhante a outras heroínas formosas e sensuais, Gabriela revela a instintiva sabedoria da ignorância socrática, dona do seu corpo e do seu espírito, luminar na transgressão erótica, redentora dos valores originais do desejo e do prazer. Sua ruptura desembaraçada do mundo regular não é produzida ao amparo da consciência, mas da selvagem disposição de viver sem peias. (ARAÚJO, 2003, p. 144).

Portanto, Gabriela, além de ser uma personagem romanesca que dá título à obra, povoa o imaginário do leitor através de sua sensualidade, erotismo e transgressão. As atitudes livres e desimpedidas da personagem satisfazem seus sonhos e alimentam sua alma. A representação de Gabriela na obra vai muito mais além do ser erótico, mas é, sobretudo, de um ser que é protagonista de sua história e realiza as próprias vontades sem corresponder aos estereótipos preestabelecidos na sociedade.



Dona de uma postura divergente dos comportamentos permitidos às mulheres representadas no romance, Malvina, personagem de grande relevo na obra *Gabriela, cravo e canela*, evidencia a resistência feminina e a transgressão das normas estabelecidas em uma sociedade em que ainda predomina o patriarcalismo.

Malvina reunia qualidades que certamente a predestinariam para o casamento, pois representava a mulher branca e rica, que pertencia a uma família tradicional da cidade de Ilhéus. Estudante do colégio de freiras e filha única do coronel Melk Tavares, a personagem não se identificava com a representação masculina dotada de poder sobre a mulher e queria romper com esse paradigma. Malvina, “bela e fria”, que tinha a “[...] expressão de súplica e desesperança [...]” (AMADO, 2012, p. 74), já demonstra sua personalidade e coragem de afrontar o sistema ao ir ao funeral de dona Sinhazinha, assassinada pelo marido por cometer adultério, o que era considerado proibido para as donzelas. A ida de Malvina ao funeral suscitou muitos comentários na cidade, pois enquanto seu pai dava apoio ao marido de Sinhazinha, Malvina agia contrariamente aos desejos paternos indo ao velório da vítima e levando flores à falecida. A força de Malvina e a coragem de assumir posturas diferentes já eram atitudes percebidas por muitos na cidade. Nacib relembra de uma colocação de João Fulgêncio sobre a ida da moça ao funeral:

Uma vez João Fulgêncio dissera, ao vê-la com outras colegas comprando chocolate no bar:

— Essa moça é diferente das outras, tem caráter.

Por que diferente, que queria dizer João Fulgêncio, homem tão ilustrado, com aquela coisa de caráter? A verdade é que ela aparecera no velório, levando flores. O pai visitara Jesuíno, lavara-lhe o seu braço, como ele mesmo dissera a Nacib no mercado dos escravos. A filha, moça solteira e estudante, à espera de noivo,



que diabo fora fazer junto ao caixão de Sinhazinha? Tudo dividido, o pai de um lado, a filha de outro. Esse mundo é complicado, entenda-o quem quiser, estava acima de suas forças, não passava de dono de bar, por que pensar em tudo isso? Tinha era de ganhar dinheiro para um dia comprar roça de cacau. Se Deus ajudasse, haveria de comprar. Talvez então pudesse olhar o rosto de Malvina, tentar decifrar o seu enigma. (AMADO, 2012, p. 120-121).

A personagem Malvina traduz a expressão do receio feminino ao matrimônio, pois ele representava para a mulher uma extrema dominação do seu comportamento e restrição da sua liberdade. Desesperançosa, a personagem não aspira ao casamento, pois condena a submissão da mulher ao marido e não quer para si o mesmo destino da mãe. Nesse caso, a mãe, cujo nome não é revelado na narrativa, referida sempre como “a mãe” (AMADO, 2012, p. 181), representa a mulher que não tem nome nem voz, é submissa e governada pelo marido. Diante de tanta submissão e obediência que presenciava da mãe a seu pai e à normalidade do comportamento masculino ao exercer o seu poder de macho honroso ditando ordens a sua companheira, Malvina se posiciona contra esse regime tradicional no qual tudo era permitido ao homem, e à mulher somente o contento em servi-lo. Assim, casamento e liberdade se opõem na narrativa, uma vez que a disparidade das ações representadas pelos gêneros masculino e feminino são perfeitamente expostas em um trecho do livro no qual as ordens de Melk são cegamente aceitas e cumpridas pela mãe e o comportamento de Malvina se demonstrava contrário às exigências sociais:

Ele chegava, dizia ordenando:

— Te prepara. Hoje nós vamos no cartório de Tônico assinar uma escritura. Ela nem perguntava escritura de que, se comprava ou vendia, nem procurava saber.



Sua festa era a igreja. Melk com todos os direitos, de tudo decidindo. A mãe cuidando da casa, era seu único direito. O pai nos cabarés, nas casas de mulheres, gastando com raparigas, jogando nos hotéis, nos bares, com os amigos bebendo. A mãe a fenecer em casa, a ouvir e a obedecer. Macilenta e humilhada, com tudo conforme, perdera a vontade, nem na filha mandava. Malvina jurara, apenas mocinha, que com ela não seria assim. Não se sujeitaria. Melk fazia-lhe vontades, por vezes ficava a estudá-la, cismando. Reconhecia-se nela, em certos detalhes, no desejo de ser. Mas a exigia obediente. Quando ela lhe dissera querer estudar ginasio e depois faculdade, ele decretara:

— Não quero filha doutora. Vai pro colégio das freiras, aprender a costurar, contar e ler, gastar seu piano. Não precisa de mais. Mulher que se mete a doutora é mulher descarada, que quer se perder. (AMADO, 2012, p. 181).

A desvalorização do desenvolvimento educacional e intelectual das personagens femininas e a supervalorização da “educação para o lar” é evidente nesse trecho retirado do romance. A educação correta a ser seguida era a ensinada pelo patriarca, para quem a realização feminina deveria pautar-se no âmbito do lar. Perder, no entanto, significa se desviar dessa educação moralista, tomar consciência do seu poder e ao mesmo tempo enfraquecer as rédeas do coronelismo.

Nota-se, portanto, que a composição da personagem em estudo afronta ao extremo o machismo e o preconceito com relação à figura feminina, na medida em que desconstrói a ideia de redução da capacidade da mulher a uma mera posição de submissão e serviço ao poder masculino. Reservadas ao papel de dirigentes do lar, uma vez que era a única função destinada à mulher, as meninas precisavam ser ensinadas desde muito cedo a cumprir sua missão doméstica; para isso eram obrigadas a aprender todos os



afazeres do lar para futuramente agradecer o esposo. A esse respeito, Whitaker (1988, p. 21-22) coloca que

[...] o fundamental papel na utilidade das meninas é o papel que desempenham dentro da casa auxiliando a mãe no trabalho doméstico. E aqui se apresenta o aspecto crucial na desvalorização da mulher, um aspecto aliás muito polêmico.

Por isso, as meninas recebiam uma educação totalmente diferenciada da que era destinada aos meninos; a responsabilidade com os afazeres domésticos era uma atitude esperada das meninas da década de 1920, confinadas em casa, com o fim de prepará-las para a função de donas de casa e mães de família. Essa diferença é notada por Malvina, que observava:

Os irmãos na Bahia, nos ginásios e faculdades. Com direito a mesadas, a gastar dinheiro, a tudo fazer. Elas só tinham para si aquele breve tempo de adolescência. As festas do Clube Progresso, os namoros sem consequência, os bilhetinhos trocados, tímidos beijos furtados nas matinês dos cinemas, por vezes mais fundos dos portões nos quintais. Chegava um dia o pai com um amigo, acabava o namoro, começava o noivado. Se não quisesse, o pai obrigava. Acontecia uma casar com o namorado, quando os pais faziam gosto no rapaz. Mas em nada mudava a situação. Marido trazido, escolhido pelo pai, ou noivo mandado pelo destino, era igual. Depois de casada, não fazia diferença. Era o dono, o senhor, a ditar as leis, a ser obedecido. Para ele os direitos, para elas o dever, o respeito. Guardiãs da honra familiar, do nome do marido, responsáveis pela casa, pelos filhos. (AMADO, 2012, p. 181-182).

Devido à descrição de uma não escolarização da maioria das mulheres, é possível notar que o narrador descreve a visão retrógrada



e machista semelhante às que existiam no período colonial, no qual a instrução escolar feminina não é considerada importante para a sua formação, uma vez que poderia implicar um risco para a continuidade do domínio masculino ou a alienação da menina de sua “real” função, já que o conhecimento traria consigo a capacidade de questionamento da mulher acerca de sua situação social.

Entretanto, Malvina representa a desconstrução de estereótipos ao mesmo tempo que quebra paradigmas socialmente estabelecidos e veiculados acerca da negação do casamento e do poder patriarcal. Herdeira da modernidade, Malvina é mais uma representação de mulher-leitora da literatura, que busca, através do seu conhecimento, modificar o meio em que vive.

A narrativa retrata a aflição da personagem Malvina ante os costumes que eram seguidos naquela sociedade. Questionadora dos regimentos sociais, a personagem se posiciona contra tais normas e, através da sua postura, desconstrói valores cultivados no imaginário social, segundo os quais a moça considerada de boa família deveria ser destinada ao casamento. Para Araújo (2003), a trajetória de Malvina, filha do coronel Melk, contrariou a gramática servil da vida familiar, até então sem atropelos. A atitude da personagem em desconstruir o discurso machista do pai revela a ânsia pela liberdade de quem, assim como Gabriela, deseja ser dona do seu destino.

Percebe-se em Malvina, portanto, uma ruptura com a ordem social que revela uma busca por liberdade. A percepção da personagem feminina, representada por Malvina, com relação ao modo de como viviam as mulheres casadas, era racional. Através da análise da vida das mulheres casadas, Malvina concluía que o casamento era para ela “simples convenção” e não representava o destino que queria para a sua vida. Na visão da personagem, todas as mulheres casadas de Ilhéus estavam condenadas à submissão e privação da liberdade:



Dera-se conta da vida das senhoras casadas, igual à da mãe. Sujeitas ao dono. Pior do que freira. Malvina jurava para si mesma que jamais, jamais, nunca jamais se deixaria prender. Conversavam no pátio do colégio, juvenis e risonhas, filhas de pais ricos. (AMADO, 2012, p. 181).

Malvina não se adequava aos pensamentos tradicionais daquela sociedade, segundo os quais a mulher é considerada hierarquicamente inferior e suas funções essenciais estão em ser reprodutora da espécie bem como sexualmente e socialmente submissa, o que pode implicar a formação da intolerância e a desvalorização da figura feminina. Preparar-se para dominar o lar era uma tarefa claramente atribuída às moças. Para tanto, além de aprender, no colégio de freiras, a contar e a ler, elas também recebiam instrução para costurar, bordar, rendar, cozinhar e tocar piano. Estes elementos preparatórios, para a concepção da época, proporcionariam ao esposo não somente a presença de uma companhia agradável, mas também uma mulher que o representaria bem para a sociedade.

O amor não a tornaria vulnerável aos domínios masculinos, pois

[...] para Malvina, não se tratava de amor, de paixão a explodir. Amaria quem lhe oferecesse o direito a viver, quem a libertasse do medo do destino de todas as mulheres de Ilhéus. (AMADO, 2012, p. 182).

Por possuir uma mentalidade moderna para aquela sociedade, Malvina avaliava as condições de subordinação a que as mulheres eram submetidas e enxergava nelas o que, de certa forma, não queria para si.

Sair de Ilhéus, conhecer cidades civilizadas era o grande sonho de Malvina. Sem amarras ao passado nem ressentimentos, a personagem aspirava modernidade, o que não era visto por ela naquela cidade.



Malvina representa a resistência feminina e a quebra de paradigmas, pois, além de questionar, se revolta contra o sistema, se desloca, já que demonstra um sentimento de não pertença àquela cultura e se identifica com a liberdade, o progresso, a independência e a modernidade.

O romance *Gabriela, cravo e canela* mostra também os efeitos da literatura na construção da identidade e como as leituras desse tipo de texto são responsáveis pela formação do espírito crítico da realidade e pelas suas ideias e comportamentos considerados absurdos pela sociedade local. Temeroso pelo poder de transformação da literatura sobre a vida de Malvina, o pai, coronel Melk, sugere a João Fulgêncio, vendedor de livros, não os vender à sua filha:

— Boa tarde, seu João. Me disseram que o senhor andou vendendo livros ruins pra minha menina. Vou lhe pedir um favor: não venda mais nenhum. Livro só de colégio, os outros não prestam para nada, só servem para desencaminhar. (AMADO, 2012, p. 177).

Na concepção de Melk, os livros, por proporcionar muito conhecimento, poderiam desviar a filha do destino de esposa, de mãe de família que lhe estava reservado. Nesse contexto, o romance evidencia que a literatura, além de representar uma ameaça à norma social, é também uma relevante diferença entre Malvina e as outras personagens. João Fulgêncio percebe essa peculiaridade de Malvina e diz ao Coronel Melk quando questionado sobre a venda de livros para Malvina:

— Tenho livros para vender. Se o freguês quer comprar não deixo de vender. Livro ruim, que é que o senhor entende por isso? Sua filha só comprou livros bons, dos melhores autores. Aproveito para lhe dizer que é moça inteligente, muito capaz. É preciso compreendê-la, não deve tratá-la como a uma qualquer. (AMADO, 2012, p. 178).



Seus gostos literários ratificam a oposição entre os velhos hábitos da tradição, duramente afrontados por Malvina, e os novos hábitos proporcionados pelo progresso. Seus conceitos, avançados para o contexto social da época, significavam a construção de um novo pensamento acerca da seleção de leituras femininas, quando avança esse espaço e escolhe obras permitidas ao sexo masculino. Foi quando começou a ler, orientada por João Fulgêncio que

[...] descobriu outro mundo mais além de Ilhéus onde a vida era bela, onde a mulher não era escrava. As grandes cidades onde podia trabalhar, ganhar o seu pão e a sua liberdade. (AMADO, 2012, p. 182).

A leitura se configurava como algo tão importante na vida de Malvina que, quando recebeu a surra do seu pai por manter um relacionamento com um homem que já fora casado, um dos dolorosos castigos que Melk aplicou na filha foi lhe tomar os livros e as revistas.

É válido lembrar que o acesso à leitura também se diferenciava para os moços e as moças da época. Com as meninas era bem diferente. Para eles eram permitidas leituras expressamente proibidas às moças como, por exemplo, o livro *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, que o irmão podia ler, mas tomara de sua irmã por não achar uma leitura conveniente para ela. As leituras consentidas às moças eram cuidadosamente escolhidas e constituíam um universo que se restringia à escola de freiras e à Biblioteca Cor-de-Rosa. Entretanto, Malvina ultrapassa esses limites e traça um destino diferente daquele ao qual estavam condenadas as moças de Ilhéus, o matrimônio.

Com relação ao casamento, não o prioriza nem aceita que os outros façam a escolha do seu marido por interesse e fere a norma ao se relacionar por vontade com um homem casado. Tal relação foi considerada um absurdo para aquele contexto social ficcionalizado no romance. A personagem também avança ao frequentar espaços



sociais que eram considerados proibidos às moças que estavam destinadas ao casamento e mostra sua resistência quando não se rende aos desmandos do coronel Melk, seu pai:

— Respeito me tenha! — gritou. — Sou seu pai, baixe a cabeça. Sabe do que falo. Como me explica esse namoro? Ilhéus não trata de outra coisa, até na roça chegou. Não venha me dizer que não sabia que era homem casado, ele nem escondeu. Que tem a dizer?

— Que adianta dizer? O senhor não vai compreender. Aqui ninguém pode me compreender. Já lhe disse, meu pai, mais de uma vez: eu não vou me sujeitar a casamento escolhido por parente, não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro, ser criada de nenhum doutor de Ilhéus. Quero viver a meu modo. Quando sair, no fim do ano, do colégio, quero trabalhar, entrar num escritório.

— Tu não tem querer. Tu há de fazer o que eu ordenar.

— Eu só vou fazer o que eu desejar.

— O que?

— O que eu desejar...

— Cala a boca, desgraçada!

— Não grite comigo, sou sua filha, não sou sua escrava. (AMADO, 2012, p. 178-179).

Nesse sentido, a conduta de Malvina é um importante elemento para se compreender os conflitos vividos pela mulher na sociedade do século XX. As descrições apresentadas pelo narrador no desenrolar do enredo induzem a uma reflexão da natureza de Malvina enquanto ser que busca atacar o sistema.



No que diz respeito às normas da moral e do bom costume da cidade de Ilhéus, tanto Gabriela quanto Malvina se tornam uma espécie de ameaça, uma vez que se contrapõem ao modelo feminino burguês no qual o recato, a virgindade e a subserviência no casamento eram poderes extremamente conservadores no que se refere ao gênero feminino.

Portanto, o escritor desconstrói estereótipos não só quando coloca Gabriela, uma mulher que ama a liberdade, como protagonista, mas também ao narrar comportamentos femininos que desobedecem às normas ditadas pela sociedade. A esse exemplo, observa-se também a desconstrução de estereótipos femininos da personagem Malvina, mulher autêntica, com um espírito independente, que demonstra atitudes muito além do seu tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Jorge Amado ficcionalizam a sociedade nordestina, principalmente a baiana, do século XX e se configuram como um artefato artístico que se forja em um período tradicional no qual a dominação política, o patriarcalismo e o coronelismo imperavam. A obra *Gabriela, cravo e canela*, por exemplo, é repleta de significados relacionados à construção da ordem social baiana e às posições que a mulher ocupava nela, fazendo com que o leitor reflita acerca do papel da mulher na sociedade.

Marcada por grandes embates, a década de 1930 foi um período relevante na carreira desse escritor, que ficou conhecido como um dos mais importantes nomes do período literário, denominado modernismo pós-1922. Jorge Amado é um personagem exemplar dessa conjuntura histórica, pois, em suas obras, retratava as nuances vividas pela sociedade dessa época.



Responsável por uma vasta produção literária, o autor demonstrou, através do seu processo criativo, um olhar para o povo e o apresentou como sinônimo de luta, de resistência e de combate. As múltiplas possibilidades interpretativas de suas narrativas provocaram a hesitação dos críticos, o que de certa forma gerou uma longa discussão acerca dessas produções.

Diante disso, direcionei minha pesquisa para a apreciação de leituras reveladoras da arte literária dessa década. Estas leituras possibilitaram analisar o descompasso que existia entre o tradicionalismo da sociedade de Ilhéus, representada no romance, e a configuração de um novo perfil feminino que se evidenciava nas personagens Gabriela e Malvina. Assim, a busca pela liberdade da expressão feminina se torna inconstante na narrativa. Diante das evidências encontradas na análise das personagens femininas, entendo a narrativa amadiana como um importante elemento para se compreender os conflitos vividos pela mulher na década de 1930.

Percebe-se, por meio da narrativa, a tentativa de representação de um novo perfil de mulher e de sua luta diária para estabelecer o seu lugar na sociedade do preconceito, do autoritarismo, do tradicionalismo e do patriarcado. O estudo que deu origem a este texto evidenciou a diferença de valores entre os gêneros masculino e feminino na literatura, já que, não raro, o destino de cada personagem feminina era determinado e controlado pelo sexo masculino.

Como se observou, apesar de o mundo feminino representado no romance se circundar dos princípios morais da sociedade conservadora, nos quais a mulher devia obediência às ordens e vontades masculinas, as personagens femininas representantes dos diferentes tipos de mulher rompem com as normas estabelecidas socialmente. Os conservadores apontavam-nas como exemplos que não poderiam ser seguidos pelas demais mulheres, entretanto o comportamento moderno e subversivo dessas personagens



denota um modelo de força e de coragem que ressignificaram os valores na sociedade ilheense.

Vale ressaltar que a representação feminina na obra vai muito além do ser erótico, mas sobretudo como um ser que é protagonista de sua história, realizando suas vontades sem obedecer aos estereótipos preestabelecidos na sociedade. Tanto Gabriela quanto Malvina romperam com os paradigmas, mostrando que a mulher submissa e frágil descrita pelas antigas literaturas se tornou transgressora, insubmissa, insurgente. Assim, essas personagens desestabilizaram, cada uma a seu modo, os modelos tradicionais institucionalizados pela sociedade ilheense.

Dessa forma, concluo que Jorge Amado contribuiu significativamente para o enriquecimento da arte literária através da habilidade que demonstrou ao inovar na abordagem de determinados assuntos e na naturalidade com que eles eram representados. O escritor, que muitas vezes falou do amor no seu sentido geral, defendendo a miscigenação como traço da nossa identidade, também se preocupou em descrever a região cacauzeira e tematizar a liberdade da expressão feminina nos enredos das suas obras, delineando novos rumos para a literatura nacional.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior. São Paulo: Record, 2012.

ARAÚJO, Jorge. *Dioniso & cia. na moqueca de dendê*: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1997.



Elicléia Ferreira Graia

PATRICIO, Rosana Ribeiro. *Imagens da mulher em Gabriela de Jorge Amado*. Salvador: FCJA, 1999.

WHITAKER, Dulce. *Mulher & homem: o mito da desigualdade*. São Paulo: Moderna, 1988.

## LUZES E SOMBRAS DA CONDIÇÃO FEMININA EM “AMOR” DE CLARICE LISPECTOR

Euvana Lima Gomes

O presente artigo contempla aspectos centrais do estudo cujo objetivo foi analisar a representação do feminino a partir do modo como a personagem do conto “Amor”, de Clarice Lispector, apresenta-se dentro da história. O conto aqui abordado integra a obra *Laços de família*, publicada em 1960, primeiro livro de contos da escritora. Nele, Clarice expôs no seu processo de criação a sua visão de mulher perante a sociedade e a instituição familiar.

Os estudos culturais de gênero na atualidade, segundo Zinani (2010, p. 47), constituem o pensamento de que

[...] o gênero é uma construção sócio-histórica, definida em relação aos contextos social e cultural, que possibilitou a teorização sobre a diferença tanto dos aspectos discursivos quanto dos papéis sociais.

Deste modo, o gênero apresenta-se como uma construção simbólica que

[...] constitui uma categoria que possibilita não só a análise das diferenças, mas também o desmascaramento das questões de dominação e poder – a assimetria que permeia as relações entre masculino



e feminino e a dominação patriarcal. (ZINANI, 2010, p. 58).

É importante enfatizar que se acentuou, ao longo dos séculos, uma divisão sexual em que coube a cada gênero desempenhar suas funções e papéis, cada qual ocupando espaços determinados. Cabe ressaltar, ainda, que essa divisão social estabeleceu uma questão de poder na relação entre homens e mulheres.

Do mesmo modo, ao discutir a questão de gênero, deve-se levar em conta que a história das mulheres foi escrita por homens. Como diz Santos (2010, p. 77):

Assim, muitas representações do feminino na modernidade atenderam aos interesses da fantasia masculina e não podem ser apreendidas como representações exatas de experiência feminina, justamente porque estão calcadas numa visão patriarcal da diferença de gênero, a qual construiu uma interpretação ideológica da desigualdade entre homens e mulheres, e da diferença sexual macho/fêmea, a partir da equação de que sexo é igual a gênero.

A crítica feminista surge para desconstruir a ideia falaciosa de uma pretensa igualdade existente entre os gêneros e os sexos, e também para questionar

[...] aquela formulação patriarcal que cumpriu a função de naturalizar assimetrias, estabelecendo uma prática social que serviu aos interesses dos homens. (SANTOS, 2010, p. 78).

É nesse contexto que a teoria feminista associa o feminino ao que está oculto, silenciado, reprimido, dando um novo olhar à mulher que foi constituída secularmente pelo poder masculino.



A falta de acesso à educação formal e o isolamento do meio social impossibilitaram o ingresso da mulher em atividades de cunho intelectual, que eram consideradas masculinas, excluindo-a da produção cultural, uma vez que esta sempre esteve reservada ao circuito da “autoridade/autoria masculina”:

E diante disso, para ser escritora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. (TELLES, 2007, p. 408).

O século XIX foi marcado por inúmeras transformações que provocaram uma busca por redefinições nas estruturas econômicas e sociais, foi também marcado pela redefinição do papel da mulher na sociedade, que sai, aos poucos, do espaço privado do lar e conquista o espaço público. Segundo Zinani (2010, p. 52), a imprensa, em especial o jornal, contribuiu para que a figura feminina ingressasse no espaço público a partir do ambiente privado do lar,

[...] uma vez que essa modalidade de comunicação acolhe contribuições de caráter eclético, na medida em que recebe poemas, contos, crônicas, ensaios, entre outras. Além do mais, o ato de escrever pode ser realizado no recesso do lar, sem que haja necessidade de deslocamento físico ou de abdicação de outros afazeres.

Mesmo que as mulheres tenham buscado seu espaço no circuito literário desde o século XIX, só a partir da metade do século XX que a voz feminina adquiriu visibilidade, tornando-se um dos traços mais expressivos da civilização moderna. No que diz respeito aos estudos relacionados à escrita feminina, são, ainda hoje, bastante polêmicos, em especial no campo da crítica literária. Assim, os



escritos femininos têm alcançado um espaço expressivo nas discussões que envolvem a relação da mulher com a literatura no âmbito dos estudos culturais de gênero.

Ao discutir a constituição da escrita feminina, é preciso inserir a crítica feminista acompanhando sua evolução historicamente. De acordo com Bonnici (2007 apud ZINANI, 2010), é possível considerar o movimento feminista dividido em três grandes ondas. A primeira onda corresponde às últimas décadas do século XIX até as primeiras do século XX, envolvendo as manifestações de cunho literário, cultural e político. Destaca-se o movimento das sufragistas, que buscava o direito ao voto feminino e a publicação da obra *A vindication of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft (2009), que defendia o direito das mulheres à educação e à igualdade entre homens e mulheres.

No início do século XX, destacaram-se as reflexões de Woolf (1985) na obra *Um teto todo seu*, em que a autora atribui a pouca produção literária feminina às condições materiais das mulheres, considerando a precária educação formal, as experiências da vida e a renda, o que restringe sua liberdade intelectual.

A segunda onda teve início em 1949 com a publicação de *O segundo sexo*, de Beauvoir (1960), obra que discute a questão da mulher através de várias perspectivas: biológica, psicológica e do materialismo histórico, a fim de demonstrar como a realidade feminina se constitui como o Outro e quais as consequências desse posicionamento.

A terceira onda feminista surgiu em 1990 nos Estados Unidos com o intuito de renovar o movimento feminista, de um lado a crítica masculina, do outro a feminina apresentando reivindicações mais amplas, dando mais ênfase à igualdade dos sexos. É importante ressaltar ainda que, através do movimento feminista, as mulheres tomam, mesmo que precariamente, consciência de sua condição e passam a discuti-la.



A discussão em torno de uma escrita feminina percorre a criação de parâmetros que possam identificar em que se fundamenta a diferença dessa escrita em relação à masculina, assim,

[...] o conceito de *écriture féminine* possibilita uma maneira de discutir os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença. (SHOWALTER, 1994, p. 31 apud ZINANI, 2010, p. 155).

Zinani (2010, p. 161) aponta que

[...] os assuntos veiculados pela literatura produzida por mulheres refletem o mundo interior, as experiências pessoais, dando a essa produção um caráter autobiográfico.

Assim, de acordo com a autora, alguns aspectos podem ser considerados como marcas da escritura feminina, destacando-se pela escolha lexical de diminutivos, pela adjetivação, por uma narrativa desenvolvida através da utilização do monólogo interior, por um narrador em primeira pessoa carregado de emocionalidade, o que caracteriza uma escritura marcada pelo gênero.

A posição de Zinani (2010) é bastante problemática porque relega a literatura de autoria feminina a um lugar do confessional, do meramente biográfico, da representação mimética deslindada de uma ética e de uma estética altamente implicadas com as tensões advindas das relações de gênero. O que destaco é que a escritura feminina parte do pressuposto de que linguagem, escrita e cultura não são conteúdos isolados, pois carregam traços de uma tradição tipicamente masculina, mas cabe à escritura feminina visibilizar os conflitos existentes entre o masculino e o feminino, ora revelando-os, ora superando-os.



Assim, vejo que, ao longo dos tempos, a trajetória feminina abriu caminhos, ainda que pela via da clandestinidade, para a conquista do território da escrita, o que culminou, para as escritoras, no desenvolvimento da consciência crítica na construção de uma literatura capaz de superar o modelo patriarcal, rasurando e aprofundando questões temáticas e estruturais antes consideradas masculinas.

O livro *Laços de família* possui 13 contos, os quais se centram em personagens no ambiente familiar que entram em conflitos pessoais e interpessoais. Segundo Sant'Anna (1973, p. 196), a família em Clarice

[...] não é pretexto para análise de relações psicológicas entre pai-mãe-filho ou para conclusões sociológicas e discussão dos costumes. Ela surpreende o trivial, corriqueiro da situação familiar e espreita atrás do cotidiano o advento de uma epifania qualquer.

São contos que representam os laços familiares, os laços que são bem atados através dos traços conservadores de família, nos quais se tem a figura feminina como o centro do seio familiar. Para examinar a representação do feminino nesta obra, selecionei o conto “Amor”, o segundo da obra, no qual Clarice descreve a vida de Ana, uma mulher casada, pertencente à classe média carioca, envolvida com as tarefas domésticas e com os cuidados familiares.

Aparentemente, Ana vivia num cotidiano tranquilo, tinha uma vida diária de extrema satisfação com os cuidados da casa, dos filhos e do marido, mantendo o compromisso de ter um lar em perfeita vibração. “No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera.” (LISPECTOR, 1998, p. 20), afirma Clarice ao justificar que a protagonista depositara toda a sua “felicidade” no casamento.

A respeito do casamento, no conto é evidenciado que a personagem Ana o vê como algo necessário, pois se considera “frágil” e,



por isso, tem a necessidade de um marido. Esse valor afirmado por ela evidencia que a personagem teve a obrigação de casar-se, ocupando o lugar de mulher dentro da tradição patriarcal.

Mesmo sentindo-se bem e feliz, a recordação de sua juventude

[...] havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como se trabalha – com persistência, continuidade e alegria [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

criou para si uma vida diferente, talvez, daquilo que sonhava quando era jovem e, assim, “[...] criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto.” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Assim, no percurso da narrativa se delineará a busca constante de Ana por manter uma identidade que, no entanto, está desde o princípio fadada ao fracasso.

“Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 19), pois se sentia bem envolvida nas atividades de dona de casa. Apesar da firmeza que o casamento lhe proporcionava, apresenta devaneios, principalmente nas horas “perigosas” da tarde, ao ficar sozinha em casa quando não tinha os afazeres domésticos. “Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se.” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Sua preocupação reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo espanto – ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando



do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chagaria a noite, com sua tranquila vibração.

Na sua vida diária, nada novo lhe era acrescentado, isso é identificado na narrativa através do verbo “crescer”, recurso estilístico recorrentemente utilizado pelo narrador. Crescer fazia parte da rotina de Ana, tudo crescia no seu universo cotidiano:

[...] E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas [...]. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

No trecho a seguir, mostra-se que Ana sempre tentou dar forma a um ser na tentativa de construir uma identidade de mulher feliz. A infelicidade é estampada, mas ela tenta de toda forma reafirmar a falsa verdade que inventara, como mostra o trecho a seguir: “Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem felicidade se vivia [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 20), e o narrador dá destaque ao que era apenas verdadeiro em sua vida: “O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros.” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

O conto inicia-se com a personagem subindo no bonde após ter feito compras para o jantar que daria para os irmãos.

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Clarice utiliza-se do narrador em terceira pessoa para fornecer dados que revelam como é e como se sente a protagonista diante



da vida que escolheu. Após o narrador ter feito um flashback ao falar de como era e como se sentia Ana, ele retoma para a cena do bonde. Fora da segurança que o lar lhe proporcionava, estava exposta à rua e isso oferece à narrativa outra dimensão, abrindo possibilidades de outras coisas acontecerem ou até mesmo sair da sua rotina.

“O que havia mais que fizesse Ana se apurmar em desconfiança?” (LISPECTOR, 1998, p. 21), questiona o narrador. “Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.” (LISPECTOR, 1998, p. 21). O que parecia ser corriqueiro tornou-se um grande incômodo para ela, “e quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio.” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Distraída, olhando para o cego, Ana foi surpreendida pela arrancada súbita do bonde, fazendo com que fosse jogada para trás e o saco de tricô despencasse do colo ao chão. O narrador enfatiza a arrancada que o bonde dá, como se isso fizesse parte do impulso que ela toma para enxergar o mundo com um novo olhar.

Em seguida, “[...] o bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.” (LISPECTOR, 1998, p. 22) e não poderia ser consertado. Esse grande mal-estar fez Ana perceber “uma ausência de lei”, porque a sua vida de rotina foi despertada, sentindo-se ameaçada pela falta de segurança que se alastrava. Na tentativa de se reestabilizar,

[...] se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revestidas com a mesma calma com que não o eram. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

A cena do cego acabou levando-a a um estado epifânico, fazendo com que ela questionasse sua vida, refletisse sobre o papel que desempenhava como mulher, passando a ver o mundo diferente de como via dentro do lar, um mundo em que seus medos e sua solidão



dominavam suas emoções. Assim, tudo que era forte como uma raiz para ela, naquele momento, tornou-se frágil. Segundo Nunes (1995, p. 85), “[...] O cego é, na verdade, o mediador de uma incompatibilidade latente com o mundo que jaz no ânimo de Ana.”

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Esse trecho indica que o universo estruturado e organizado que a personagem tinha vem se romper após a visão do cego, mostrando uma fragilidade e artificialidade que foram ancoradas por esse mundo “estruturado” que Ana se preocupou em criar.

Após saltar do bonde, a personagem entra, já transtornada, no Jardim Botânico, lugar com extrema exuberância de vida, que trazia quietude para ela: “A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.” (LISPECTOR, 1998, p. 24), sentou-se em um banco e ali permaneceu por muito tempo, tempo suficiente para que pudesse fazer uma profunda observação.

“Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Observando tudo o que estava a sua volta, o jardim traria para Ana um intenso prazer, pois a sensação de libertação, a natureza mostra a ela uma verdade que ela não via, “[...] a moral do Jardim era outra.” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

[...] verdadeiro Jardim do Éden onde os seres da natureza – flores, frutos, aranhas, troncos – se mostram virginais, crus, sensuais, entregues à pura fruição dos sentidos:



“era um mundo de se comer com os dentes”. Em meio ao mundo mágico e cambiante das formas, cores e volumes, como no País das Maravilhas de Alice, Ana vive a confluência dos paradoxos (“O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”) e a inversão de valores até então consagrados: “E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (ROSENBAUM, 2002, p. 68).

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

O jardim, ao mesmo tempo que lhe causava calma, lhe causava estranhamento. Desse modo, a personagem se vê numa batalha travada com seu íntimo através da fascinação com a natureza:

No Jardim Botânico, onde Ana já transtornada entra, o ambiente colorido e ameno de um fim-de-tarde transforma-se, de súbito, num viveiro de agitadas existências. Bastou que visse um gato, cheio de secretos poderes. Logo, principia por todos os lados o assédio das coisas, já estranhas, mobilizando forças secretas, que se derramam em ação indormida. Presenças sensíveis, outrora familiares, repentinamente estendem garras ocultas, destilam sumos, elaboram volumes e carnações. São os movimentos incontrolláveis porém serenos da máquina do mundo, em pleno funcionamento. Sem descontinuidade, no giro da existência proliferante, que fascina e repugna, essa máquina fabrica a vida e a morte. (NUNES, 2009, p. 97).

A náusea sentida por Ana é o momento privilegiado que ela passou na crise que sucedeu no jardim, “[...] a náusea é a crise que



suspende a vida cotidiana da personagem.”, como confirma Nunes (2009, p. 100).

Assim que retorna ao seu porto seguro, o lar, abraça fortemente o filho, a quase machucá-lo, e faz-lhe o pedido “[...] não deixe a mamãe te esquecer [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 26). O seu “instinto materno”, papel construído socialmente, lhe faz compreender que é impossível, naquele momento, romper com os laços familiares e ir em busca de si.

Em seguida se deixa “[...] cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede.” (LISPECTOR, 1998, p. 26-27). Dedos que ainda estavam ou permaneceriam presos naquela rede familiar que ela mesma escolhera, presa à segurança que o casamento lhe dera, presa aos filhos que tivera, presa ao lar que precisava dela, e ela não podia fugir desse “destino de mulher” que escolhera.

O sentimento que agora lhe preenchia era a vergonha. Vergonha de ter medo de deixar tudo o que conquistara para trás, não podia ouvir seu coração, pois “[...] seu coração se enchera da pior vontade de viver [...]” (LISPECTOR, 1998, p.27), e “[...] a vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar [...]” (LISPECTOR, 1998, p.27), e não podia seguir esse chamado. “Estou com medo [...]” (LISPECTOR, 1998, p.27), era o que sentia, pois tinha medo de se perder, de perder tudo o que acreditava, até então, ser o melhor.

A vida doméstica ainda lhe parecia estranha, aos poucos sua crise existencial se findava e o medo a fez retomar a vida cotidiana do lar. Foi para a cozinha ajudar a empregada na preparação do jantar, aos poucos as cenas do dia a dia iam retornando (cozinha, poeira, filhos, marido). Após o jantar, na janela, questionava se tudo aquilo que vivenciou caberia em seus dias.

Da cozinha, ouviu o estouro do fogão. Assustada, corre para ver o que acontecia, se depara com o marido com o café derramado e declara “[...] não quero que lhe aconteça nada [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 29). O marido,



[...] num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Agora Ana tem um olhar novo sobre a vida e sobre si mesma, sabe que existe uma vida livre, mas que é mais perigosa, e o marido tirou-a desse perigo.

O conto termina com Ana apagando “[...] a pequena flama do dia.”, retomando a sua vida cotidiana. Nunes (1995, p. 86) destaca a volta ao estado de “latência” que o final do conto apresenta: “O desfecho de ‘Amor’ deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira.”, todo o conflito que foi vivido apenas representou um choque de realidade.

Dessa forma, a personagem Ana representa, ainda que problematicamente, mulheres situadas numa encruzilhada existencial: a experiência de conhecer os “venenos” incômodos, mas igualmente atraentes da liberdade, do encontro e da descoberta epifânica de si, e de ter que escolher os “remédios” da comodidade do lar, do matrimônio e das convenções impostas pela sociedade pensada por e para os homens, e que relegam o feminino a uma zona fronteira de dependência que faz com que a mulher acredite que somente um homem pode livrá-la “do perigo de viver”. São as luzes e as sombras medievais, mas também contemporâneas, da condição feminina em uma sociedade masculina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto se propôs a discutir a representação do feminino a partir da personagem Ana do conto “Amor” de Clarice Lispector. Iniciei as reflexões revisitando os postulados acerca da mulher para



melhor analisar a questão da representação do feminino no âmbito do texto literário. Segundo Xavier (2008), a narrativa de autoria feminina é apresentada por um conjunto de características que enfatizam a representação da mulher que ora questiona o patriarcado, ora busca a liberdade e a independência longe do domínio da família tradicional. Assim fez Clarice ao discutir essa questão a partir da personagem Ana, que vivia em uma família tradicional burguesa.

Durante todo o conto, “Clarice Lispector questiona, com muita ironia, este modelo familiar onde a mulher, condenada a imanência, fica reduzida ao espaço privado.” (XAVIER, 1998, p. 27). Quando Ana sai do espaço privado (lar) para o espaço público (rua), vê-se perdida, pois culturalmente coube à mulher apenas vivenciar o espaço interno, enquanto ao homem o espaço externo.

A epifania, recurso muito utilizado pela escritora em suas obras, abriu caminhos para que a personagem pudesse sair do olhar automático do cotidiano do seu lar, buscando a compreensão acerca da situação que vivenciava. O processo epifânico que foi desencadeado pelo cego possibilitou que Ana tivesse um novo olhar sobre o mundo em que vivia, um olhar mais intenso e reflexivo sobre a sua condição de mulher. No entanto, “[...] o marido de Ana exerce o papel contrário ao do cego, protegendo-a da violência aterrorizante e extasiante da vida recém-descoberta [...]” (ROSENBAUM, 2002, p. 70).

Ao longo da narrativa, apesar de ter esse novo olhar sobre si, Ana aceita sua condição de mulher proposta pelo modelo patriarcal. Ela teve a possibilidade de escolher qual caminho seguir, e Lispector, amorosamente, permitiu ao leitor criar essa expectativa de mudança, de que a protagonista adotaria esse novo olhar, mas Ana segue seu papel já estabelecido e regressa ao seio familiar; “assim ela o quisera e escolhera.” (LISPECTOR, 1998, p. 20), como bem enfatizou o narrador.

Assim, vejo no conto que o discurso feminino utilizado por Clarice problematiza a condição a que a mulher é submetida e como é representada, também sugere o questionamento da condição



feminina, levando sempre a personagem a interrogar sobre o papel que desempenha na sociedade e, desse modo, é possível observar no conto “[...] o destino mais alto da obra de arte: ensina-nos a ver e a compreender o mundo e os seres que nos cercam.” (SÁ, 1979, p. 41).

## REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina*. Caxias do Sul: Educus, 2010.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary del. (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 401-442.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *A vindication of the rights of woman*. 3. ed. New York: W. W. Norton and Company, 2009.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



Euvana Lima Gomes

XAVIER, Elódia. Clarice Lispector: a família no banco dos réus. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 29, p. 51-55, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2A3ECWO>. Acesso em: 2 maio 2017.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado*: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura*: questões contemporâneas. Caxias do Sul: Educs, 2010.

# O EROTISMO COMO ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA FEMININA NA POÉTICA DE RITA SANTANA

Roberta Souza Santana

A literatura feminina brasileira tornou-se um tema constantemente discutido na academia, pois oferece uma gama de vertentes a serem estudadas e compreendidas, uma delas refere-se ao patamar em que se encontra a representação da mulher na literatura. A sua condição ficcional impulsionou a investigação do modo em que a identidade feminina foi moldada na sociedade e como se dá o embate simbólico pela autoafirmação e, conseqüentemente, pela liberdade de gênero.

A temática discutida nesse texto é o erotismo como estratégia de insubmissão e de transgressão, que me levou a pesquisar como a configuração poética de Rita Santana demarca o espaço da mulher negra na literatura, transformando a arte escrita em instrumento de resistência.

Dessa maneira, a produção literária afro-feminina contemporânea tem revelado um viés dissidente do modelo canônico quando se refere à leitura do corpo feminino negro. Ao longo da história literária e social, esse corpo foi transformado em objeto de dominação a ser discriminado e explorado a favor do poder e considerado como inferior devido à cor da pele negra. Assim, a aparência física passou a ser assimilada a aspectos positivos e negativos, violentada por padrões estéticos e morais.



Escritoras negras como Rita Santana – baiana nascida em 22 de agosto de 1969, na cidade de Ilhéus/BA – se apresentam cada vez mais dispostas a rasurar os modelos literários tradicionais e os lugares que esses padrões reservaram ao corpo negro feminino. Atriz, contista, escritora, poetisa e professora graduada em Letras com habilitação em língua francesa pela Federação das Escolas Superiores de Ilhéus e Itabuna, da Universidade Estadual de Santa Cruz, Rita forja uma poética engajada, capaz de romper com imagens pretas estereotipadas advindas da prática cultural brasileira, pois abre espaço para debater os disciplinamentos impostos a determinado tipo de corpo.

No processo de construção identitária, os negros, mais especificamente as mulheres negras, são impulsionadas a suportar o movimento entre a aceitação e negação de seus corpos diante da sociedade. Desde a infância foram obrigadas a lidar com padrões estéticos da mulher branca e, para contrapor isso, foi preciso num primeiro momento reconhecer a desigualdade e, em seguida, aceitar a diversidade étnica no intuito de relevar a autoestima e, consequentemente, se autoafirmar como membros de um grupo étnico-racial.

Porém, nem sempre foi assim. Além do racismo, pode ser acrescido a esse cenário o sexismo, o qual dita que na sociedade brasileira a mulher negra sempre foi diferenciada da mulher branca. A última era vista como casta, fiel e passiva, símbolo de respeito, enquanto a outra era tida como mulher “fornicadeira”, feita para dar prazer ao gênero oposto e para trabalhar, ou seja, um objeto a ser servido e comandado pelo sistema dominador, considerada desprovida de sentimentos e razão.

Por outro viés, o discurso poético erótico de Rita Santana denuncia as consequências da desumanização e dos significados pejorativos agregados à mulher negra. Logo, enuncia os desejos e vontades, rompendo com os estigmas deixados pelo racismo e sexismo. A convivência em grupo estimulou o ser humano a formular



normatizações, mas para crescer e evoluir as pessoas precisam, ao mesmo tempo, criar regras para depois destruí-las, conforme os seus conflitos de interesse, sendo uma das principais características do ser humano a quebra de seus limites.

O interdito é necessário para vivermos em grupo, organizando a sociedade e controlando nossos instintos. Sem limites não teríamos pensamento, linguagem e cultura. Estaríamos propícios à desordem. Porém, não podemos cumprir regras a todo instante; temos a capacidade de administrar nossos desejos, bem como podemos rever conceitos e ultrapassar o interdito.

A capacidade que o ser humano possui de romper com parâmetros foi denominada de erotismo. Nessa perspectiva, Bataille (1987, p. 20, grifo do autor) diz que

[...] o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. *O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.*

Essa reflexão mostra que o erotismo é uma experiência interior da natureza humana. Nesse caso, o significado de erotismo vai além do sexo, é a percepção da perda de limites, nem que seja por pouco tempo, é um intervalo da lei.

Assim, o interdito e o erotismo são essenciais à condição humana. Precisamos das normatizações para viver o erotismo, pois são as regras que permitem a expansão dos nossos limites. Logo,

[...] a experiência interior do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora. O ultrapassar da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está relacionado com essa mudança radical. (BATAILLE, 1987, p. 26).



Bataille (1987) discute que o ser humano é um ser descontínuo, que nasce e morre só, vive em busca de passagens pela continuidade para preencher o sentimento de individualidade. Para superar essa descontinuidade do ser, o ser humano evoca o erotismo dos corpos, o erotismo do sagrado e o erotismo dos corações. A primeira forma de erotismo está ligada ao ato sexual, a tentativa de destruir a individualidade ao fundir-se com o outro. O erotismo do sagrado visa a possibilidade que o ser humano tem de criar regras de sobrevivência, tida como interdições, limites, bem como a capacidade de quebrá-las. E, por fim, o erotismo dos corações, que é o erotismo de quem ama, sente paixão.

O erotismo leva o ser humano ao mundo da transgressão e está marcado pela morte e pelo renascimento de normas para administrar os conflitos de interesses. Por outro lado, não se pode esquecer que o amor e o erotismo fazem parte da vida humana e estão intimamente ligados. Segundo Paz (1994), eles resultam de derivações do “instinto sexual”, sendo que o erotismo remete à prática sexual, no entanto o seu significado não pode ficar restrito a esse ato, logo,

[...] o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens. A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. (PAZ, 1994, p. 16).

Desse modo, o erotismo está relacionado às diferentes formas de demonstrar a sexualidade, manifestando as vontades que estão no inconsciente humano que, para se vivenciar, se faz necessário recorrer à imaginação e expor seus desejos e fantasias. O ato sexual, quando não é acompanhado pelo erotismo, torna-se uma prática animalizada.



Mas qual a relação entre amor e erotismo? Para Paz (1994), o amor é uma escolha, enquanto o erotismo, é uma aceitação. Partindo do princípio do autor, não há a possibilidade de amar o indivíduo sem o desejar por inteiro, pois

[...] o amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas esse atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. (PAZ, 1994, p. 34).

Dessa forma, a característica comum entre os dois é o desejo e a liberdade; eles se complementam, já que o desejo do corpo e da alma transforma o amor em uma forma erótica. Entretanto, o erotismo sempre foi visto como algo proibido e ocultado, principalmente pelo cristianismo, que proibia terminantemente as mulheres de exercerem sua livre sexualidade e até mesmo de falarem sobre o assunto, configurando-o, assim, como um tabu, algo que deve ser negado principalmente a esse gênero. De acordo com o código de conduta baseado nos dogmas religiosos, as mulheres que expusessem suas sensações corporais, como desejo, prazer e sensualidade, estavam sujeitas a julgamentos depreciativos. Na ótica desses pensamentos e proibições o erotismo tornou-se uma prática vergonhosa.

Por outro lado, a partir do século XX, teve destaque a participação pública de alguns grupos, entre os quais os homossexuais e as mulheres, que ficavam à margem social ou que de alguma forma foram silenciados e subordinados à visão masculina. Assim, segundo Paz (1994, p. 138),

Esse período apresenta duas características que não aparecem na anterior: uma, a participação ativa e pública das mulheres e dos homossexuais; outra, o tom político das reivindicações de muitos desses grupos.



Enquanto as mulheres lutavam pela igualdade de direito entre os gêneros, os homossexuais reivindicavam o respeito às diferenças e o direito de viver a sua orientação sexual.

Mesmo de forma lenta as mulheres começaram a ter seus escritos reconhecidos depois de várias lutas e denúncias, mas até hoje ainda buscam o reconhecimento na sociedade e na literatura. Paz (1994, p. 48) enfatiza que, junto com o destaque desses grupos, esse período também proporcionou uma nova visão: “[...] uma livre moral erótica.”, ou seja, o direito de as pessoas poderem falar e vivenciar uma livre sexualidade. Entretanto, não foi tão fácil, pois a partir daí teve início a luta para romper as restrições referentes a esse assunto, que predomina até a contemporaneidade.

No intuito de dissolver as normas de condutas sociais baseadas na visão patriarcal, as escritoras contemporâneas empregam as temáticas “amor e erotismo” em suas produções. Desse modo, abordar o lado erótico feminino não significa excluir ou deixar de falar do amor, apenas para elas o sentimento amoroso nada tem a ver com o amor servil e idealizado, sinônimo de passividade, pregado pelo romantismo. A presença dessa temática configura para esse gênero a autonomia de seus anseios, sentimentos e desejos de um coletivo de mulheres que se negam a aceitar as imposições que regulamentam o comportamento feminino, estabelecendo o permitido e o proibido.

O erotismo se contrapõe à opressão do dogmatismo, revelando a existência interior do sujeito, sendo apresentado nos textos com um caráter transgressor que rompe as barreiras do preestabelecido ao gênero feminino. É sabido que o prazer sexual ainda se configura como alvo de perseguições. Consciente disso, a mulher busca representar, através do sentimento erótico, o direito de vivenciar sua livre sexualidade. De acordo com Paz (1994, p. 106), “[...] o erotismo é a dimensão humana da sexualidade; aquilo que a imaginação acrescenta à natureza.”



Paz, na citação a seguir, chama atenção para o que foi feito com a liberdade erótica; nesse caso, o que o poder do dinheiro e da publicidade fez com essa liberdade que foi conquistada através de constantes lutas e sofrimentos:

Mas o que fizemos com essa liberdade? Percebemos, 25 anos após 1968, de um lado, que deixamos a liberdade erótica ser confiscada pelos poderes do dinheiro e da publicidade; de outro, o paulatino crepúsculo da imagem do amor em nossa sociedade. (PAZ, 1994, p. 142).

O autor enfatiza que nos dias atuais, em algumas circunstâncias, a liberdade erótica se transformou em “objeto de comércio”. Estabelecendo um diálogo com a afirmação do autor, é possível observar como a mulher, de modo particular a negra, é apresentada nas propagandas, novelas e na literatura nacional como objeto sexual. Sendo assim, em vez de representar a autonomia do sujeito, acabou por resgatar o estereótipo do discurso colonial, apenas apresentado de forma camuflada.

Segundo Bhabha (2007), a ambivalência é uma característica marcante do estereótipo, produzindo dois discursos: um visível e o outro oculto, e ao mesmo tempo se configura entre o desejo e a repulsa. Logo,

[...] para compreender a produtividade do poder colonial é crucial construir o seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normatizante. Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do discurso colonial – aquela “alteridade” que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade. (BHABHA, 2007, p. 106).



Para tanto, torna-se cada vez mais difícil identificar o que é um discurso preconceituoso, pois através do elogio às formas corporais da mulher negra se produz o efeito de repulsa a esse corpo. Por um lado, passa-se a ideia de algo a ser consumido, “saboroso”, mas que ao mesmo tempo é pecaminoso e impuro, revelando a imagem feminina longe dos padrões corretos para o casamento e a constituição familiar. Seja na publicidade ou na literatura, ainda se perpetua a lamentável imagem de que a mulher negra é um animal erótico, símbolo de sedução destinada ao prazer do homem branco, perigosa por natureza e capaz de abalar o casamento de qualquer família.

São essas representações que a literatura afro-feminina tenta desconstruir. Contrariando essas visões, a mulher negra reescreve sua história cheia de amarguras, dores e opressões. Construindo outros modos de representação, valorizando seus traços africanos, sua rica tradição cultural, como também suas características físicas. Assim, a escrita feminina traz traços eróticos com o objetivo de demonstrar que a mulher, sobretudo a afrodescendente, precisa tomar para si a autonomia de seus desejos e de suas vontades, sem que isso se configure em imoralidade, mas sim na liberdade de poder expressar a si mesma.

A literatura afro-feminina revela significações inovadoras para as mulheres negras no intuito de desconstruir os estereótipos de invisibilidade social e dar-lhes um novo espaço, devolvendo-lhes a sua condição humana enquanto sujeitos. As vozes literárias, através da poética de resistência e transgressão, tecem as suas reivindicações e denunciam o tempo de silêncio pelo qual foram submetidas.

As imagens ficcionais negativas estabelecidas pelo âmbito social mostram os estereótipos de que a mulher, além de ser negra, deve ser exuberante, de ancas largas, “fogosa” e boa “fornicadeira”; não basta usar pouca roupa, tem que estar nua, preparada para satisfazer os desejos sexuais do público dominador. Nessa concepção, é transformada em um “animal” erótico por excelência, destinada ao



trabalho e ao prazer sem compromisso, já que é considerada como desprovida de sentimentos e de capacidade intelectual. Em outro patamar encontra-se a mulher branca, e essa representa a positividade do gênero feminino; consolidada como um ser dócil, educada, bonita, inteligente, pronta para casar e distribuir as atividades domésticas às mulheres negras, que mais uma vez são violentadas pela subalternidade. Para contrapor as ordens sociais,

[...] a cor negra transforma-se em emblema da luta contra os estereótipos negativos que circulam nos espaços herdeiros da escravidão e marca uma vertente literária que explorará as “forças eruptivas da emoção e a sua relação com a natureza.” (DUARTE; FONSECA, 2011, p. 250).

Em meio a relação inexaurível, ser escritora negra na sociedade brasileira é transpor limites de confinamento na luta pelo dessilenciamento. Esse deslocar torna-se uma insurgência que envereda valores capazes de garantir à mulher o espaço da palavra literária. Essas palavras, na linguagem poética, representam imagens que possuem o compromisso de atrair a atenção do leitor a partir da contradição lógica.

Nesse sentido, é por meio do espaço poético que a mulher começa a organizar o seu discurso, que se contrapõe às imagens e parâmetros estabelecidos pelos homens. Essas produções apresentam vozes femininas que buscam o direito de poder falar e escrever sobre si e seus desejos, tentando romper com as explorações advindas do racismo e do sexismo.

Tratando da poética como meio de mudança do sujeito este-reotipado, Rita Santana utiliza o seu lirismo para estampar, em seus versos, a força exuberante que emancipa os seus desejos. A semântica erótica no livro *Tratado das veias* apresenta a resistência de vozes que durante muitos séculos tiveram seus sentimentos e sexualidade



reprimidos pelo poder disciplinador. Dessa forma, diante da sociedade, a mulher na literatura contemporânea identifica o erotismo como um instrumento de transgressão e autonomia, tornando-os símbolo fortalecedor para expressar suas subjetividades. Assim, Maingueneau (2010, p. 32) ressalta que:

[...] o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão.

Diante do exposto, as vozes femininas transgridem e superam códigos ultrapassados de modelos de mulher impostos pelas instituições sociais, passando de objeto manipulado pelo público dominador a sujeito do seu próprio destino. Logo, a voz feminina presente nos poemas “Arrefecimento”, “Confissão”, “Parcimônia” e “Amásia” decide ultrapassar os limites preestabelecidos, reivindicando sua liberdade e poder, além de vivenciar seu erotismo. Na tentativa de intervir no cenário de paradigmas, Santana (2013) afirma:

[...] meus versos devem perturbar alguns homens, pois a estratégia de resistência da minha escrita é provocar reflexões e expor que também somos absolutamente humanas, sexuais, eróticas, livres, possuidoras do verbo e desejosas da felicidade.

É por meio da realização erótica que a mulher se torna liberta em sua árdua batalha contra o contexto sociocultural que configurou limites em suas vidas, mas, de acordo com a poetisa Santana, apesar das constantes lutas, ainda são percebidos na contemporaneidade traços da estereotipia, já que o discurso transgressor incomoda sujeitos sociais.



Assim, o lirismo de Rita Santana traz à tona o erotismo como dispositivo transgressor. Nesse viés analítico, o poema “Arrefecimento” representa o eu-lírico feminino que possui consciência da constante busca pela liberdade ante a repressão sexual vivenciada pelas mulheres. A primeira estrofe remete a ações masculinas, pois segundo as regras dos bons costumes, impostas na maioria das vezes pelos dogmas religiosos, é designada à mulher apenas a tarefa de satisfazer os desejos de seu cônjuge e procriar. Somente os homens possuem o direito ao prazer, porém, no desvelar dos versos, a mulher assume os seus desejos e demonstra ao homem que também comanda o jogo da sexualidade. Tal aspecto pode ser observado na sequência:

Mário bateu à porta na primeira noite.  
Beijou-me a mão, sorriu-me desajeitado  
E calou.  
Abri, acendi a vela, aqueci o guarda-chuva  
Que ficou armado, duro, firme.  
Na segunda noite, Mário só entrou, sem bater,  
Sem cerimônia, sem requintes de fineza ou timidez,  
Fiquei azeda, apaguei o fogo guardado,  
Apaguei meus olhos molhados de uma esperançazinha boba,  
Não mandei que sentasse.  
Deixei o guarda-chuva num canto,  
Mole como entrou.  
Mário virou uma batata e nunca mais me fez visitas.  
É uma pena!  
Quando arrefeço é assim.  
(SANTANA, 2006, p. 30).

Nesses versos, a voz feminina, figurada em ousadia e autosuficiência, deixa translúcida a sua segurança ante a sexualidade e decide ser dona de si e de seus prazeres. Detém nos primeiros versos a sua satisfação sexual, mas para isso permite que Mário se aproxime de sua casa de modo cortês: “Mário bateu à porta na primeira



noite. / Beijou a mão, sorriu-me desajeitado / E calou.” A partir desse momento é iniciado o jogo de sedução através das imagens metafóricas, pois o eu-lírico utiliza objetos e suas características para representar as preliminares de uma relação sexual. Nesse caso, compara a imagem da vela e do guarda-chuva com o órgão genital masculino e, conseqüentemente, quando diz “abri” indica que o homem já está despido de vestes. A recorrência ao verbo “acendi” representa que Mário já está excitado com a sensualidade da imagem feminina, ficando com seu órgão “armado, duro e firme” para satisfazer o gozo feminino.

Porém, na segunda estrofe, Mário deixou sobressair os princípios machistas diante da atitude transgressora e, sem nenhum galanteio, retorna na noite seguinte vendo a mulher como objeto sexual. Surpreso, o eu-lírico feminino deixa transparecer sua decepção com tal atitude, já que alimentava a esperança de mudança do comportamento masculino, podendo ser visto em: “Apaguei meus olhos molhados de uma esperanzinha boba, [...]”. Dessa forma, recebe-o com frieza, negando-se a satisfazer suas vontades carnis, e revela o sentimento de revolta no momento em que diz “Quando arrefeço é assim.” Sobretudo, o que fica é a transmutação dos símbolos, ou seja, a autoafirmação da mulher.

O erótico é visto como símbolo de transgressão e liberdade, sendo uma forma de construir a história feminina e revelar seus desejos, opondo-se à submissão. Na poética de Rita Santana (2006) é muito evidente a questão do erotismo enfatizando o corpo de forma a torná-lo instrumento na luta contra convenções e imposições transmitidas pela sociedade machista. Dessa forma, a voz feminina através das poesias tenta mudar os papéis ocupados pela mulher, usando a escrita erótica para romper com regras que regulamentam o comportamento feminino.

Percebe-se que o erotismo usado nos poemas de Santana (2006) é um instrumento de combate contra o modelo comportamental



legitimado pelo discurso másculo presente nos dogmas religiosos, que reprimem os desejos femininos. No poema “Confissão”, observa-se que a voz feminina revela uma ferramenta de transgressão e busca o seu espaço na sociedade contemporânea:

Eu creio em sonhos, Padre.  
Rezo o Credo olhando pras telhas,  
E lá mesmo fico.  
Sou matéria barro de querer impossibilidades,  
Trago um marido alado, azul, lindo!  
Quando quero, ele bate as asas  
E apaga incêndio – é um anjo de luzes!  
Meus ofertórios matinais são dele.  
Amantes me cercam de ofícios:  
Toadas à janela, flores a cada dia, alianças e promessas,  
E um eu-te-amo em cada beijo, muitos os são.  
Não digo mais porque não posso, é pecado!  
Eu creio em sonhos, Padre!  
Vede que sou feliz.  
Meu noivo nem sabe da minha espera,  
Habita águas claras, rios pequenos, conchas.  
À noite eu vôo,  
Visito cidades, beijo velhos desconhecidos,  
E amanheço nua de tantas vontades.  
Eu creio em sonhos, sim! Amém!

(SANTANA, 2006, p. 47).

Nesse poema a voz transgressora utiliza a representação de um sacerdócio para expressar as suas vontades por meio de uma confissão. No primeiro momento os seus desejos são tidos como um sonho e a sua realização é impossibilitada por ser vista como uma ação pecaminosa: “Sou matéria barro de querer impossibilidades, [...]”. Assim, faz uma confissão ao padre de modo que se autoquestiona sobre as suas angústias durante o período em que



está acordada, “[...] olhando pras telhas, [...]”. No seu devaneio há “[...] um marido alado, azul, lindo!”, que é cortês e desconstrói o estereótipo de recato que foi imposto à mulher por muito tempo, dando espaço ao erotismo. Desse modo, em “[...] amanheço nua de tantas vontades.” escancara os desejos sexuais femininos, mas não possui a liberdade de vivenciá-los.

No tecer dos fragmentos é realizada uma crítica à Igreja: para os religiosos, os ofertórios femininos devem ser inteiramente a Cristo, mas as doações expostas no verso “Meus ofertórios matinais são dele.” indicam que a sua dedicação é exclusiva aos desejos, uma vez que a imagem de ofertórios remete ao órgão genital feminino. Com isso, desconstrói os estereótipos que repreendem as limitações de seus anseios e afetos, despreendendo o eu feminino do poder dogmático.

O sujeito poético do poema “Parcimônia” registra aspectos corporais de forma erótica e como arma de combate para denunciar padrões referentes à posição da mulher negra na sociedade. É marcante nesse poema a desconstrução da representação do corpo feminino como objeto, e através dessa expressão demonstra seu conhecimento, não tendo a preocupação de expor a beleza física, mas sim de resistir ao modelo de mulher definido por imagens depreciativas:

[...] Coito é auscultar meu coração,  
Mas prometo não latir nunca.  
Eu, cadela dele, afeita aos intelectos prazeres  
Da carne.  
Eu, puta assanhada dele, e senhora das palavras.  
Eu mulata de bunda e versos, negra de protestos políticos,  
Avesa ao vulgar dos palavrórios vulgares,  
Ordeno olhares para os meus versos,  
E reconhecimento.  
Deles faço proezas de fêmea certa e obstinada [...]

(SANTANA, 2006, p. 87-88).



Observa-se nesse poema que a representação do corpo contribui para a desconstrução dos estereótipos que configuram a mulher negra como ser irracional, porém se detém na ironia para tecer a sua denúncia. Assim, a voz feminina, ao se expor como “[...] puta assanhada [...]”, “[...] mulata de bunda e versos [...]” e “[...] negra de protestos políticos [...]”, demonstra o desejo de reivindicar a busca por prazer, afetos e amores sem medo ou pudores. Logo, o que sobressai é a consciência do valor que a liberdade de suas palavras evoca quando se torna “[...] senhora das palavras.” Então, a transfiguração da estereotipia se dá quando a “mulata de bunda e versos” se autorreconhece e se faz “Aversa ao vulgar dos palavrórios vulgares, [...]”, ordenando olhares de reconhecimento às suas lutas e produções.

Como no poema “Parcimônia”, a desconstrução do estereótipo também se faz presente em “Amásia”. Neste poema evidencia-se uma crítica à imagem negativa que se faz da mulher quando esta expõe sua intimidade:

Vem, homem, ofereço-te fibras duras  
Da doida serpente que me guarda.  
De paz sei pouco, dinamito em gritos.  
Trago silêncios vazios que adornam as mulheres.  
Se quiseres, beijo teu falo, e me ponho a falar  
Das coisas que aprendi entre as pedras do rio.  
Aproveita o calendário, a oferta das horas,  
Diz-me adorar meus seios flácidos,  
minha embriaguez de puta.

Lambe com disputa asceta os meus meios, meus fundos.  
Deixa banhar de olhos os pêlos, a jactância têxtil,  
Os arroubos de gado livre.  
Faço-me de mulher boa, apascentada e morna.  
Banho-te, filho advindo das trevas, na cisterna,  
No poço fundo e frio dos meus mistérios,



Aqueço teus ossos com minhas carnes cativas  
Ao que em ti é arrefecido.  
Prometo, eu Amásia, amaciar o teu sono,  
Enganar tua vaidade viril,  
Avaliar sem critérios teu caráter de macho,  
Depois, deixa a luz acesa e corre.  
Ergo-me, esquecida de tantos deuses vingativos,  
E abro a caixa de Pandora.

(SANTANA, 2006, p. 25).

O título “Amásia” se refere a uma mulher que mantém um relacionamento amoroso sem ter contraído o matrimônio, o que para a sociedade significa uma afronta aos valores e comportamentos permissíveis a uma mulher. Nos versos “De paz sei pouco, dinamito em gritos / Trago silêncios vazios que adornam as mulheres.”, o eu-lírico feminino quer representar através de sua voz o desejo de romper com o silenciamento vivido por suas antigas gerações.

Percebe-se nos versos que a voz feminina não tem vergonha de desfrutar dos prazeres sexuais, devido a isso é classificada como mulher inadequada para o casamento. Sendo procurada somente para proporcionar a satisfação sexual masculina, o que pode ser comprovado no verso “Se quiseres, beijo teu falo, e me ponho a falar [...]”, a palavra “falo” remete à genitália masculina; se for a vontade do homem ela pode satisfazê-lo através da relação sexual, ou seja, subordinada a fazer o que era considerado como impróprio a uma mulher casada. Segundo Paz, em toda historicidade feminina a mulher foi vista como sinônimo de inferioridade, como um ser pertencente ao homem, ficando sempre em segundo plano, estando à disposição para realizar as vontades do outro, sem liberdade de expressão:

[...] o homem transforma-a em instrumento. Meio para obter o conhecimento e o prazer, via para atingir a sobrevivência, a mulher é ídolo, deusa, mãe, feiticeira



ou musa, conforme aponta Simone de Beauvoir, mas nunca pode ser ela mesma. Daí que nossas relações eróticas estejam viciadas na origem, maculadas desde a raiz. Entre a mulher e nós interpõe-se um fantasma: o de sua imagem, da imagem que fazemos dela e da qual ela se reveste. (PAZ, 2006, p. 177-178).

A mulher fica à mercê da imagem que lhe é imposta pela supremacia masculina, que seleciona quais são as características femininas próprias para o casamento e para a satisfação do prazer sexual. Assim, o prazer erótico, que deveria ser uma sensação vivenciada por duas pessoas com liberdade, se torna algo que serve como meio de exclusão e estigma negativo da imagem feminina. Porém, cansada de viver por dentro, a mulher dá a entender através da arte escrita que pode reconstruir a imagem feminina, expondo a intensidade do “eu interior”.

No desenrolar dos versos pode ser percebido, na voz do eu-lírico, que seu parceiro mantém esse relacionamento para obter dela um prazer carnal, viril e permissível, fato esse presente no verso “Diz-me adorar meus seios flácidos, minha embriaguez de puta.” Essas são qualidades femininas admiradas pelos homens, com exceção para aquelas com as quais eles queiram constituir uma família, uma vez que o sexo, nesse caso, é visto apenas para reprodução. Mas no fragmento “Lambe com disputa asceta os meus meios, meus fundos.” o sujeito poético representa uma inversão de valores: é a mulher quem passa a conduzir os atos sexuais sem pudores.

Na terceira estrofe o tom denunciativo é mais latente, pois os três primeiros versos revelam um sujeito poético irônico que por um lado se diz passivo aos desejos masculinos, perceptível no verso “Prometo, eu Amásia, amaciar o teu sono [...]”. No que se refere aos próximos dois versos, o eu-lírico revela sua resistência à dominação masculina: “Enganar tua vaidade viril, / Avaliar sem critérios teu caráter de macho [...]”. Dessa forma, deixa claro sua avaliação



diante desses critérios machistas que nada mais são que o medo da autonomia feminina.

Nos versos “Ergo-me, esquecida de tantos deuses vingativos [...]” e “E abro a caixa de Pandora.”, é feita uma referência à mitologia grega. O mito sobre Pandora possui várias versões; uma delas é que essa personagem da mitologia, não obedecendo às recomendações, abriu a caixa que continha males, espalhando-os por toda a humanidade, restando dentro da caixa somente a esperança. Logo, a relação dessa narrativa com os versos é que a mulher não quer espalhar o mal sobre a terra, mas abrir a caixa de Pandora significa para o eu-lírico expor todas as visões negativas relacionadas à mulher. Dessa forma, o eu poético desafia o preconceito e desfruta com liberdade a experiência erótica, que aqui não tem o objetivo de reproduzir o estereótipo de corpo objeto, mas sim demonstrar que o sujeito feminino tem o direito de vivenciar sua sexualidade sem estigmas.

Pode-se perceber, durante todo o poema, um eu poético que revela as contradições na vida cotidiana da mulher, pois muitas vezes se sentem divididas pelo que são na visão masculina e pela forma como queriam ser reconhecidas. Trata-se de uma insurreição de poderes e saberes durante a historiografia da literatura afro-feminina. Após a análise de alguns poemas da obra *Tratado das veias*, ficou evidente que, apesar de toda a repressão vivida pela mulher ao longo da história, as vozes femininas não se fizeram inertes diante dos padrões estabelecidos pela sociedade machista; muito pelo contrário, demonstram o desejo de autoafirmação da sua identidade, não só individual como também coletiva, tentando, incentivar as mulheres que se sintam identificadas por essa problemática a lutar por uma sociedade em que os seus direitos sejam respeitados.

Enfim, o erotismo é representado como revelação dos sentimentos, desejos e anseios femininos em contradição à visão social da moral e dos bons costumes. Por isso, a poética erótica se transforma em instrumento de transgressão com o objetivo de reverter



significados negativos, buscando demonstrar outras formas de representação desse gênero; é uma forma de reação ao descontentamento. Para Rita Santana, o discurso erótico é utilizado na tentativa de dar fim ao silêncio, transpor limites e assegurar respeito, bem como a sua inserção plena no meio social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo apresentado possibilitou ampliar a visão em relação à transgressão feminina, no contexto literário e, conseqüentemente, no âmbito social. Busquei investigar como a escrita poética de Rita Santana em *Tratado das veias* se torna um instrumento de transgressão, desconstruindo imagens e representações depreciativas da mulher negra. Isso demonstra que a literatura tradicional não abarcava a diversidade cultural dos povos brasileiros, mas excluía a riqueza das produções de grupos afro-brasileiros.

Dessa forma, a constituição da literatura afro-brasileira teve o compromisso de revelar uma nova identidade de modo que o negro saia da condição de marginalizado e passe a ser sujeito atuante, capaz de construir e reconstruir sua própria história. Nesse sentido, a mulher negra sofre com o preconceito de raça e de gênero, mas se vale da literatura afro-brasileira para romper os padrões arraigados na sociedade, vistos em muitos discursos da tradição cultural literária nos quais as personagens negras eram apresentadas com perfis de sujeição e inferioridade.

Para transpor os limites impostos ao verbo, a mulher assume o erotismo como mecanismo de autoafirmação e autonomia, consolida sua identidade afro-brasileira, bem como seus sentimentos, anseios e desejos íntimos sem restrições. Partindo dessa realidade foi apresentado, no decorrer deste texto, que a literatura afro-feminina possui o poder transgressor e utiliza estratégias de resistência que



visam tematizar e dar voz aos que, historicamente, foram marginalizados do convívio social.

Rita Santana, através do seu construto poético, tece uma espécie de denúncia e convida o leitor a revisar o passado e o presente através de suas figurações, fazendo com que os seus princípios sejam valorizados e repassados. Assim, é possível perceber que as discussões aqui apresentadas são de suma importância em nossas vidas, pois ampliam o horizonte que se refere aos espaços designados ao gênero feminino. Enquanto mulheres conscientes das opressões, somos motivadas pela poética de Rita Santana a desconstruir as imagens de fragilidade e passividade, não apenas no âmbito acadêmico, mas em todas as dimensões sociais. Temos o compromisso de despertar a reflexão crítica a respeito do espaço ocupado pela mulher negra na sociedade brasileira.

## REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BHABHA, Homi K. O compromisso com a teoria. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 47-76.
- DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v. 4.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.



SANTANA, Rita. Pequena sabatina ao artista. [Entrevista cedida a] Fabrício Brandão. *Diversos afins*, n. 137, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2DIndom>. Acesso em: 30 set. 2017.

SANTANA, Rita. *Tratado das veias*. Bahia: EGBA, 2006.



## A VOZ FEMININA E AS MEMÓRIAS DA POETA RIO-CONTENSE ESTHER TRINDADE SERRA

Geane Nunes Santos

Este artigo analisa a voz feminina presente nos poemas de Esther Trindade Serra, refletindo sobre o papel das experiências pessoais de sua infância e juventude que transparecem em suas poesias e são revividas nos versos que compôs para a cidade de Rio de Contas. Adotamos como objeto de análise alguns poemas de *O Guia Lírico de Rio de Contas*, obra da autora Esther Trindade, bem como outros ainda inéditos.

É no contexto de um sistema patriarcal dominante de uma cidadezinha do interior baiano, e com uma produção pouco conhecida por se tratar, sobretudo, de uma mulher, que surge a autora Esther Trindade Serra. Em versos livres e alguns em forma de soneto, o eu-lírico reproduzido por uma voz feminina traz à tona, através das memórias da infância (memória individual) e da cidade (memória coletiva), imagens telúricas de sua terra natal, Rio de Contas.

A poeta Esther Trindade Serra faz parte de uma minoria formada por mulheres, negros, homossexuais e outras categorias consideradas marginalizadas. Seus poemas podem ser considerados autobiográficos por serem as memórias de uma infância que lhe marcou. Em seu discurso poético, que é o que tratarei aqui, existe uma mulher que fala de diversos assuntos históricos, políticos e sociais que compunham a sociedade rio-contense desde sua construção nos anos de 1700 até o contexto vivido e experienciado por



ela nos meados do século XX; é também como uma mulher que a poeta fala de um saudosismo das ruas e gentes com quem convivera quando criança.

O ser humano é capaz de absorver episódios e vivências do passado e retransmiti-los às gerações posteriores por meio da memória, fazendo uso de textos, imagens e músicas. Segundo Chauí (2000, p. 125-126),

A memória é uma evocação ao passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total [...]

Para Proust, como para alguns filósofos, a memória é a garantia de nossa própria identidade [...] é uma forma de percepção interna chamada introspecção ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas.

Os acontecimentos podem perder-se no tempo ou podem cruzar eras; é por meio da memória que homens e mulheres não se perdem na construção da própria identidade e, de certo modo, não permitem que acontecimentos fiquem esquecidos e se percam na história. É através da memória que o indivíduo pode encontrar a si mesmo, a partir das recordações que tem. A memória é povoada de imagens e a riqueza de detalhes que a compõe é múltipla, estabelecendo-se assim

[...] um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. (BAUDELAIRE, 1996, p. 30-31).



É uma evocação, um chamamento de fatos e acontecimentos que ficaram no passado e que o ser humano tem a capacidade de arquivar, impossibilitando que tudo se perca para sempre. Aparece aí o saudosismo, tema constante nos poemas de Esther Trindade, que é alimentado por sua memória. É, portanto, inerente ao tempo, é “[...] uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança.” (CHAUÍ, 2000, p. 128). Através dela guardamos acontecimentos que, de alguma forma, nos marcaram fortemente e que jamais acontecerão de novo, mas são lembrados devido ao seu “[...] significado especial, afetivo, valorativo ou de conhecimento.” (CHAUÍ, 2000, p. 129). Nessa perspectiva, ao analisar os poemas de Esther Trindade Serra percebo que a autora faz uso da memória com o objetivo de resgatar e preservar histórias e aspectos da cidade, construindo sua visão poética de Rio de Contas através de imagens (palavra).

Paz (1982, p. 52) afirma que “[...] as palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala [...]”, isto é, aos discursos, ideologias da história do povo. Dessa maneira, a poeta pinta em seus versos a cidade de Rio de Contas com memórias que são suas e que também pertencem a todos os que nela viveram, pois a poesia não se exime de seu papel histórico e social.

Ao analisar a apropriação da memória na obra de Esther Trindade, baseio-me no conceito de “lugares de memória” do historiador francês Nora (1984) para conceituar o tipo de memória da qual a poeta faz uso na recriação das imagens e lembranças sobre o passado. Essa memória está gravada em monumentos, relatos da história e documentos.

Com o tempo cada vez mais fugaz e exigente de experiências, devido aos processos de globalização, nosso passado acaba por se tornar algo morto e, hipoteticamente, destruído, ou seja, as sociedades-memória e as ideologias-memória chegam ao fim,



impossibilitando que a preservação de algo que deveria ser guardado do passado fosse mantido e assegurado para o futuro (NORA, 1993). Além disso, conforme Nora, os lugares de memória nascem, surgem e se mantêm pela criação de arquivos, já que,

[...] se o que defendem não estivesse ameaçado, não se teria a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que envolvem, eles seriam inúteis. (NORA, 1993, p. 13).

Os lugares de memória surgem, portanto, pelo fato de a memória estar constantemente predisposta a passar pelo processo do esquecimento, para que assim seja guardada e preservada, e não esquecida. Ainda, segundo Nora (1993, p. 17), “[...] o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo [...]”; ou seja, existe uma relação intrínseca entre a memória e a história, já que ao (re) lembrarmos de algo, seja de modo coletivo ou individual, trazemos à tona aspectos que constituem nossas próprias origens.

Dessa forma, conforme Candau (2012, p. 7), “[...] a memória constitui a sociedade, a identidade individual e coletiva, a vida social [...]”, bem como é uma “[...] maneira de transmitir para as gerações futuras os saberes, as maneiras de fazer as coisas, as crenças e tradições [...]” (CANDAU, 2012, p. 10), e isso vejo na poesia de Esther Trindade Serra, uma vez que ela reconstrói memórias, individuais e coletivas, da cidade de Rio de Contas, criando representações do “[...] passado real em relação ao passado criado [...]” (CANDAU, 2012, p. 30). Com o caminhar do tempo, o sentido e a importância que se atribuem aos aspectos da memória se modificam, e os lugares de memória são criados para que as lembranças não se percam, permitindo, portanto, que os sujeitos recuperem os acontecimentos antigos.

É nesse sentido que, inspirada em lembranças da infância que ficaram gravadas na memória da(s) história(s), mescladas a um saudosismo, Esther Trindade conduz o público leitor às ruas, travessas,



rios e igrejas, fazendo com que ele conheça Rio de Contas, seus tipos, tradições, hábitos, ou seja, ela cria uma imagem poética da cidade através da qual reforça a afeição por sua terra natal.

Assim sendo, os casarões antigos, as ruas, as pontes, os becos não são locais construídos para serem somente componentes de uma mera formação arquitetônica; vão bem além desse conceito. As relações que o ser humano mantém com o mundo ao seu redor, sejam elas de natureza concreta ou abstrata, se constituem em valores materiais como também pessoais e simbólicos. É por isso que, na poesia de Esther Trindade, o Largo da Matriz, denominado pela poeta de “Monumento histórico e perene [...]” (SERRA, 2012, p. 50), e “[...] a Catedral de Pedra, solene e singular [...]” (SERRA, 2012, p. 26) não são apenas construções arquitetônicas ou espaços que compõem um ambiente em seu aspecto físico. Eles vão além, pois carregam em si um amplo teor de lembranças as quais se configuram em memórias lembradas de modo individual ou coletivo, uma vez que, conforme Nora (1993), os lugares de memória transcendem as dimensões concretas. São lugares materiais por existirem concretamente, lugares funcionais por dar auxílio às memórias coletivas e lugares simbólicos por fornecerem sentido e significado.

Por outro lado, a escrita de autoria feminina é uma forma de resistência ao molde estabelecido pelo cânone. Estabelecer o lugar de fala de uma mulher é, sem dúvida, romper com as produções que perpetuam a visão masculina que fala por si e pelo outro através dos discursos. As produções de autoria feminina apresentam suas ideologias e linguagens a partir da ótica dos diversos tipos de mulher e sobre os mais distintos assuntos que circundam a sociedade; considerada de cunho essencialista, a literatura de autoria feminina marca em seu discurso aspectos típicos do seu universo, já que a “[...] sociedade não reconhecia na mulher outras aptidões a não ser a maternidade e a de senhora do lar [...]” (STEIN, 1984, p. 22). Então tal produção se assemelha ao público leitor, fundamentalmente feminino; mesmo



que essa visão trazida por Stein seja da mulher oitocentista, há correspondência com a visão que se tem das mulheres contemporâneas.

Ainda que Esther Trindade tenha feito parte de um contexto privilegiado economicamente, no poema “Suprema dádiva” ela descreve a realidade de uma mulher do início do século XX, época em que a mulher era muito mais submissa à estrutura patriarcal, mas que pode ter seus sonhos realizados, como ter recebido de Deus o esposo, como lhe havia pedido, e ter alcançado a suprema dádiva que foi a maternidade.

### Suprema dádiva

Sonhei um dia ter um lar ditoso  
onde houvesse ventura e alegria,  
e, nesse lar o idolatrado esposo  
que, deu-me Deus tal como eu lhe pedia

Tive felicidade, paz e goso [sic].  
Sonhei ser mãe. A vida me sorria  
E o meu desejo foi tão ardoroso  
que Deus bendito, fez-me mãe um dia!

Veio-me um filho, ó visão querida  
Na ânsia voraz das mais acerbas dores  
da grande dor só pelas mães sentida:

A dádiva suprema, me definida  
Deu-me este filho, amor dos meus amores,  
Foi sua vida pela minha vida.

(Cópia do manuscrito da autora cedida por familiares)

Nesse poema há um discurso especificamente feminino, que destaca a peculiaridade da figura da mulher que se sente realizada pelo matrimônio e pela maternidade. Nele, a poeta descreve, a começar pelo título, a condição do ser mulher que demonstra extrema



satisfação em possuir um “[...] lar ditoso [...]”, habitado pelo “[...] idolatrado esposo e “A dádiva suprema [...]” em ter um filho.

Com palavras que denotam gratidão por ter seu sonho realizado por Deus, conforme diz em “Sonhei um dia ter um lar ditoso [...] e, nesse lar o idolatrado esposo [...] que Deus bendito, fez-me Mãe um dia!”, Esther Trindade constrói um soneto cujos versos condicionam o eu-lírico ao mundo considerado ideal para a mulher que nasceu para casar, cuidar do marido, do lar e dos filhos, porém sem deixar a casca da imposição patriarcal vigente esgotar a doçura e a leveza com a qual constrói seu poema, além do fato de destacar que o lar ditoso que possuía era conforme havia sonhado, e não um casamento arrumado pelas famílias, algo tão comum para a época.

Sonhar com um lar ditoso, idolatrar o esposo e ser mãe torna-se um projeto pessoal que em nada afeta a atuação da figura feminina em outros lugares da sociedade. Esther Trindade atuou dentro do âmbito social e cultural da cidade e, ao mesmo tempo, foi mãe e esposa devotada.

A maternidade, a dádiva suprema, torna-se a questão primordial do poema, principalmente nos versos que afirmam: “A dádiva suprema, me definida / Deu-me este filho, amor dos meus amores / Foi sua vida pela minha vida.” Assim, apesar de a escrita feminina ser considerada algo que contrapunha a escrita vigente, praticada por homens, Esther Trindade não se priva de falar de algo tão preponderante à vida da mulher, que é a condição de ser mãe, evidenciando, portanto, seu lugar de fala: uma mulher letrada, politicamente posicionada, além de mãe e esposa.

Fonseca (2003) explica que

[...] o sentimento da terra natal e a consciência de pertencer a um povo, a uma cultura e a uma paisagem engendram uma das mais notáveis marcas de nossa poesia e a enriquecem com uma interessante vertente telúrica.



Vejo em Esther Trindade um apreço significativo por sua terra natal e tudo o que lhe diz respeito. Do mesmo modo que Carlos Drummond de Andrade declarou seu amor a Itabira, Esther Trindade declarou seu amor à Rio de Contas, construindo sua poesia telúrica e transformando espaços físicos em lugares de memória. Os lugares de memória criados a partir das lembranças da menina tabarua preservam a memória de um lugar, e os espaços físicos que o constituem (NORA, 1993).

### **Minha terra!**

Vem meu amigo! Vou mostrar-te a terra  
plena de amor, de poesia, de beleza

Terra marcada por aventureiros,  
com pegadas de entradas e bandeiras.

Terra que chora com o vento da serra  
e canta sem cessar, na voz das cachoeiras...  
É o altiplano azul, o serrado bonito  
onde as estradas brancas curvas  
debruadas do verde das campinas.

Terra onde as rosas dos rosais mais lindos  
enfeitam lares pobres e abastados!

Bem pertinho do céu, bem no [ilegível]  
Da serra, acobertada pelo céu mais lindo,  
vem ver como é bonita a minha terra!

(Cópia do manuscrito da autora cedida por familiares)

Esther Trindade poeta viveu grande parte de sua vida fora de sua terra natal, mas sempre levou Rio de Contas consigo por suas andanças e fez dela seu principal motivo de criação poética e artística. Sua obra é constituída, além das memórias, por paisagens que



evidenciam a relação com sua cidade inspiração e que montam uma espécie de mapa poético.

A poética de Esther Trindade rememora aspectos da velha Rio de Contas, não somente enquanto espaços físicos concretos, mas também como espaços subjetivamente constituídos. Portanto, a poética da lembrança de Esther Trindade possui tanto a dinâmica do espaço quanto a do tempo, representando uma espécie de geografia telúrica rio-contense, envolvendo a “Terra que chora com o vento da serra / e que canta sem cessar, na voz das cachoeiras [...]”, evidenciando, diversas vezes, a paisagem (construções humanas, como casarões e igrejas, e naturais, como a serra, o rio Brumado, a cachoeira) como personagem central de vários poemas.

Esther Trindade vai apresentando sua terra: “Vem meu amigo! Vou mostrar-te a terra / plena de amor, de poesia, de beleza [...]”, destacando as marcas trazidas pelos aventureiros “[...] com pegadas de entradas e bandeiras.”, atribuindo características humanas à terra natal como a “Terra que chora com o vento da serra / e canta sem cessar, na voz das cachoeiras[...]”. A poeta pensa sobre a(s) realidade(s) rio-contense(s), destacando as relações dos moradores com as ruas, os costumes e a natureza; por isso, em vários poemas, a autora traz à tona o rio Brumado, como num trecho de “Beira do rio”: “o Rio Brumado passando / levando o tempo cantando / nas pedras da curriola...” (SERRA, 2012, p. 43). Em outro poema, “Rua do Gambá”, a poeta também se refere ao rio:

[...] do riacho do Gambá.

Riachinho sereno,  
Correndo devagarinho,  
Brincando de esconde-esconde,  
Cochilando,  
Deslizando  
Sempre no mesmo caminho,



Para entrar mansamente  
Dentro do Rio Brumado.

(SERRA, 2012, p. 60).

Há também o riachinho do Sacavém em “Rua do Sacavém”:

O Sacavém vem de longe...  
se cá vem,  
vem do morro, passando pelo Olaria,  
faz o poço azul,  
faz o poço do arroz.

parando para descansar,  
vai descendo a fazer poço,  
um aqui outro acolá!

Passou pela chácara de Zé Preto  
E veio, vagabundando,  
Beirando a rua do Serra Chifre,  
Para espiar  
As pernas roliças das morenas  
Que ficam descuidadas,  
Em cima do barranco!...

Passou pelo quintal de Fabião,  
Lavou a vergonha de Miquelina,  
Lavou a barba branca de Mamede  
E continuou a caminho,  
Beirando a casa dos Tocás...

O Sacavém, quando a chuva vem, bota valentia  
E prende do outro lado da Furna,  
Do João Dias,  
Do Umbuzeiro dos Santos,  
Do Tamanduá!



Eu me lembro  
Como ele ficava arrogante  
Com qualquer chavinha!  
Enfatizava, transbordava  
E brincava  
De deixar Papai do outro lado da margem  
Com a garotada que vinha,  
De tardinha,  
Da escola do Professor Santana,  
Do Professor Sacramento.

(SERRA, 2012, p. 124).

A partir dos versos, percebo que a obra de Esther Trindade não é somente memorialística, mas se constrói através de um rico trabalho com palavras que desenham tanto a geografia de Rio de Contas como os aspectos culturais da cidade, evidenciando, sobretudo, a relação com a cidade inspiração e as pessoas, não apenas na relação com a poeta, mas com seus habitantes.

Uma das riquezas na obra da poeta rio-contense é o conteúdo humano, uma vez que, quando fala do riacho do Sacavém, por exemplo, não trata apenas do aspecto físico, a fim de fazer uma mera descrição, e sobretudo de destacar a relação entre o meio e o sujeito. São imagens criadas a partir das relações tempo/memória/saudade/significado/história, já que o percurso das águas do rio Brumado ou dos riachos carrega consigo o percurso da vida de todos os habitantes da cidade.

Ainda no poema “Rua do Sacavém”, o riacho de mesmo nome é o personagem central e a questão humana é ainda mais forte.

[...]

O Sacavém, proletário,  
Sem chapéu nem grandeza,



Tem nome de província portuguesa!

Fique certo, Sacavém, que você é apenas  
Um pobre riacho proletário!  
Você é da “panelada”...

Você lava a roupa suja  
Da Rua do Serra Chifre.  
Roupa suja de limalha,  
Roupa suja de fuligem,  
Chifre queimado e carvão...

Você lava o suor de Joaquim Borboleta  
E lavou as tiriricas  
Do pé de Zé Urupanga.

Você deu o ganha-pão  
A siá Veneranda,  
Siá Clementina e Siá Miquiti,  
Mas não ficou por aí...

Você viu a bandinha de Zé Vitorino,  
A bandinha de gaitas e zabumbas,  
Os reisados de seu Zé.  
Viu a “Muquirana” de Mamede,  
Viu as jegadas e os bumba meu boi!

Você é quem dá argila  
Para as figuras bonitas  
De Antônio de Cassiana!

(SERRA, 2012, p. 125-127)

É como se Esther Trindade quisesse lembrar ao riachinho que,  
apesar de ele possuir nome de província portuguesa, nasceu para



servir àquelas pessoas mais humildes, que necessitam das águas do riachinho para se limpar, para trabalhar, para se purificar.

Você conheceu todinha  
Aquela família Toca...  
De seu Gerônimo Toca,  
Maria Francisca Toca,  
E ainda vê, bem velhinha,  
Dindinha Sinhana Toca!

“Frangandam esmolambada,  
A noiva cadê o véu”,  
Também gostou de você!...

Você viu meninos nascerem,  
Viu meninos crescerem  
E foi o melhor brinquedo  
Das crianças pobres.

Você conheceu aquela gente toda,  
A família de João Cruz e dona Menininha,  
A de seu Landolfo e dona Rosinha,  
E viu minha Mãe, também,  
passando para ir à missa  
Com um batalhão enorme de crianças!

Você viu também passando  
A figura veneranda  
Da querida Mãe Santinha  
Conduzindo a filharada  
Para a missa, como a minha...

Tudo passou.  
Tantos passaram!...

Sinhá Lúcia



Parecendo uma tapuia  
E chiando asma.  
Josina de Libânio,  
Maria Garrincha de João Gago,  
Siá Cassiana...

E só você vai ficando,  
Com seu nome bonito  
De província portuguesa!

Pode passar, Sacavém,  
Devagar, indiferente,  
Seguindo o eterno caminho.  
Vendo passar casamentos,  
Vendo passar batizados,  
Vendo passar enterros...

Continua, indiferente,  
Pelas curvas do destino.

Destino de água corrente,  
Destino do Sacavém.  
Na correnteza da vida,  
Ele vai ver, com certeza,  
Passar muita gente ainda  
Levada na correnteza.

(SERRA, 2012, p. 127-129)

Estes versos destacam a relação do riacho com as tantas pessoas que passavam por ele todos os dias para os mais diversos caminhos e, por isso, ele se reflete como um espelho do tempo; tempo que levou consigo todas aquelas pessoas e todos aqueles destinos, mas deixou o riacho ali, passando devagar, talvez indiferente ao passar do tempo. Vê-se como o cenário é explorado pela poeta, que atribui às águas do riacho a responsabilidade de revelar a efemeridade da vida.



Em *Rua do Serra Chifre*, Esther apresenta um cenário artístico herdado pela classe mais pobre de Rio de Contas, que encontrou na produção de peças de ferro um meio de sustento. A bigorna, instrumento utilizado pelo ferreiro para fazer peças de ferro, aparece em alguns dos poemas de Esther Trindade como figura representativa do trabalho do povo rio-contense:

Manezinho Urupanga  
Batendo na bigorna.

[...]

Em cada casa uma tenda,  
E a ferreirada valente,  
Batendo com o malho na bigorna,  
Tirando chispas vermelhas,  
Que coriscam pelo ar.  
As centelhas, bem vermelhas,  
Iluminam a forja a faiscar.  
Os foles gemendo  
Soprando e soprando,  
o ferreiro batendo  
O ferreiro temperando,  
O ferreiro limando,  
Batendo o aço,  
“batendo faca”  
Suando e cantando!

(SERRA, 2012, p. 118).

Nesses versos Esther Trindade descreve o minucioso trabalho dos ferreiros, que cuidam da peça até ficar pronta e perfeita, ao mesmo tempo que constrói este poema com todo cuidado. Da forma que a poeta destaca a importância de se lidar com o ferro para transformá-lo numa peça bonita e significativa, ela lida com a



produção dessa poesia, transformando-a também num instrumento de deleite.

Os latoeiros moldando  
Bridas, cabeções, patilhas.  
Mulheres rascando  
E limando peças,  
Os velhos no burnidor,  
Todos os foles bufando,  
Todo mundo trabalhando  
Para ganhar o pão de cada dia.

(SERRA, 2012, p. 119).

Esther Trindade transforma o trabalho de quem lida com o ferro na arte da poesia. É como se ambos se fundissem numa só arte; do mesmo modo que o ferro se transforma numa peça que trará o sustento para o ferreiro, a poesia se transforma na arte do sentimento.

Em seguida, a autora destaca alguns sentimentos que se fazem presentes na Rua do Serra Chifre: a Esperança e a Pobreza, que parecem andar de mãos dadas; e mais uma vez a presença das águas do riacho do Sacavém, que algum benefício trazem para os moradores:

D. Esperança, às vezes, acontece  
Na casa desses artistas,  
Alentando os corações!  
Teimosa, D. Pobreza,  
Insiste em ficar na mesa.  
Ao sol do meio dia,  
Meninos rajados vão tapar poço  
E pescar piabas  
No leito do Sacavém.  
A rua do Serra chifre  
Rua de Zé Urupanga,



Por singular ironia,  
Sendo o reino da pobreza  
Tem o nome de Rua da Alegria.

(SERRA, 2012, p. 119).

Por fim, conclui seu poema enfatizando os bons sentimentos que aquela rua lhe traz, evidenciando seu lado altruísta para com o outro. Aliada à Esperança, a rua, ainda que sofra com as dificuldades da vida, é a rua da Alegria.

Em suma, o aspecto telúrico da poesia de Esther Trindade confere forte vínculo entre as imagens criadas no poema com os elementos naturais e histórico-sociais da localidade de Rio de Contas; no caso da recorrente imagem do rio, percebe-se que a sugestão dos versos é de que ele possui seu próprio ritmo e segue seu curso indiferente à presença humana. Mas ao mesmo tempo, na personificação que a autora constrói, o rio possui sabedoria e, assim, observa o transitar da vida humana ao seu redor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As características da poesia de Esther Trindade Serra demonstram um lugar de fala e de representatividade da figura feminina. A escrita de autoria feminina é uma das peculiaridades na obra da poeta, pois demonstram singularidade da memória da “menina tabaroa” que cresceu e se construiu como escritora, sem se desligar dos lugares de memória de sua infância.

Trata-se de uma produção feita por uma mulher, fator que, devido aos moldes sociais e contextos literários majoritariamente masculinos, determinaram a exclusão da obra da autora do rol de publicação e divulgação no período em que foi produzida.



## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Organizado por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- FONSECA, Aleilton. A poesia das imagens telúricas de Iosito Aguiar. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3dCMr3e>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).
- SERRA, Esther Trindade. *Guia lírico de Rio de Contas*. 2. ed. Brasília, DF: Iphan, 2012.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo: PUC-SP. n. 10, dez. 1993, p.7-28.

# ESTHER TRINDADE SERRA: O GUIA LÍRICO DE RIO DE CONTAS E UM OLHAR FEMININO QUE DESVÊ A CIDADE

Renailda Ferreira Cazumbá

Neste texto, analiso o olhar feminino projetado para a cidade de Rio de Contas na poesia de Esther Trindade Serra no *Guia lírico de Rio de Contas*, única obra publicada da autora. Apesar de não realizar pesquisa efetiva sobre a literatura de autoria feminina, trago reflexões sobre a escritura concretizada pela escritora rio-contense no sentido de ampliar o olhar sobre as produções literárias de mulheres do interior do país e a forma diferenciada como estas se constituem escritoras. A leitura do livro de poemas publicado por Esther Trindade me motivou a conhecer a escrita diferenciada dessa autora, que encanta não apenas por trazer a memória pessoal e os sentimentos da infância da poeta, mas, sobretudo, por trazer a identidade de moradores e a vida de lugares da cidade. Ao ser levada a conhecer os poemas, fiquei encantada com o olhar sensível dessa mulher para a terra onde nasceu, pois seus versos traduzem a rotina e também as transformações do lugar, com a descrição de ruas, becos e vielas da cidade que eu mal conhecia e mostravam uma intimidade tranquila de Esther Trindade com a cidade de Rio de Contas.

Nesta reflexão, assinalo o contexto de produção de Esther Trindade, observando como Esther Trindade criou, a partir de uma perspectiva feminina, um registro de lugares, pessoas e costumes



de Rio de Contas, cidade histórica da Chapada Diamantina. Conjecturo que o sentido telúrico da poesia de Esther Trindade não se guia apenas para os lugares oficiais, como se desejasse criar uma memória que celebra e se norteia para a preservação do patrimônio histórico e das personagens representativas da história oficial. A memória que se avulta nos textos de Esther Trindade mostra um exercício de reelaboração do passado através da poesia. Os poemas revelam a sua saudade de mulher, uma vez que quando escreve suas poesias ela já é adulta. É um ato de criação que surge da percepção sensível sobre seu lugar, que culmina no livro de poemas *Guia lírico de Rio de Contas*, cuja primeira edição é publicada em 1987 pela Fundação Nacional Pró-Memória. A respeito do livro, Santos (2017, p. 25) aponta que

[...] o *Guia lírico de Rio de Contas* constitui-se em um verdadeiro mapa poético da cidade. É, a nosso ver, uma obra de valor memorável que nos proporciona uma caminhada, tranquila e suave, pelas ruas de Rio de Contas, com direito de sentir o vento que vem dos gerais e o perfume dos roseirais, além de ouvir o escachoar do Rio Brumado e ver os mais diversos tipos de indivíduos a passar e contar histórias da Rio de Contas da infância de Esther Trindade Serra.

É no contexto de um sistema patriarcal dominante de uma cidadezinha do interior baiano que Esther Trindade desenvolve sua produção, em meados do século XX, dividindo o fazer poético com os afazeres de esposa e de mãe, que ela consegue ampliar com a criação artística (também fez desenhos e pinturas) e a profissão de parteira. O ambiente em que viveu Esther Trindade era charmoso, bucólico, rodeado de quintais e jardins floridos, privilegiado por suas belezas naturais, pela fartura de água, de clima agradável e de ricas lembranças. Nasceu no dia 2 de junho de 1913 em Rio de Contas, vindo a falecer em 31 de agosto de 1987 na cidade de Brumado.



Quando criança, morou numa chácara próxima à cidade, o que não a impossibilitava de conviver com os demais familiares.

Filha de José Rodrigues Trindade (músico, compositor, tipógrafo, pesquisador e minerador) e de Elvira da Silva Trindade (flautista), irmã de Antônio, Basílio, Cantídio, Dulce, Floripes, Guiomar, Hermano, Israel, Julieta, Kilda, Laudelina, Mário, Nair e Osmar, cresceu num âmbito em que a cultura, o requinte e a educação reinavam. Seu Zezinho Trindade, como era conhecido o pai, possuía um jornal intitulado *O Cinzel*, no qual era o gerente e dono da tipografia. O editorial trazia anúncios sobre os mais diversos assuntos e uma linguagem bem-humorada e criativa. O pai de Esther Trindade possuía sonhos de modernidade, pois arquitetou o traçado da estrada de rodagem que liga Rio de Contas à cidade de Livramento, bem como fez um projeto de hidroelétrica, o qual foi executado pelo seu filho primogênito, Antônio Irineu Trindade, na década de 1950, quando prefeito da cidade. Participou de filarmônicas, que em sua época eram muitas no município, construiu personagens, blocos carnavalescos, marchinhas e fantasias, ou seja, um indivíduo dotado de grandes habilidades artísticas, uma personalidade importante para a construção identitária e cultural do município.

Dona Elvira, sua esposa, era dona de casa, costureira, bordadeira e gostava de tocar flauta. Foi cantora e a primeira mulher rio-contense a tocar um instrumento, vindo diretamente de Portugal, chamado sanfona. Assim como o esposo, seu Zezinho, era dotada de uma grande sensibilidade artística, e tal aspecto foi transmitido fidedignamente aos seus filhos, como se vê notoriamente em Esther Trindade.

Esther Trindade fez por merecer toda a influência recebida de seus pais. Participou de diversos eventos importantes da cidade e era uma incentivadora das artes; foi estimulada pela riqueza cultural a que tinha acesso. Nesse âmbito pôde dar voz à sua sensibilidade, deixando uma marca em múltiplos campos artísticos. No salão da casa de seu



avô, Yoiô Chico, como era chamado, assistiu a diversas apresentações de saraus, ternos de reis e bailes pastoris, que mesclavam cultura e arte nos acessórios e vestimentas. Na Rio de Contas de seu tempo de infância e adolescência, a música, a cultura e a arte faziam-se presentes na vida dos rio-contenses, uma vez que a cidade era um verdadeiro centro cultural efervescente, que tinha como prioridade a educação como etapa fundamental na formação dos jovens e adolescentes. A cidade teve destaque no cenário educativo do Alto Sertão Baiano, sobretudo devido ao famoso Internato Santana, para onde iam meninos de várias outras cidades, local que, além de ensinar as “lições de coisas”, que eram nada mais que o ensino das disciplinas Português e Matemática, ensinava também Latim, Francês e Filosofia. Esther Trindade casou-se em 1935 com Pedro Esmeraldo Serra, e juntos tiveram seis filhos, sendo eles Celeste, Célia, Bárbara, Ana Elvira, Olympio e Ordep. Residiu em outras cidades, como Jequié e Brumado, e na última cidade pôde atuar de forma intensa, sobretudo no âmbito político e educacional. Ainda que tenha deixado sua cidade natal, nunca se esqueceu de suas raízes e com assiduidade regressava a Rio de Contas para novamente contemplar suas montanhas, rios, flores, o pôr do sol e rever seus velhos e muitos amigos.

Devido à sua aguda intelectualidade e ao seu amor pelo município, sempre se mostrou atenta e preocupada com a preservação de aspectos culturais rio-contenses e, por isso, juntamente com a amiga Durvalina da Rocha Souto, manteve contato com autoridades com a finalidade de promover a preservação do casario e conjunto arquitetônico da cidade.

Na escrita literária, Esther Trindade constrói um sujeito lírico atento a pessoas, lugares, costumes e fatos que participam da história da cidade, mas construindo imagens nostálgicas e saudosas da cidade e, sobretudo, um painel poético e literário.

Nesta leitura destaco, entretanto, um dos aspectos que vejo como revelador das poesias presente no *Guia lírico: a deseducação*



do olhar projetada pela perspectiva feminina da poeta rio-contense. Quero falar do olhar de intimidade e de sentimento telúrico que a escritora lança para os habitantes intranquilos da cidade, para as ruas esquecidas, para as pessoas que já se foram, para os nomes não oficiais, para as negras lavadeiras de roupas, para as prostitutas, um olhar que mostra uma perspectiva especial de ver os habitantes da cidade.

Em meio à vida pacata e sossegada de Rio de Contas, Esther Trindade faz emergir no *Guia lírico* o perfil de figuras marginais, nomes e hábitos populares que dão vida aos becos, vielas, bregas, rios e pontes desse lugar. Esther Trindade observa e registra a cidade afirmando que cada nome tem outro nome, pois cada pessoa representa uma imagem singular de Rio de Contas. Para tanto, tomo de empréstimo a imagem do olhar que “desvê” do poeta do pantanal, Manoel de Barros, que afirmou em carta a Castello (2012):

No caminho, as crianças me enriqueceram mais do que Sócrates. Pois minha imaginação não tem estrada. E eu não gosto mesmo de estrada. Gosto de desvio e de desver.

A partir dessa imagem de Manoel de Barros, afirmo que o sentido da poesia de Esther Trindade não se dirige apenas para os lugares oficiais, como uma memória que se prende à preservação do patrimônio histórico através da poesia.

Vejo em poemas como “O Maia”, “Beira Rio”, “Rua da ponte”, “Travessa São Bento” e “Rua do Meio” expressões da poesia sobre a cidade do modernismo brasileiro e seus traços líricos presentes na produção de Esther Trindade. Segundo Fonseca (2002, p. 239), ao se referir aos poetas da modernidade, a cidade torna-se um dos geradores centrais da poesia e lócus simbólico da existência e atuação do poeta, lugar que se transforma em palco e “[...] símbolo da renovação literária [...]” que a modernização urbana impunha ao poeta. Percebo no poema “O Maia” a expressão da saudade e da sensível



retomada de espaços, cheiros, brincadeiras da infância e lugares de passagem de muitos habitantes dali:

Ó Maia do meu tempo de criança,  
cheirando a pitangueiras e boninas! [...]  
e a gente a jogar peteca,  
brincar de boca de forno  
e jogar tico-tico. [...]  
Tropeiros, boiadeiros, bruaqueiros,  
advogados, juízes,  
bispos, missionários,  
têm que passar no Maia.  
O Maia é como a ponte da aliança,  
todo mundo passa, passa...

(SERRA, 2012, p. 18).

Esther Trindade, na maioria dos poemas, homenageia lugares e pessoas para criar um olhar singular sobre a cidade, o que se pode perceber no poema “Rua do Meio”, quando homenageia o lugar e dispensa a denominação oficial de Rua Barão de Macaúbas, preferindo o nome popular:

Rua do Barão de Macahubas,  
rua de Hermano Gotschalk,  
não gosto de seu nome oficial!  
Gosto é do seu nome popular de  
Rua do Meio,  
Rua do Meio, só!

[...]

Rua do Meio, tão boa,  
tão pacata e tão amiga  
que me faz pensar na vida  
e me traz recordação  
Serena, pacata, à toa,



minha vida de menina,  
de menina tabaroa.  
Sem um só mal de permeio,  
Passei na Rua do Meio!

(SERRA, 2012, p. 102-104).

Quando pinta a imagem da Rua do Capim como em uma tela,  
denunciando seu talento de artista plástica:

[...] Na moldura de ouro-velho,  
do crepúsculo lilás,  
eu não consigo, jamais,  
pensar em beleza igual!  
Os tipos interessantes  
me ficaram na lembrança:  
tia Chica de Chico Preto,  
tia Loura de Rafael,  
Camila Maria Isabel, Dona Zezinha Trindade,  
todos, lembrança da rua,  
do passado da cidade...  
envolta em minha saudade,  
em minha recordação:  
minha tela de ternura,  
pintada no coração.

(SERRA, 2012, p. 77-78).

Esther Trindade faz referência também a figuras e ambientes populares e peculiares, alguns até marginais. No poema “Beco da Lama”, Esther Trindade descreve o lugar como:

Paraíso das mundanas,  
Reino do meretrício,  
Zonas das farras,  
das raparigas...  
Beco dos amores proibidos,



Dos amores escondidos.  
Bequinho de querer-bem!  
Beco onde meu avô  
Passava todas as noites  
Para ir à casa da amante  
– a mulata Isabel...  
Lá ia meu avô logo à noitinha  
com seus borzeguins lustrosos,  
calça de casemira inglesa,  
casaco de pachá...  
Hermes ia levando o violão  
e ele levava embaixo do casaco  
a clarineta!  
Iam fazer serenata,  
lá, na casa da mulata...  
Beco da Lama,  
Que o ciúme amaldiçoa  
Como uma nova Sodoma  
Bequinho da confusão!...  
Valha-me Virgem Maria!  
Eu gostaria de ter um nome bonito  
Para trocar o seu,  
Beco da Lama.  
Beco de Maria Perfeita,  
de Maria Qui-dá-Bom,  
de Maria Bago-Doce,  
de Maria Bunda-Azul...  
Apesar dessa má fama  
muita gente foi feliz  
e recorda com saudade  
aquele  
Beco da Lama!

(SERRA, 2012, p. 108-109).

O “beco”, como provavelmente era chamado pela população rio-contense, era visto como um lugar sujo, marginalizado, no qual



viviam pessoas à procura de prazeres mundanos, farras, traições, que conseqüentemente eram malvistas pelo resto da população que se julgava íntegra. O “bequinho da confusão” era a nova Sodoma que habitava a cidade e que a poeta lamenta não ter nome bonito para lhe atribuir. No poema, o que sobressai são os nomes das prostitutas, as Marias anônimas, denominadas por suas qualificações na maioria das vezes corporais, como Maria Perfeita, Maria Qui-dá-Bom, Maria Bago-Doce e Maria Bunda-Azul; ganham a dimensão de habitantes que ameaçam o sossego das famílias, mas que proporcionavam a felicidade para “muita gente” – claro que se trata dos homens casados da cidade, como o avô da poeta que, conforme diz, “recordam com saudade” o Beco da Lama. Apesar da má fama do lugar, Esther Trindade constrói imagens líricas e carinhosas, tratando no diminutivo o lugar estigmatizado e desprezado pela cidade. A relação da poeta com os lugares do passado é de busca da harmonia e não de confronto, é de deleite e não de desprezo, mostra que ela está em paz com a cidade da qual fala nos poemas.

De acordo com Santos (2017), Esther Trindade recria subjetivamente as memórias que possui da cidade sem estabelecer confronto com as lembranças. A construção poética acontece pelo filtro de uma memória afetiva que a poeta alimenta no olhar de intimidade que lança sobre as ruas de Rio de Contas, mesmo aquelas discriminadas:

Sua relação, a qual é sempre evidenciada por uma subjetividade memorialística, com a cidade não é de confronto, ao contrário dos poetas modernos das grandes metrópoles, mas de harmonia e deleite com a cidade da qual fala, ainda que o Beco da Lama seja mal visto aos olhos da sociedade. (SANTOS, 2017, p. 21).

Esther Trindade mostra rara sensibilidade ao falar de determinados indivíduos com os quais conviveu em sua infância, e aqui



destaco o poema em que fala de Maria de Pedro, nome que dá título à peça, uma figura significativamente marcante que cuidava de doentes e velava os corpos de defuntos, mas que na sua morte não recebeu o mesmo zelo e atenção.

O poema é dedicado a uma Maria que tanto fez e zelou pelo povo de Rio de Contas. Poderia ser também uma dedicatória a todas as outras tantas Marias que cuidam do próximo sem distinção. Maria de Pedro mostra-se bastante altruísta, uma vez que velava doentes e fazia faxinas sem nenhum tipo de repulsa, além de botar vela na mão de tanta gente, prática comum na cultura popular, e lavar e vestir os defuntos, como uma verdadeira sentinela na hora das vigílias.

### **Maria de Pedro**

Maria de Pedro  
bebendo cachaça  
velando doentes,  
apanhando penicos  
fazendo fachina [sic]  
sem nojo, sem dó.

Maria de Pedro  
Maria-agourenta  
Maria das agonias  
viu tantos sofrendo  
viu tantos morrendo  
botou vela na mão de tanta gente!

Maria lavou defuntos  
Maria vestiu defuntos  
Quantos?... Não sei!

(Cópia do manuscrito da autora cedida por familiares).



Apesar de ter praticado o altruísmo, Maria não recebeu o mesmo cuidado ao fim da vida:

Maria de Pedro  
morreu velha  
sofreu muito  
passou sozinha a Maria  
as vigílias da agonia  
ninguém exaltou Maria!  
Morreu só!...

Em seguida, a personalidade marginal e desordeira de Maria é aqui destacada:

Pobre Maria coitada!  
Fosse em seu tempo  
Haveria muita pinga,  
Teria briga entre as rezas  
da sentinela...  
As brigas da Panelada!

Esther Trindade chora no poema a saudade dessa Maria, não fará mais sentinelas:

Não mais Maria de Pedro,  
Não mais vigílias  
Não mais velórios...  
E agora Maria?

A pobre Maria, segundo a poeta, foi-se e não tiveram tanta compaixão de sua morte. Ela que por tantas vezes lavou, vestiu, perfumou e velou tantos defuntos, foi enterrada em “[...] caixão pobrezinho [...]” e em “[...] cova tão rasa [...]”:

Um punhadinho de gente,  
no seu enterro, Maria.



Um caixão bem pobrezinho  
e choro, nem um tiquinho...  
Sua cova foi tão rasa  
que quase nem lhe cabia  
Maria!

Não posso deixar de ver que Esther Trindade ao dirigir o olhar, no poema “Rua do Gambá”, para as mulheres das classes populares, que dividiam com ela o espaço da cidade de Rio de Contas, dá visibilidade a essas mulheres e deixa transparecer uma visão estereotipada (dela própria e da cidade) sobre elas, cujos corpos representam o lugar do desejo e da exploração do trabalho, reafirmando o que disse Paz (1982, p. 55) – “[...] o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo.”

[...]

Gambá, onde negras vistosas  
põem as ancas gordas ao sol  
simbolizando convites,  
loucas promessas de amor!  
Negras luzidas  
com trouxas enormes na cabeça  
levando para entregar.  
As cadeiras remexendo,  
ancas a bambolear.

(SERRA, 2012, p. 60).

Nesses versos do poema, avultam-se imagens eróticas da posição das negras lavadeiras de roupas nos riachos, cujos corpos são oferecidos aos passantes. As mulheres negras são mostradas como “vistosas”, ou seja, boas de ver, de desfrutar, que “[...] põem as ancas gordas ao sol / simbolizando convites, / loucas promessas de amor!”. Não deixa de ser perceptível a memória e o imaginário da escravidão e do cativeiro, nos quais há apropriação e exploração dos corpos



femininos para o prazer sexual e para o trabalho. A poeta evidencia o contraste entre “a cadeira remexendo, / ancas a bambolear.” e os “corpinhos das sinhazinhas das iaiás das casas-grandes / da sinhá do sobradão” (SERRA, 2012, p. 61).

Na tradicional sociedade riocontense, o exercício da escrita literária não era uma função destinada às mulheres: Esther Trindade ousou ocupar outras posições e, além disso, dá visibilidade a sujeitos postos à margem; ela observa a cidade a partir de um olhar feminino que registra essa diversidade de tipos humanos e lugares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto, debruçado sobre a poética de Esther Trindade Serra, revelou as características da lírica de uma autora ainda pouco estudada pela academia. Como foi possível observar, a poesia de Esther Trindade se calca não apenas na escuta, mas também na observação cuidadosa da cidade de Rio de Contas, sudoeste baiano. Nada passa despercebido ao olhar da poeta: lugares, pessoas, casas, becos, vielas, quintais floridos.

Esther Trindade plasma, por meio de poemas, uma série de relações sinestésicas que embaralham vultos, cores, cheiros e sabores da pacata cidade de Rio de Contas. A perspectiva e a dicção femininas registram os costumes, o cenário bucólico, os pomares e os jardins que apontam para um sentimento telúrico que atravessa todo o constructo poético.

Sem se descuidar do clima afetivo instaurado pelo lirismo, o eu-lírico revela uma grande intimidade com a cidade e com o que ela tem de mais recôndito e singular. A memória pessoal, as lembranças da infância, submetidas aos caprichos da poesia, desvelam tradições e imaginários, e revelam também o olhar da poeta para com os tipos marginais da sociedade rio-contense: as negras



lavadeiras, as prostitutas, os bêbados nas ruas, pontes e vielas, as Marias Perfeitas, as Marias Qui-dá-Bom, as Marias Bago-Doce e as Marias Bunda-Azul.

Por fim, espero que este texto, alinhado à lírica e à poesia contemporânea de autoria feminina, possa despertar novos olhares e novas leituras acerca das poéticas ainda pouco lidas, pouco divulgadas, como é o caso de Esther Trindade Serra e, com isso, novas autoras possam despontar nos círculos de leitura, contribuindo para a formação de leitores cada vez mais comprometidos com a diversidade literária.

## REFERÊNCIAS

CASTELLO, José. O presente de um poeta. *Valor Econômico*, Curitiba, 16 mar. 2012. Disponível em: <https://glo.bo/31jaLER>. Acesso em: 26 jun. 2020.

FONSECA, Aleilton. Mário de Andrade: trovador/domador da cidade. *Revista Léguas & Meia*, Feira de Santana, v. 1, n. 1, p. 237-251, 2002.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

SANTOS, Geane Nunes. *A poesia de Esther Trindade Serra: a voz feminina e as memórias de uma poeta riocontense*. 2017. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira) – Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias, Universidade do Estado da Bahia, Brumado, 2017.

SERRA, Esther Trindade. *Guia lírico de Rio de Contas*. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória, 1987.

SERRA, Esther Trindade. *Guia lírico de Rio de Contas*. 2. ed. Brasília, DF: Iphan, 2012.

## O UNIVERSO FEMININO EM *DIÁRIO DE BITITA* DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Queila dos Santos Meira

O texto que ora se apresenta discute a força narrativa da autora, narradora e personagem do seu livro, Carolina Maria de Jesus, que através da escrita representou os problemas da mulher negra e a voz das minorias. O objetivo deste estudo foi reconhecer e singularizar a dicção literária afro-feminina da autora e como sua escrita é marcada discursivamente pelas condições étnica, social e de gênero. A potência da narrativa caroliniana revela uma autora que, desde criança, se preocupava com as questões sociais do nosso país. Dessa forma, é possível afirmar que a escrita literária se torna a maior arma de Carolina na luta contra a subalternidade que o discurso colonialista lhe impôs. A autora lança sua voz almejando o reconhecimento, por meio da especificidade, da escritura da mulher negra. Assim, analiso aqui a obra *Diário de Bitita* (1986), pertencente ao gênero autobiográfico, que apresenta as memórias de infância da autora-narradora-personagem.

*Diário de Bitita* é uma obra póstuma de Carolina Maria de Jesus, nasceu em 14 de março de 1914 em Sacramento, estado de Minas Gerais, cidade onde viveu sua infância e adolescência. Nascida numa família de trabalhadores rurais, com avós que eram netos de escravos; as figuras da mãe e do avô são muito fortes nas suas lembranças. Com pouca escolaridade (dois anos cursados



no Colégio Allan Kardec/MG), foi com a mãe para São Paulo em 1930, onde trabalhou como doméstica na cidade de Franca. Após a morte da mãe, mudou-se para a capital paulista, continuando com o trabalho de doméstica, e em seguida como catadora de papel. O seu primeiro filho, João José de Jesus, nasceu em 1948, o segundo, José Carlos de Jesus, em 1950, e a caçula, Vera Eunice de Jesus Lima, em 1953.

Moradora da favela paulistana do Canindé, possuía um diário que, no final da década de 1950, despertou a atenção do jornalista Audálio Dantas, que fazia uma reportagem sobre a favela. Por intermédio dele, em 1958 a mídia descobriu Carolina. Foram publicadas reportagens sobre ela no jornal paulista *Folha da Noite* e, em 1959, matéria na revista *O Cruzeiro*.

Ao reproduzir as imagens cotidianas de Sacramento e de outras cidades por onde passou em busca de trabalho, Carolina mistura em seu livro a prosa e a poesia, tornando o seu texto visual e sinestésico. Mais que uma denúncia social, a literatura forjada por Carolina possui elementos do imaginário, no qual ela cria fantasias que a impulsionam a querer uma vida melhor. Sua escrita apresenta uma linguagem singular marcada de um lirismo poético. Segundo Glissant (2005b, p. 157),

O caos é belo somente se tentarmos através do imaginário seguir-lhe a pista, traçar-lhe os invariantes, e não as suas leis. [...] Há invariantes e eles são belos. Pode-se tentar seguir-lhes a pista a partir de seu próprio lugar, de sua própria terra – que não é um território –, de seu imaginário, que é específico e encontra outros imaginários.

Outra característica que nos impressiona em *Diário de Bitita* é o olhar de Carolina enquanto criança, revelando imagens cotidianas com tamanha força, misturando realidade e imaginação de maneira



surpreendente. Na narrativa está presente o sofrimento, mas merece ênfase a sensibilidade e a inocência da menina Bitita:

À noite eu olhava o céu. Mirava as estrelas e pensava: “Será que as estrelas falam? Será que elas dançam aos sábados? Sábado hei de olhar para ver se elas estão dançando. No céu deve ter estrela mulher e estrela homem. Será que as estrelas mulheres brigam por causa dos homens? Será que o céu é só onde estou vendo?” (JESUS, 1986, p. 10).

A força que brota do texto e a beleza manifestada (mesmo em momentos de dor) é, acima de tudo, expressão da sua condição humana, que ao mesmo tempo relembra sua história e a escreve, desenvolve a sua autonomia enquanto ser mulher. Carolina Maria de Jesus apresentou em seu livro imagens fortes e igualmente originais. Metáforas mostram a rotina corriqueira, procedimento que se repete na leitura que quase nunca se vê impressa no sistema, causando estranhamento no meio literário:

Uma das manifestações do talento literário em Carolina é seu poder de descrição. Ela criava imagens poéticas mesmo quando errava na concordância nominal – falha, aliás, comum em pessoas instruídas – e na grafia. Era capaz de belas imagens [...]. (SANTOS, 2009, p. 26).

Mesmo vivendo em uma situação de miséria, que só lhe dava motivos para escrever sobre as desgraças que ocorreram em sua vida, Carolina fazia questão de ler cada vez mais para adquirir conhecimentos que a ajudassem a compreender melhor a situação em que vivia:

Nas horas vagas, eu lia Henrique Dias, Luiz Gama, o mártir da Independência, o nosso Tiradentes. Todos



os brasileiros atuais, e os de porvir, devem e deverão render preito ao saudoso José Joaquim da Silva Xavier. Não foi salteador, não foi pirata, foi um dos que também sonhou em preparar um Brasil para os brasileiros. Lendo, eu ia adquirindo conhecimentos sólidos. (JESUS, 1986, p. 130-131).

A linguagem fraturada de Carolina (que busca romper com a normatividade) deve ser percebida pelo que de fato é: a tentativa de uma pessoa das camadas subalternas de dominar os códigos da elite. A voz de Carolina expande-se, alcançando um lirismo coletivista. Logo,

[...] um saber que fala de um lugar, mas também acredita, deseja, imagina, constrói, ficcionaliza esse lugar. A tensão entre reconhecimento do lugar de onde se fala e o lugar de onde se fala como espaço desejado/imaginado. (ACHUGAR, 2006, p. 19).

As trivialidades do cotidiano são apresentadas por meio de um vocabulário singular, revelando uma inusitada combinação. Ou seja, a sua linguagem foge do senso comum.

Carolina queria ser poeta e buscava o acesso ao universo das letras tornando-se uma escritora, lançando o seu olhar sobre sua realidade e os problemas políticos. No entanto, não se encaixava em nenhuma das tradições políticas que se apresentavam na época. Os escritos de Carolina demonstram uma identidade multifacetada que não se deixava influenciar:

Eu notava que os brancos eram mais tranquilos porque já tinham seus meios de vida. E os negros, por não ter instrução, a vida era-lhes mais difícil. Quando conseguiam um trabalho, era exaustivo. O meu avô com setenta e três anos arrancava pedras para os pedreiros fazerem os alicerces das casas. Os pretos quando recebiam aquele dinheirinho, não sabiam



gastar com coisas úteis. Gastavam comprando pinga. Os pretos tinham pavor dos policiais, que os perseguiram. Para mim aquelas cenas eram semelhantes aos gatos correndo dos cães. (JESUS, 1986, p. 55-56).

Nas reflexões sobre a política do país, Carolina compara os policiais e os negros a cães e gatos correndo; com sua linguagem, a autora explicava os problemas sociais brasileiros. Assim, Carolina desenvolveu uma maneira diferente de pensar o Brasil e a literatura. Sua escrita não tem apenas um valor documental, mas também literário, pelo caráter de denúncia, testemunho, lirismo e ressignificação do real.

Nessa perspectiva ela idealizava um mundo de palavras para se afastar da ignorância e da violência que a situação de marginalizada lhe conferia. Logo,

[...] trata-se do real e do imaginado, da circunstância e do desejo. É um fragmento, um balbucio. Outra coisa não pode elaborar aqueles que falam da periferia ou desse lugar que alguns entendem como espaço de carência. (ACHUGAR, 2006, p. 14).

Desse modo, os escritores comprometidos com o seu lugar cultural transcorrem em meio a negociações e conflitos que acabam por transformar a própria escrita literária.

Glissant (2005a) sugere uma “poética da diversidade”, em que o enunciador negro insurge e procura assumir-se enquanto sujeito de seu discurso. Ou seja, na escritura negra, a voz que enuncia estabelece um diálogo com o leitor que também se reconhecerá nesse discurso. Portanto, a escrita compõe um dos invariantes da poética do caos-mundo que concerne hoje aos povos periféricos. Trata-se, pois, de uma escrita que se quer poética da diversidade.



Carolina Maria de Jesus, por meio do seu constructo literário, dá voz ao discurso feminino, num tom de denúncia contra os vetos que a sociedade impôs à escrita de dicção feminina. Carolina sentia em sua própria família uma discriminação pelo fato de ser mulher e negra. Em diversos trechos do livro, Bitita relata que o tratamento da mãe para com ela era diferente em relação ao irmão, principalmente no fato de a mãe a espancar quase todos os dias, a ponto de sentir falta quando não apanhava. Carolina compreendeu então que o avô era seu defensor, a quem ela recorria para fugir.

Não sei se era ciúme, mas eu notava diferenças nos modos da mamãe nos tratar. O meu irmão era o predileto. Eu pensava: “Ela trata-o com todo o carinho, porque ele é mulato. E eu sou negrinha.” (JESUS, 1986, p. 81).

Quando Carolina se desentendia com o irmão, acabava apanhando pelos dois e, nessas horas, trazia o estigma de filha bastarda à tona. “— A senhora protege o Jerônimo porque ele é filho legítimo. E eu, sou bastarda.” (JESUS, 1986, p. 83). Essa foi a maior queixa de Carolina em relação à mãe.

O preconceito contra a mulher negra aparece nos escritos de Carolina quando ela apresenta que a educação era dirigida somente aos brancos, e quando as escolas abriram as portas para os negros, percebeu-se que a inclusão não foi feita, visto que o racismo era predominante nas salas de aula. Sobre esse fato Jesus (1986, p. 38) revela que

[...] no ano de 1925, as escolas admitiam as alunas negras. Mas, quando as alunas negras voltavam das escolas, estavam chorando. Dizendo que não queriam voltar à escola porque os brancos falavam que os negros eram fedidos.



Mesmo com a oportunidade de frequentar uma escola, as alunas negras não conseguiam seguir com os estudos, pois eram alvos da discriminação entre os colegas de classe. Mas isso não impediu Bitita de seguir com seu desejo de aprender a ler:

Tinha uma negrinha Isolina que sabia ler. Era solicitada para ler as receitas. Eu tinha inveja de Lina! E pensava: “Ah! Eu também vou aprender a ler se Deus quiser! Se ela é preta e aprendeu, por que é que eu não hei de aprender?” (JESUS, 1986, p. 43).

Para a autora, ler representava um caminho que a ajudaria a melhorar a sua condição de vida, dando a ela armas para lutar pelo seu ideal de igualdade. Cheia de expectativas, desejava uma vida nova em que tivesse direitos iguais aos concebidos para o homem, na literatura, na política e dentro da sua própria casa. Quando criança, Carolina testemunhava a violência que as mulheres sofriam dentro de sua própria família. Tal fator foi de profundo impacto na vida da autora que, quando adulta, preferiu viver só a ter como companheiro um homem que usasse de violência contra ela. A seguir, cito um relato acerca da madrinha branca que era casada com o tio de Carolina. Bitita não compreendia a relação dos dois por ser apenas uma criança:

O meu tio espancava a minha madrinha que estava superalcoolizada, estendida no solo. Dava a impressão que ele estava espancando um cadáver. Mas quem é que ousava interferir? Quando ela normalizava, estava com o braço quebrado. Começava a gemer, e chorar.

E eu pensava: “Tem mulher que diz que homem é bom. Que bondade pode ter o homem, se ele mata e espanca cruelmente? Quando eu crescer eu não quero homem. Prefiro viver sozinha.” (JESUS, 1986, p. 86).



Considerado o mais bravo da família, Joaquim, tio de Carolina, obrigava todos a obedecê-lo, inclusive sua mãe e seu irmão. Seu tio, por ser negro e ter se casado com uma branca, era alvo de chacotas da sociedade de Sacramento. Mas não se importava, para ele o trabalho e a honestidade vinham em primeiro lugar, era o único que não bebia e por isso se revoltava quando chegava a casa e encontrava o lar destruído e a mulher embriagada.

O discurso ideológico do colonizador serviu para perpetuar as funções do homem e da mulher na sociedade brasileira. A conduta feminina se tornou uma construção cultural elaborada pelas classes dominantes, aceita pela sociedade e transmitida para a literatura com o fim de manter o cerceamento social e garantir o domínio sobre as classes marginalizadas:

Essas construções elaboradas pelas classes dominantes, [...] vêm sendo, contemporaneamente, questionadas e desveladas pela ideologia que as envolve. (ALVES, 2005, p. 30).

Carolina, ao escrever suas memórias, dá voz à figura da mulher subalterna e marginalizada por uma sociedade predominantemente masculina. Nesse sentido, a inclusão de um homem em sua vida pode ser vista como uma ameaça, a partir do momento que esse representa um elemento de dominação, capaz de parar o seu processo de afirmação enquanto mulher e escritora, que rompe com este círculo denunciando e almejando uma condição de vida melhor.

Spivak (2010) utiliza o termo subalterno para se referir a grupos marginalizados, que por sua vez não possuem voz ou representatividade. Pode-se relacionar o termo à subordinação da sociedade em relação à classe, etnia e gênero. Logo, Spivak faz um alerta sobre a violência epistêmica que é evidente contra o discurso feminino:



Com respeito a “imagem” da mulher na relação entre a mulher e o silêncio pode ser assinalada pelas próprias mulheres, as diferenças de raça e de classe estão incluídas nessa acusação. A historiografia subalterna deve confrontar a impossibilidade de tais gestos. A restrita violência epistêmica do imperialismo nos dá uma alegoria imperfeita da violência geral que é a possibilidade de uma episteme. (SPIVAK, 2010, p. 66).

Para Spivak, a condição da subalternidade é o silêncio, ou seja, acredita-se que o subalterno precisa de um representante para falar por ele. Desta forma, o discurso colonialista sufoca os marginalizados, negando-lhes o direito de falar. Constituindo, assim, uma forma de poder simbólico que anula a representação que o outro tem de si.

Deste modo, os intelectuais percebem o subalterno apenas como objeto de conhecimento e almejam meramente falar pelo outro, reproduzindo, então, uma violência epistêmica que é cúmplice do discurso hegemônico, pois as estruturas de poder e opressão vão se mantendo, condicionando o subalterno ao silenciamento sem lhe oferecer um espaço no qual possa falar, sobretudo, que possa ser ouvido.

Na definição de Spivak (2010), o sujeito subalterno é aquele pertencente às camadas mais baixas da sociedade. Sendo assim, a representação do subalterno acaba sendo oprimida pela hierarquia dominante. A vida do subalterno colonial é tensa e desesperadora. Spivak (2010) chama atenção para uma situação ainda mais preocupante, que é a do sujeito mulher, negra, pobre e colonizada.

Dessa forma, a mulher está envolvida ainda mais que o sujeito subalterno masculino, uma vez que é submetida ao colonizador, ao pai e ao marido, sendo assim, a subalterna do subalterno.



Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 67).

Partindo da ideia de subalternidade, percebo que em *Diário de Bitita*, Carolina Maria de Jesus expõe a todo o tempo as condições das mulheres negras e o desejo de superar a posição subalterna que ocupou durante muito tempo no seio da sociedade. Através da escrita, a figura feminina busca poder reafirmar-se enquanto sujeito e torna-se sujeito de si mesma.

Por meio do seu diário, a escritora revela-se indignada com o papel submisso que é conferido à mulher negra e incita reflexões necessárias para transpor barreiras que a emparedam em lugares preestabelecidos na sociedade pensada por e para os homens. Deste modo, a mulher negra passa a buscar formas para se representar de maneiras diferentes das já pré-estabelecidas. Acerca disso, Palmeira (2010, p. 11) diz que

[...] a mulher negra figura como sujeito-personagem, ao invés de ser apresentada e representada sob os olhares etnocêntricos e eurocêntricos. O que significa que as mulheres negras deixam, então, de ser objeto da representação de um outro para serem simultaneamente sujeito e objeto da escrita literária [...].

É notável que Carolina forneça elementos que permitem identificar a voz enunciativa como um ser feminino e como um sujeito negro, que é ao mesmo tempo autora, narradora e personagem em seu diário.

Spivak alerta quanto ao cuidado que se deve ter ao criar espaços para que o subalterno possa falar e ser ouvido de maneira eficaz, e não somente temporariamente:



As preocupações que acabo de expressar são válidas apenas se estamos falando da consciência da mulher subalterna – ou, mais aceitável, do sujeito subalterno. Relatar, ou melhor ainda, participar do trabalho antissexista entre as mulheres de cor ou as mulheres sob a opressão de classe no Primeiro ou Terceiro Mundo está inegavelmente na ordem do dia. (SPIVAK, 2010, p. 85-86).

Carolina expõe o ponto de vista das mulheres negras, suas experiências e pensamentos. Observa-se também a luta contra as representações de mulheres negras como um corpo que é tido somente como um objeto sexual, que não fala por si mesmo, mas sim através do discurso colonial, ao qual é submetido desde a diáspora.

Essa mulher negra foi estereotipada e marginalizada por este discurso colonialista, em que o poder masculino apresenta a mulher como um ser incapaz de inteligência, sendo apenas um corpo-objeto que existe somente para dar satisfação. Em seu diário, Carolina relata um fato que é considerado recorrente no dia a dia. Quando pequena, era magrela e considerada feia, tanto que era criticada pelos meninos brancos da cidade. Carolina então compreende que a sua cor e o seu cabelo a tornavam alvo de brincadeiras e palavras ofensivas:

Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo, diziam:

— Negrinha! Negrinha fedida!

A avó de minha mãe dizia:

— Eles são como os espinhos, nascem com as plantas.

Não compreendi, mas achei tudo isto muito confuso! Por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo:



— Cabelo pixaim! Cabelo duro!

Eu lutava para fazer os meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil. (JESUS, 1986, p. 92).

Por ser apenas uma criança Bitita, não compreendia a maldade daquele ato, mas se sentia revoltada com a situação. Na citação a seguir fica evidente que as ofensas também partiam de dentro da família. Suas primas também faziam chacota em relação ao seu cabelo:

As minhas primas convidavam-me para brincar. Eu não gostava porque o meu cabelo não crescia e elas diziam:

— Cabeça pelada! Cabeça pelada, cabeça de homem! Você não vai casar... porque os homens não se casam com mulheres que não têm cabelos.

E eu pedia a minha mãe para trançar os meus cabelos. Que dor!

Um dia minha mãe mostrou-me um pente de ferro dizendo que os sinhôs obrigavam os escravos a pentear os cabelos com aqueles pentes. Porque o cabelo de negro é rústico. Que pente horrível. Arrancava todo o cabelo. (JESUS, 1986, p. 79).

Quando criança, o ideal de beleza não era o foco da vida de Carolina, que estava mais preocupada em se alimentar, brincar e aprender a ler e escrever. Por mais que ficasse chateada e triste com os insultos que recebia, ela sabia que somente a educação a tiraria daquele ambiente de pobreza material e intelectual.

Através de uma linguagem própria, Carolina de Jesus mostra que, devido à pobreza, as mulheres negras eram forçadas pelos pais a se prostituírem para sustentar a casa, conforme se faz perceptível no fragmento a seguir:



Com as dificuldades que os pais encontravam para viver, porque a pobreza era a sua redoma funesta, alguns pais, incientes, obrigavam as filhas a ser meretrizes. Visando enriquecer por intermédio das filhas, jovens desnutridas, que eram obrigadas a passar as noites bebendo bebidas geladas ou vagando pelas ruas procurando um admirador. Algumas ficavam infectadas com doenças venéreas e morriam com dezoito anos. Eram flores que não encontravam vasos de cristais para exhibir seus esplendores. Flores que não encontravam o adubo da vida, que é a felicidade. (JESUS, 1986, p. 95-96).

Essa era a triste realidade que a maioria das mulheres vivenciava, sem ter opções, viravam meretrizes, aprendiam a beber, adoeciam por não saber se cuidar e, por consequência, morriam jovens. Muito inquieta, Carolina estava alerta para a condição feminina e não aceitava o comportamento das mulheres. Para ela, aprender a ler e escrever eram as formas de se tornar uma pessoa culta e de romper com círculo vicioso em que vivia.

Aos olhos do homem, a mulher tinha que se submeter aos seus caprichos por não ter direito a argumentação e a se defender do assédio que sofria constantemente. Por ser uma mulher negra, vista como objeto sexual, acabava por ser silenciada devido a uma imposição masculina. Jesus (1986, p. 34) denuncia a exploração sexual das mulheres negras pelos filhos dos patrões:

Se o filho do patrão espancasse o filho da cozinheira, ela não podia reclamar para não perder o emprego. Mas se a cozinheira tinha filha, pobre negrinha! O filho da patroa a utilizaria para o seu noviciado sexual. Meninas que ainda estavam pensando nas bonecas, nas cirandas cirandinhas eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira, e outros porqueiras que vieram do além-mar.



Assim era a triste realidade das meninas negras: calar-se diante do desejo do patrão ou dos filhos destes, que se julgavam superiores e donos do mundo. Aos pobres restavam somente dor e sofrimento e, por muitas e muitas vezes, essas meninas deixavam de ser crianças para se tornarem mães solteiras, visto que os pais nunca assumiriam seus filhos. Como fica registrado na citação a seguir:

No fim de nove meses a negrinha era mãe de um mulato, ou pardo. E o povo ficava atribuindo a paternidade: — Deve ser filho de Fulano! Deve ser filho de Sicrano. Mas a mãe, negra, inciente e sem cultura, não podia revelar que o seu filho era neto do doutor X, ou Y. Porque a mãe ia perder o emprego. Que luta para aquela mãe criar aquele filho! Quantas mães solteiras se suicidavam, outras morriam tísicas de tanto chorar. (JESUS, 1986, p. 35).

Carolina se revolta com a dor provocada por esse silêncio que desmorona perante a consciência crítica da autora, indo de encontro à ideologia dominante, resultando na dissolução da passividade feminina.

Carolina marca o lugar de sua enunciação como sujeito de produção literária, evidenciando a sua identidade racial e de gênero. Ao escrever sobre favela, um cenário de carência, faz dela um lugar da produção de valor, pois esta fala da pobreza e do preconceito. Sobre a representação, Palmeira (2010, p. 11) diz:

Compreendendo a representação como um processo de significação histórica, socialmente construído e determinado por relações de poder, as escritoras têm buscado reconstruir as representações sociais sobre si, contestando as já existentes e reelaborando suas imagens e os papéis que assumiram/assumem na sociedade. Ao fazer isso, essas mulheres questionam um



projeto de uma identidade unitária, principalmente, em relação ao gênero e a identidade étnica [...].

O poder do discurso de Carolina possibilita transformações sociais por meio da denúncia: ao confrontar a submissão feminina negra acaba por afirmar sua voz e seu discurso literário e investe em sua imagem social (escritora) como forma de renovação, pois a autora se preocupava em discutir e refletir em sua escrita captação do instante e das experiências vivenciadas.

Neste sentido, entendo que, por meio da palavra, Carolina busca a representação da identidade feminina no campo literário e, ao mesmo tempo, a consciência do padrão de beleza feminina negra, lutando pela libertação da mulher e construindo uma identidade positiva da mulher negra. Desse modo, Carolina questionou as representações hegemônicas sobre a mulher negra que circulavam na sociedade.

Carolina se expressava, pois ela não queria permanecer desprovida da voz, não queria ser uma mulher subalterna, tinha consciência do seu valor enquanto mulher, não aceitava os estereótipos que lhe eram impostos e os questionava. Carolina representa a figura ambivalente da mulher subalternizada e marginalizada por uma sociedade predominantemente masculina, mas que consegue rasurar, por meio do literário, as construções e representações canônicas acerca do feminino e da negritude.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, procurei analisar, através de estudos bibliográficos, de que forma *Diário de Bitita* (1986) foi, para Carolina Maria de Jesus, um instrumento de preservação da sua memória e de libertação e afirmação de sua identidade por meio da escrita. A sua obra contribuiu para os estudos sobre a mulher negra, vitimada



pelo silêncio imposto e pelas mais diversas violências. A inquietação de Carolina Maria de Jesus era a paisagem que a cercava, cheia de miséria, e isso a impelia a escrever sobre a sua interação com as pessoas e os fatos do cotidiano, bem como os lugares em que viveu. Sendo a voz que falava por si, questionava a tudo e a todos e produziu a sua própria identidade (ainda que instável), com uma linguagem particular.

Após analisar a obra *Diário de Bitita*, foi possível perceber o valor da dicção singular da autora para uma pesquisa literária. Por se tratar de uma obra memorialística, a respeito da vida da autora e da sociedade brasileira, com os padrões instituídos pela arte literária, o livro é capaz de transportar o leitor ao contexto social do Brasil dos anos de 1920 a 1940. Através da narradora-personagem, revelam-se as estratégias narrativas que foram empregadas para seduzir o leitor e revelar com riqueza de detalhes o dia a dia na sua cidade natal.

Apesar de a escritora não possuir uma formação acadêmica e de ter estudado somente até o segundo ano do antigo primário, ela escrevia sobre questões sociais e políticas muito pertinentes que são identificadas nos dias atuais, entre as quais estão a fome, a miséria, o alcoolismo e a violência, que tem se tornado um crescente problema social.

Durante a pesquisa, foi possível compreender o quanto Carolina de Jesus foi e continua sendo importante para a literatura brasileira. Além de contribuir para o amadurecimento da literatura afro-brasileira, ainda enriquece os leitores simbolicamente e culturalmente com seus escritos, pois a autora representou o cotidiano com tom de denúncia e poeticidade, mostrando seu país e sua gente. Neste sentido, percebe-se como Carolina utilizou a voz da intimidade para se tornar porta-voz da coletividade, abordando criticamente a condição social dos lugares por onde passou. Sua obra contribuiu para a reflexão sobre as ações do colonialismo ainda presente na sociedade



brasileira, como o preconceito, a discriminação e o racismo contra x negrx e x autorx negrx.

Sabe-se que a inserção de Carolina no meio literário causou grande estranhamento devido à sua condição de mulher, negra, favelada, mãe solteira e catadora de papel. Ou seja, ela destoava do perfil dos escritores da época, não era algo que o cânone estava acostumado a ver, causando assim desconforto à elite literária.

Por fim, o que percebo é que de todas as violências impostas à Carolina a que mais incomodou foi a tentativa do silenciamento e a inferiorização da raça e do gênero. Esses fatores de exclusão lhe serviram de motivação para que continuasse escrevendo, conseguindo transformar sua narrativa de vida em poeticidade e em superação dos limites da escrita. A autora apresentou uma atitude transgressora ante as convenções da norma culta, pois rompia categoricamente com os ditames da literatura oficial e acadêmica, além da delicadeza que demonstrava de sempre sonhar com a possibilidade de uma condição de vida melhor, bem como a poeticidade em meio a todo o sentimento de marginalização que sofreu.

Dessa forma, o texto se apresenta como um convite à leitura da obra de Carolina Maria de Jesus, ao tempo em que aponta para vieses potentes, amalgamados no bojo do construto literário da autora. As reflexões empreendidas aqui tocaram em nuances e conceitos caros aos estudos da literatura afro-brasileira de autoria feminina, mas também sugerem tantos outros igualmente importantes: eis o convite.

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Espaços incertos, efêmeros: reflexões de um planeta sem boca. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*:



escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 9-26.

ALVES, Ivya. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus: Editus, 2005.

GLISSANT, Édouard. Cultura e identidade. In: GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005a. p. 71-95.

GLISSANT, Édouard. O escritor e o sopro do lugar. In: GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005b. p. 151-170.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

PALMEIRA, Francineide Santos. Escritoras negras e representações de insurgência. In: FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: IEG-UFSC, 2010. p. 1-13.

SANTOS, Joel Rufino. *Carolina Maria de Jesus: uma escritora improvável*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# LITERATURA INFANTO-JUVENIL AFRO-BRASILEIRA: ANÁLISE CRÍTICA DA OBRA *PRETINHA, EU?* DE JULIO EMÍLIO BRAZ

Thaiane Alves Bezerra

O objetivo deste texto é apresentar as discussões propostas em uma pesquisa sobre os aspectos e propriedades que especificam e singularizam a literatura infanto-juvenil e refletir sobre como se define a literatura afro-brasileira no âmbito do espaço literário. Diante disso, analiso a literatura infanto-juvenil e sua relação histórica com a tradição pedagógica. Então, faz-se aqui um estudo teórico-crítico sobre a importância dessa discussão e seu lugar na literatura brasileira, analisando como se dá a representação e a superação dos estereótipos raciais com base em uma análise da obra infanto-juvenil *Pretinha, eu?* (2008), do escritor afro-brasileiro Júlio Emílio Braz.

A literatura infanto-juvenil, desde o seu surgimento, sempre esteve comprometida com a educação e, por isso, ocorre até os dias atuais o questionamento sobre ser apenas um instrumento de função pedagógica ou apenas obra artística. Conforme critica Aguiar (2003, p. 243), “[...] o pecado original da literatura infantil [é] ter nascido comprometida com a educação, em detrimento da arte.” Desse modo, o processo para o reconhecimento desse gênero literário se tornou ainda mais complexo devido a essa relação com a escola. Assim, como afirma Cademartori (2010, p. 25),



Tradicionalmente, a literatura infantil apresentou por determinação pedagógica, um discurso monológico que, pelo caráter persuasivo, não abria brechas para interrogações, para o choque de verdades, para o desafio da diversidade, tudo se homogeneizando numa só voz. No caso, a do narrador.

Segundo Aguiar (2003), a literatura infantil sempre esteve ligada à escola, vista como a instituição responsável pela educação dos indivíduos nas sociedades modernas. A literatura infanto-juvenil se constituiu na Europa como gênero literário durante o século XVII, época em que as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico, entre elas a literatura para a criança (ainda considerada um adulto em miniatura).

Tinha-se como objetivo formar e condicionar a criança para ser um adulto modelo daquela sociedade (da qual viria uma burguesia emergente) que crescia a cada dia com o surgimento de produtos industrializados e culturais, a exemplo do o livro. Dessa forma, as primeiras produções publicadas no Brasil, nos fins do século XIX e início do século XX, apresentavam narrativas culturalmente europeias. De acordo com Cademartori (2010, p. 24),

[...] foi a preocupação pedagógica que, por muito tempo, silenciou no texto questões relativas a diferenças, conflitos, finitude, certas circunstâncias existenciais árduas e interesses dos jogos de poder.

Uma mudança no quadro daquelas primeiras produções poderia ser considerada impossível, mas com bastante resistência, novas produções engajadas foram surgindo e possibilitando cada vez mais a entrada da diversidade de temáticas nas narrativas, permitindo aos leitores infantis o contato com literaturas até então desconhecidas. Aguiar (2003, p. 243) define a literatura infantil como



[...] modalidade literária tardia, [que] aparece só no momento em que a infância passa a ser tratada de modo especial, como idade de formação do homem. Tem, então, desde o começo, um receptor específico, que é a criança, colocada no centro das atenções da família e da comunidade.

Conforme Cademartori (2010), a literatura infanto-juvenil se caracteriza pela sua forma de composição, pelos elementos de seus textos e endereçamento aos leitores (crianças e adolescentes), sendo que são selecionados por idade, ou seja, suas diferentes faixas etárias são consideradas no momento da preparação para o público leitor. Assim, o autor escolhe uma forma de comunicação que prevê a faixa etária do possível leitor, atendendo seus interesses e respeitando suas potencialidades. Utiliza de uma linguagem que viabiliza a interação da leitura não só de crianças, como também de adultos.

Por outro lado, vale ressaltar a importância da principal particularidade dos escritores de literatura afro-brasileira, pois vão produzir obras que procuram reverter a imagem inferiorizante e estereotipada dos negros, imposta durante muito tempo na história da literatura canônica e no sistema de ensino brasileiro. Sendo assim, ao procurarem se demarcar como um grupo, com linguagem e características próprias, geram dúvidas por parte dos críticos que começam a questionar sua qualidade e relevância e, conseqüentemente, isso acaba causando a sua marginalização. Conforme Duarte (2008, p. 22, grifo do autor),

Assim, temos uma produção que está *dentro* da literatura brasileira porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores não se enquadra na “missão” romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional.



É necessária uma discussão acerca da literatura afro-brasileira, de como ela ainda é marginalizada em relação à “literatura branca” – quando se trata de cânone literário, essa diferença se torna mais evidente – e de como também se torna difícil a nomeação da arte produzida por escritores negros afro-brasileiros, visto que seus trabalhos não são valorizados pelos críticos tradicionais, e, diante disso, suas obras são silenciadas no currículo escolar. Conforme afirma Fonseca (2006, p. 13),

Essas discussões são importantes para que possamos compreender os mecanismos de exclusão legitimados pela sociedade. Por exemplo, quando nos referimos à literatura brasileira, não precisamos usar a expressão “literatura branca”, porém, é fácil perceber que, entre os textos consagrados pelo “cânone literário”, o autor e autora negra aparecem muito pouco, e, quando aparecem muito, são quase sempre caracterizados pelos modos inferiorizantes como a sociedade os percebe. Assim, os escritores de pele negra, mestiços, ou aqueles que, deliberadamente, assumem as tradições africanas em suas obras, são sempre minoria na tradição literária do país.

Para Duarte (2011), existem cinco critérios imprescindíveis para se caracterizar uma obra como literatura afro-brasileira: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público leitor. A temática negra é narrada para além da sua cor, através das questões históricas e culturais envolvidas e relacionadas a essa expressão artística. A discussão sobre autoria negra ainda é polemizada, visto que não é obrigatório ser negro para se escrever este tipo de literatura, mas, sim, assumir uma ideologia afro-brasileira de pertencimento, ou seja, reconhecer as múltiplas diversidades que formam o Brasil. Nesse viés,



[...] é preciso compreender a autoria não como um dado 'exterior', mas como uma constante discursiva integrada à materialidade da construção literária. (DUARTE, 2011, p. 388).

A linguagem literária como concepção de arte na literatura afro-brasileira também é um fator importante, desde que aliada ao reconhecimento de valores culturais, éticos, políticos e ideológicos das populações negras, visto que determinadas características da escrita afro-brasileira, não raro, se apresentam comprometidas com uma memória histórica africana ou com uma representação afro em curso no país. Quanto ao público, último critério definido por Duarte (2011), há um direcionamento específico; pelo menos, é pensado na recepção de leitores afrodescendentes, pois se trata de tentar intervir num processo complexo de, primeiramente, leitores de literatura e, conseqüentemente, de afro-brasileira. A interação desses cinco critérios é determinante para o entendimento do que seja uma literatura afro-brasileira; se isolados, não se consegue essa representação.

Vale ressaltar, conforme Pessanha e Brito (2006), que a grande diferença que se busca realizar nas obras literárias de escritores da literatura afro-brasileira é a passagem do negro de objeto para sujeito da narração, ou seja, agora personagem. Nesse sentido, sendo considerado e tratado não mais como objeto, começa a atuar como os demais sujeitos da sociedade; um ser pensante e crítico não mais inferiorizado ou estereotipado da forma como era representado o negro por boa parte dos ficcionistas brasileiros do século XIX e XX. Outra característica dessa literatura passa a ser também a demarcação, como já dito, de uma autoria negra, que gera uma mudança de perspectiva com relação à representação do negro.

Não mais escravo, o negro começa a ocupar espaços antes apenas destinados a brancos e a desempenhar um papel social como os demais sujeitos na sociedade. Assim, as narrativas são contadas



não mais com o olhar do europeu, mas do brasileiro, descendente de negros africanos, ou de uma mistura de povos, desfazendo, assim, uma visão romântica de pureza. O que significa dizer que o, o modelo de herói da narrativa agora passa a ser o negro, o centro das atenções e conflitos, sujeito crítico e sensível que também pode representar o brasileiro e sua cultura.

Tendo em vista a procura da problematização do racismo e de dar um novo olhar para os sujeitos silenciados e discriminados pela sociedade e pela história literária, Júlio Emílio Braz se mostra como um dos escritores afro-brasileiros dedicados ao público infanto-juvenil e um dos representantes da literatura afro-brasileira engajada. Em suas obras, além da sensibilidade literária, se faz presente a crítica ao desprestígio social do negro, desde a sua dificuldade de aceitação na escola, passando pelo trabalho infantil, até o sofrimento e abandono nas ruas.

Segundo Jovino (2006, p. 204),

Júlio Emilio Braz nasceu em Manhumirim, Minas Gerais, em 1959. Mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Já escreveu mais de 80 livros. Seu primeiro livro voltado para o público infanto-juvenil foi escrito em 1988 e chamou-se *Saguairu*, seguindo-se a ele: *Crianças na escuridão* [1991], *Enquanto houver vida, viverei* [1992], *Anjos no aquário* [1992], *Felicidade não tem cor* [(1992), *Pretinha, eu?* (2008)], e muitos outros. Escreveu também roteiros de histórias em quadrinhos, de programas de televisão e novelas. Teve muitas de suas obras traduzidas e ganhou prêmios [nacionais e] internacionais de literatura.

Na obra *Pretinha, eu?* (BRAZ, 2008) conta-se a história de uma adolescente negra chamada Vânia. Ela é bolsista em uma escola particular em que só estudam alunos brancos. Por ser negra e de



classe social não tão elevada quanto a dos colegas, sofre perseguições e discriminações, principalmente por parte de um grupo de meninas ricas cuja líder é uma adolescente chamada Carmita.

Nessa obra, o autor constrói a personagem Vânia como uma menina segura de si e, apesar de suas colegas brancas, ou não negras, tentarem desestruturá-la, demonstra tranquilidade, pois se reconhece como negra e é feliz com sua cor. Essa segurança chama atenção de outra personagem, Bel, a narradora da história, que também é negra, mas não aceita sua identidade nem que a chamem de “pretinha” – como Vânia gosta – e, assim, durante grande parte da narrativa, considera-se apenas morena. Somente ao final do livro denomina-se “pretinha” tal como a protagonista.

Conforme Bhabha (1998), o estereótipo é o principal eixo do discurso colonial, como uma herança invisível, mas que ainda se faz presente na sociedade. Ou seja, com a condição de ser deslocado do centro, fora do eixo, o negro, como um marginalizado socialmente e sujeito considerado diferente dos outros, sofre por essa demarcação de fixidez. Dessa maneira, o autor evidencia o tratamento estereotipado que os personagens negros recebem dos outros como forma de problematizar o racismo.

Pode-se perceber, a partir da leitura da obra em análise, que é possível destacar a presença do estereótipo por conta das demarcações marginalizadas da personagem central. Vânia em *Pretinha, eu?* (2008) é caracterizada pelas outras personagens como uma menina feia, ruim, incapaz, e sofre com os xingamentos recebidos por causa da origem étnico-racial. Conforme Bhabha (1998, p. 105-106, grifo do autor),

[...] é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em



*excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.

A partir dos diálogos dos personagens é possível perceber a presença do discurso estereotipado, por exemplo quando a mãe de Carmita afirma que são uma família de “pretos de alma branca”, o que implica dizer que, ser negro era sinônimo de ser mau caráter, um ser sem cultura, sem valor comparado ao branco. Por isso, Bhabha define (1998, p. 117, grifo do autor),

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais.

Dessa forma, entendo que o colonialismo enquanto sistema acabou, mas o discurso baseado no estereótipo e ambivalência se atualiza e pode ser reforçado também através das narrativas literárias infanto-juvenis como um conceito de verdade probabilístico. Ou seja, a partir da forma como os personagens são representados, pode demonstrar um caráter de fixidez imutável, e isso deve gerar preocupação diante das interpretações que o leitor possa realizar dessa leitura. Assim, conforme Bhabha (1998, p. 105),

A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/social no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca.

A representação das personagens torna-se o principal meio para se demonstrar a intencionalidade de uma obra e lhe dar sentido.



Segundo, conforme Candido (1976, p. 54), “A personagem vive o enredo e os torna vivos.” A personagem Bel sente dificuldade de reconhecer sua identidade enquanto uma criança negra, para isso utiliza Vânia para fazer comparações de forma preconceituosa; de acordo com os seus traços físicos, percebe que se parecem por serem negras, o que gera um susto e descontentamento na menina só de pensar nessa semelhança, já que considera a cor negra inferior e por ter sido chamada pela família sempre de morena, como registra o trecho de *Pretinha, eu?* a seguir:

Eu era morena. Não tão preta quanto a Vânia, ou com o cabelo “ruim” e os lábios grossos, mas eu era morena. Tinha os olhos negros. Os cabelos curtos, também pretos, também menos lisos do que gostaria que fossem, mas bem melhores do que os dela.

Sei lá, Vânia me assustava. Eu nem sequer gostava de ficar muito perto dela. Era medo de que notassem a semelhança há tanto tempo ignorada ou simplesmente despercebida. Talvez fosse por causa desse modo que eu mexia com ela como as outras meninas gostavam de mexer. Era assustador admitir que nós duas possuíamos alguma coisa em comum. Apesar de Vânia ser mais pretinha do que eu.

Pretinha, eu?

Não, eu não. Eu era morena.

Era o que mamãe dizia e papai repetia. (BRAZ, 2008, p. 13).

Carmita é a personagem vilã da narrativa, altamente preconceituosa, e procura fazer a cabeça das demais colegas do colégio Harmonia contra Vânia. Vinda de uma família preconceituosa, ela foi influenciada por essa ideologia negativa sobre o negro, de que ele não é capaz, que não pode ocupar espaços de poder, comumente



reservados aos brancos, mas suas amigas demonstram reconhecer o exagero de suas posições.

Carmita disse que a mãe dela falou, e que o pai concorda, que gente preta não é muito inteligente, não. Que gente preta é preguiçosa e só vive criando confusão.

Falou também que a mãe garantiu que preto, quando não está na cozinha ou jogando futebol, é ladrão. Parece ser uma grande conhecedora de gente preta.

Sentamos e ficamos ouvindo. Carmita fica repetindo e a gente, achando a maior graça. Ela parece acreditar naquilo e, como suas amigas, ficamos ouvindo. (BRAZ, 2008, p. 38).

As relações familiares na obra literária podem revelar experiências passíveis de análise. Nesse sentido, de acordo com as palavras de Bel, pode-se perceber que os pais e as pessoas procuram negar sua identidade negra ou se esconder por trás de outra imagem que não é a verdadeira; procuram assumir outra cor para de certa forma “fugir” da identidade negra. Essa tristeza e negatividade, quando se trata do preconceito para com o negro, é passada de geração a geração, conforme o trecho:

O engraçado é que, ao contrário da mãe da Carmita, que é casada com um homem branco, a minha mãe é casada com o meu pai, que é negro. Ele pode ficar dizendo que é mulato e a minha mãe pode presentear-lo com um “moreno” dos mais simpáticos, mas ele é negro. (BRAZ, 2008, p. 45).

A personagem Bel traz no final do livro uma fala que pode provocar uma reflexão interessante na criança no momento da leitura, pois demonstra aceitação e contentamento com sua identidade enquanto negra; ela começa a gostar de si mesma do jeito que é,



não importa o que digam ou pensem a seu respeito, simplesmente gosta da sua cor e de si, diante do seu novo posicionamento consigo mesma. Assim, aceita e feliz com sua identidade afro, a criança acaba provocando, ou melhor, cativando os colegas a fazerem o mesmo; levando os leitores dessa obra a se identificarem e se sensibilizarem. Conforme diz este trecho,

No fundo, no fundo, não vale a pena brigar por isso ou por aquilo com socos e palavrões. Tem modos bem mais inteligentes.

[...]

Tem o silêncio quando não há espaço para as palavras e a boa educação.

Tem o tempo quando se está com a razão e lutamos por aquilo em que acreditamos.

Tem a boa vontade para explicarmos a quem não nos compreende e para compreendermos mesmo aqueles que estão errados.

Tem até um sorriso...

Um sorriso na hora certa abre portas e corações. Pode mudar tudo e qualquer coisa.

Acho mesmo que o problema deixa de ser problema quando começamos a gostar de nós, como Vânia gosta de si mesma antes de gostar dos outros. Ele deixa de existir quando a gente se sente bem sendo única e tão somente o que é.

Pretinha, eu?

Não tô nem aí! (BRAZ, 2008, p. 70).



Ao fim da narrativa, a personagem Bel, enquanto criança negra, supera os estereótipos e, como um processo de catarse, vai reconhecendo sua identidade negra e se identificando com sua cor; descobre que os estereótipos servem para demarcar não somente os negros, mas todos aqueles que fogem ao “modelo” do sujeito que se quer para a sociedade atual. Aquele que mais se distancia pelos fenótipos é discriminado por isso. De acordo com Bernado (2005, p. 20),

[...] o processo de catarse é, na verdade, o processo do reconhecimento de si mesmo como alguém que há pouco não se era, isto é, um processo de produção dinâmica, permanente, infinita, de si mesmo. O leitor não se identifica propriamente com o personagem, mas sim o personagem é que oferece ao leitor uma identidade.

Pode-se concluir que, a partir de uma leitura crítica das experiências da personagem central, negra, com relação à escola e à família, o livro contribui para problematizar o racismo, o preconceito e o seu silenciamento ainda presentes nas instituições e na sociedade. Por isso, quando se pensa em literatura e representação, não se deve esquecer da vertente afro-brasileira que, a partir dos seus escritores e do processo ficcional, se comprometem em abordar essa temática e reverter, ainda que simbolicamente, o problema da discriminação através da valorização do negro e de suas potencialidades, buscando engendrar um novo olhar acerca desses sujeitos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que deu origem a este texto procurou evidenciar a importância e a relevância do gênero literário infanto-juvenil de autoria afro-brasileira. Ressaltei as peculiaridades que o compõem



e o processo de transformação ou provocação no sujeito-leitor que se dá por meio do contato com esse tipo específico de leitura. Nesse viés, os escritores infanto-juvenis afro-brasileiros intentam reverter a visão estereotipada em relação ao negro, presente na história literária brasileira há séculos e, infelizmente, ainda na contemporaneidade. Nesse sentido, os artistas passam pelo processo de inquietação; mesmo sabendo que não podem resolver o “problema” da desigualdade racial ou social, têm consciência de que precisam colaborar de alguma forma para a melhoria desse cenário e se utilizam do discurso ficcional para isso.

Ainda assim, não se pode negar que na sociedade contemporânea, a literatura infanto-juvenil afro-brasileira ainda ocupa um lugar marginalizado, seja nas escolas ou na academia, tendo em vista que as obras mais aproveitadas ainda são os clássicos de modelo europeu, ou aquelas que integram o cânone. Ou seja, embora exista um grande número de obras nas quais o negro já se apresenta como personagem central e a sua representação consegue superar a estereotipia, prevalece quase sempre a escolha de se trabalhar com os clássicos, contexto no qual tudo gira em torno da criança ou adolescente branco, que é protagonista e considerado um modelo de sujeito a seguir.

[...] a sociedade teme tudo que é diferente e trata logo de assimilar aquilo que a ameaça. A criança, o louco e o poeta são o diferente, aqueles que se permitem fazer perguntas para as quais não se tem respostas. (WALTY, 1999, p. 32).

Por ainda ser tradicionalista, a escola atual segue silenciando discussões acerca das diferenças culturais quando na verdade deveria explorar a sensibilidade da leitura literária para um fortalecimento das potencialidades dos seus educandos. É sempre importante,



necessária e atual uma reflexão acerca da função e da importância dessa literatura para a sociedade.

Como se verificou na análise da personagem Vânia, não foi necessário um processo de “branqueamento”, mas um reconhecimento e uma identificação com a cor negra. Diante disso, também se pode imaginar que, a partir da leitura, a sensibilidade do público infanto-juvenil seja tocada para que esse tipo de sentimento ou atitude modifique ou reverta o olhar preconceituoso no ambiente escolar, local de formação crítica do indivíduo, até na família e na sociedade, ou em quaisquer outros espaços.

Este texto buscou desvelar a importância do papel da literatura como forma de conhecimento e, ao mesmo tempo, de sensibilizadora de afetos para a criança e para o adolescente em formação. Pode-se concluir que um dos papéis da leitura literária é a possibilidade de colaborar para que a discriminação racial seja problematizada e desnaturalizada, e para que o respeito à diversidade se torne um ideal a ser plenamente alcançado.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura literária e escola. *In*: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (orgs.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 235-256.

BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. *In*: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005. p. 9-24.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.



- BRAZ, Júlio Emílio. *Pretinha, eu?* São Paulo: Scipione, 2008. (Coleção Diálogo).
- CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010. (Coleção Primeiros Passos, 163).
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, DF, n. 31, p. 11-23, 2008.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica? In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (orgs.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, 2006. p. 9-38.
- JOVINO, Ione da Silva. Literatura infanto-juvenil com personagens negros no Brasil. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-orientais, 2006. p. 179-217.
- PESSANHA, Márcia Maria de Jesus; BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. A literatura brasileira e o papel do autor/personagem negro. In: OLIVEIRA, Iolanda; SISS, Ahyas (orgs.). *Cadernos Penesb 7*. Niterói: EdUFF, 2006. p. 48-64.
- WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense, 1999.



**PARTE II**  
**POESIA, FICÇÃO,**  
**REALIDADE BRASILEIRA**  
**E FORMAÇÃO LEITORA**





## ***MALUNGOS E VAPORES & OUTROS POEMAS: A IMAGEM POÉTICA COMO CRÍTICA SOCIAL NA OBRA DE ELDER OLIVEIRA***

Patrícia Rodrigues Lima

O ser humano é um ser produtor de arte e, para isso, utiliza de elementos que estão no seu convívio social para evidenciar realidades que, por intermédio das letras, são observadas. Partindo desse pressuposto, este texto tem como propósito refletir acerca da situação moderna da arte, mais precisamente da poesia baiana, bem como do trabalho poético e sua não valorização nas engrenagens da sociedade capitalista. Para tanto, escolhi o escritor baiano Elder Oliveira a fim de observar como se dá a construção das imagens poéticas que, em última instância, se constituem como uma crítica social.

A imagem poética como crítica social na obra de Elder Oliveira se perfaz em um instrumento que demonstra o poeta como um ser consciente em relação ao seu tempo. O meio social é a “matéria-prima” para o exercício artístico do sujeito moderno. Ao mencionar isso, percebe-se que sujeito e a sociedade dependem um do outro, ou seja, estão estreitamente ligados na produção artística literária. Pensando assim, a poesia de Elder Oliveira se forja como uma espécie de veículo que transita na sociedade capitalista para demonstrar que o poeta é um ser implicado com a realidade que o interpela, transpondo, por intermédio das letras, uma inquietação que o faz construir, de maneira surpreendente, versos que reafirmam



a relevância da arte na vida do indivíduo, que o provoca, descentra e desestabiliza.

Esse trabalho de provocação é apresentado na poética do escritor e músico Elder Oliveira. Nasceu em 5 de dezembro de 1968, em Poções, na Bahia, mas passou sua infância em Nova Canaã. Quanto à carreira literária, seus primeiros escritos foram publicados na Tipografia de Poções Ltda., cujo proprietário era um tio, poeta e jornalista. Este autor fez contribuições em algumas antologias, como: *Antologia e memória* (VII Festival de Inverno da Bahia – Corec, em 1997); *O pescador de sonhos* (Academia de Letras de Jequié – BA, em 1998); *Grandes escritores da Bahia vol. III* (Litteris Editora – RJ, em 2001); *Anuário de escritores 2001* (Litteris Editora – RJ, em 2001); *Concerto lírico a quinze vozes* (Aboio Livre Edições – BA, em 2004). Os seus livros publicados foram: *Malungos e vapores & outros poemas* (Edições Uesb, em 2001), que ganhou o Prêmio Zélia Saldanha, e *O curumim espião* (Editora do Autor, 2008). O artista, além de poeta, antologias, como: vive na região sudoeste da Bahia, em Vitória da Conquista, importante cidade da região. Margarida Cordeiro Fabel, professora titular de Literatura Brasileira do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz, afirma que, em sua poética, o autor “[...] brinca com as palavras e lhes dá novas dimensões e as faz renovadas em imagens fortes, criativas e singulares.” (FAHEL apud OLIVEIRA, 2001, p. 13).

A partir da observação da realidade na poesia, percebe-se que essa atividade está ligada à racionalidade e, como tal, constitui-se numa linha de ruptura, pois sugere uma linguagem subversiva, voltada ao devir, do colocar-se problematicamente no lugar do outro para criticar determinada realidade. Entretanto, esse olhar do poeta não possui a devida valorização, e a poesia é considerada uma ameaça à vida social por ser um discurso potente, desestabilizador, subversivo, além de ser mal compreendido como



não pragmático, estranho e polissêmico. Pelo viés do capitalismo, pode-se ainda considerar a arte literária como um bem não palpável e que não traz capital financeiro de imediato como outras áreas, a exemplo da pintura. Observa-se, assim, que o poeta não possui espaço privilegiado hoje, assim como não possuía na Antiguidade Clássica pós-Platão, quando era considerado um sujeito perigoso e que, por isso, deveria ser “expulso” simbolicamente da sociedade em que vivia.

Ao refletir sobre a poesia de Elder de Oliveira, bem como de maneira geral, é necessário indagar qual a função da literatura e por que, não raro, o construto literário promove, em determinadas instâncias, um mal-estar. Mas que mal-estar é esse? Ele se dá pelo fato de existir uma ambivalência no que se refere ao papel da literatura na sociedade, pois a literatura na modernidade se apresenta como um discurso subversivo e não é socialmente aceita, ou é aceita conflituosamente. O poeta, por exemplo, faz parte desse mundo moderno, mas está fora dessa cadeia capitalista porque o que produz não é lucrativo. A engrenagem do mundo moderno olha a literatura de forma supérflua, ou seja, a poesia seria um desperdício das forças produtivas. Desse modo, o poeta é deslocado, já que o produto do seu trabalho não é rentável.

Assim, Fonseca e Pereira (2000, p. 45) dizem que

[...] o poeta é mais uma vez simbolicamente expulso da cidade. O seu expurgo agora se deve à sua não inserção direta na estrutura produtiva de bens materiais para o mercado.

Ele (o poeta) é expulso porque a sociedade capitalista é excludente. O poeta está à margem da sociedade, não é valorizado, não envolve grande capital, pois está fora da engrenagem moderna de geração de lucro. Contrário à noção de apenas rentabilidade, o discurso do autor moderno é coletivo, pois fala do outro, da história.



A literatura é produto de um tempo, de um lugar, revela o homem. Nota-se que o campo literário, na modernidade, é um retrato do mundo não superficial. O escritor constrói um caos a partir do já existente, ele fala da modernidade desafiando paradigmas estabelecidos, pois, de acordo com a historiografia literária, o tempo moderno é a celebração da fluidez com o objetivo de romper com normas convencionadas pelo contexto social.

## PENSANDO ACERCA DAS IMAGENS POÉTICAS

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. (PAZ, 2009, p. 50, grifo do autor).

Essa recriação da realidade cotidiana do homem, como citou Paz (2009), é pelo fato de a poesia desestabilizar os sentidos humanos, pois ela se configura como uma inquietação. Então, atribuir algum tipo de sentido é papel do leitor, pois a linguagem poética é dotada de grande simbologia, uma vez que a utilização de metáforas e de outros arsenais linguísticos são presentes, recriando alguma realidade para pô-la em evidência e, em seguida, ser alvo de questionamentos. A linguagem é um aspecto fundamental na arte poética. A função do poema vai além do estético, isto é, provoca nossos sentidos, nossa cosmovisão. O poema tem uma força



interna, desafia o nosso entendimento, já que uma imagem poética inquieta o leitor.

Desse modo, a verdade do poema é a imagem feita na criação poética e no trabalho com a transgressão de sentidos, para fundir os contrários e desafiar a sensibilidade do leitor. Por meio da colocação anterior, chega-se à afirmação de que “[...] a arte é pensar por imagens [...]” (CHKLOVSKI, 1976, p. 40). Tendo em vista tal passagem e levando os olhares para a produção poética, pode-se considerar que interpretamos a todo o momento imagens para fazer reflexões. A imagem é o resultado da linguagem. O impossível verossímil reina na poesia, é uma provocação, desafia a nossa forma de pensar. Isso acontece porque o nosso pensamento racional separa e categoriza as coisas, enquanto a poesia vai na contramão dessa tendência, aproximando opostos e reconstruindo significados. A primeira regra na poesia é juntar o que está separado no cotidiano, inclusive ideias contrárias, como, por exemplo, saúde e doença, amor e ódio, morte e vida, que podem ser evidenciadas na arte de modo interligado para lembrar aos leitores que no campo literário existe essa liberdade.

As imagens são produzidas na imaginação, são uma recriação do ser humano, e o jogo de palavras vai formar o sentido para o leitor através da leitura crítica. A imagem que se cria de um texto literário se dá por meio dele, tem o poder de dizer o considerado indizível e constrói o que a linguagem habitual não consegue construir; revela o que de fato somos. Nada é estático na sociedade moderna – os signos, os lugares, os sentidos –, tudo está em ininterrupta rotação. Diante disso, o indivíduo se vê em uma nova realidade. Essa nova concepção vai trazer grande mudança no meio em que ele atua, confirmando que a trajetória do ser humano na arte é de maneira diversa, pois diferentes fatores contribuem para que pense sobre si e sobre o que está à sua volta. Tal recriação da realidade é perceptível no poema “Prosa brasileira”:



### Prosa brasileira

Eu vim feito gosto acre  
e silêncio mudo  
da arte das velhas porcelanas.  
Do câncer das turvas bailarinas.  
Das escadas, das esquinas,  
dos terreiros.  
Dos canteiros férteis  
das mandrágoras.  
Das horas intermitentes dos  
presságios e da insanidade  
aguda dos meninos.

Eu vim feito aço  
desordem e natureza.  
Eu vim da dureza de tudo.

Eu vim feito canto atônito  
e solidão acústica  
das entranhas mórbidas da terra.  
Dos homens de boa maldade.  
Dos longos faróis submersos.

(OLIVEIRA, 2001, p. 25).

O eu-lírico apresenta-se vindo de um espaço tumultuado, conflituoso, pois ele mesmo apregoa: “Eu vim feito gosto acre / e silêncio mudo / da arte das velhas porcelanas.”, ou seja, veio do sabor azedo, violento, e daí se percebe que a produção literária de Elder Oliveira parte de um contexto social em que o conflito inter-humano é fortemente recriado na arte. O poeta também menciona que esse ambiente conturbado é oriundo “Do câncer das turvas bailarinas”, um lugar que mistura sensações com um sabor ácido, forte e perturbador, transformando esse cotidiano recriado pelo poeta. E sendo o câncer uma doença que aflige largamente a



sociedade, em especial a contemporânea, verifica-se aí um local de desespero, inquietação.

O eu-lírico diz: “Das horas intermitentes dos presságios e da insanidade [...]”, o que indica a corrida incessante que há no cotidiano do sujeito social. Este mesmo ser é movido diariamente pela busca do capital, em um movimento inquietante para, infelizmente, ser reconhecido socialmente pelo que tem, e não pelo que verdadeiramente é. Isso constitui algo preocupante, pois em meio a tantas agitações cotidianas, o sujeito acaba encontrando-se perturbado pelas exigências de seu contexto. Dessa maneira, em vários lugares como: “Das escadas, das esquinas / dos terreiros. / Dos canteiros férteis / das mandrágoras.”, a literatura está presente, trazendo à tona determinada realidade, como se observa nos versos citados. O poeta constrói a imagem do eu-lírico surgido de um local que está em transformação, nesse caso, a sociedade capitalista, e por isso tamanha expressividade ao reafirmar o local de onde parte: “Eu vim feito aço / desordem, e natureza. / Eu vim da dureza de tudo.”

O aço apresentado no poema é um material forte, resistente, e a desordem sugere algo que fuja da lógica da organização cotidiana. As duas palavras causam impacto, pois ao aparecer como aço, dá-se a entender que o poeta procura, nas imagens, assumir com mais intensidade que a linguagem literária causa espanto. A linguagem literária tem como função desobedecer. Essa inquietação predominante na poesia de Elder Oliveira sugere a saída do lugar comum e traz um outro olhar diante de tudo aquilo que o cerca. O eu-lírico menciona que veio de um lugar muito espantado, perturbado, sem ação, onde ele se enxerga doente e mostra um desejo de trazer à tona essa realidade como uma forma de expressar sentimento de desordem, como assim se observa nos versos: “Eu vim feito canto atônico / e solidão acústica / das entranhas mórbidas da terra. / Dos homens de boa maldade. / Dos longos faróis submersos.” O poeta ainda descreve



como é esse sujeito: “[...] homens de boa maldade.” Há aí uma contradição: pode haver bondade em algo mal? Há no homem estes dois impulsos, tanto a bondade quanto a maldade; ambos estão no ser humano e, à medida que algo lhe acontece, são despertados nele seus atos positivos ou negativos.

Também no poema “Anotações verticais” a imagem do tempo como realidade defeituosa é forte, uma vez que o humano faz parte disso, ou melhor, é a unidade primordial para que isso ocorra:

### **Anotações verticais**

O tempo deu defeito.  
Os seres se contaminaram  
Na fúria desses ventos traiçoeiros.  
A imensidão do mundo  
Foi pequena para te abrigar.

Gostaria de não saber, e rir  
E ser feliz (como se acaso  
Não estivéssemos vulneráveis  
Às lâminas da solidão...)  
Mas o pálido aço dessas usinas  
Desvaneceu a luz da primavera  
Que havia de aquecer  
A luz do amor  
A voz do amor.

O tempo deu defeito.  
Gostaria de não saber  
E me estender no ápice  
De um arranha-céu  
Que desenhei pra te alcançar.

(OLIVEIRA, 2001, p. 26).



A vontade de ser feliz diante da solidão que apavora o indivíduo é expressa através do verbo no tempo passado (gostaria), quando o eu-lírico diz que “Gostaria de não saber, e rir / E ser feliz (como se acaso / Não estivéssemos vulneráveis / Às lâminas da solidão...) [...]”. A imagem que Elder Oliveira constrói do tempo é pessimista, seu ambiente composto por “usinas” fez com que desaparecesse “[...] a luz da primavera [...]”, como está no poema. A primavera, estação do ano em que o aparecimento das flores é esperado e, portanto, configura um ambiente mais alegre, é adormecida. Isso se dá justamente pelo fato de as usinas, que são indústrias tidas como modernas, e o arranha-céu tomarem conta do espaço verticalmente, fazendo com que o eu-lírico deseje não saber o porquê da deficiência do tempo que não embeleza a primavera e não esquenta o amor. Nessa sociedade em que o acúmulo financeiro é crescente, sentimentos como o amor são sempre deixados em segundo plano para que prevaleçam os investimentos que dão lucro para o chamado “desenvolvimento” econômico, como pode ser constatado nos versos que seguem: “Mas o pálido aço dessas usinas / Desvaneceu a luz da primavera / Que havia de aquecer / A luz do amor / A voz do amor.”

A todo instante o aspecto negativo da vida social é exposto, e o eu-lírico apresenta um homem inserido nessa realidade que demonstra ter consciência de seu tempo e espaço. Ele sabe que o momento em que vive está conturbado e prefere até que isso não seja sabido por sua parte, porém, não tendo como fugir dessa realidade, que ao menos utópica e simbolicamente ele faça essa fuga, como exemplo, buscando a arte literária, ou em sonho, fazendo o processo de invenção de outra realidade que gostaria de viver, como pode ser visto nos versos a seguir: “O tempo deu defeito. / Gostaria de não saber / E me estender no ápice / De um arranha-céu / Que desenhei pra te alcançar.” Essa discussão acerca do que o homem vive e o que ele imagina faz com que tenha um estado conflituoso, já que não está satisfeito com sua condição no meio



em que vive. Tal colocação é bastante pertinente, especialmente nos dias atuais, em que a ânsia para conquistar espaço no mercado capitalista é permanente.

É rasurando essa ideia, que o poeta institui uma poesia da reinvenção e da poetização do cotidiano.

### **Cafundó**

Uma cidade sem cego  
é uma cidade sem bolso  
Imprópria à exploração  
de algodão-doce  
pedra de isqueiro  
lixa de unha...

Uma cidade sem cego  
nem quer Deus  
lapespisar!

(OLIVEIRA, 2001, p. 44).

O poema inicia com o eu-lírico remetendo a uma cidade que não possui cegos, então, pode-se dizer que as pessoas enxergam e podem identificar os fatos que norteiam sua realidade, como se observa no poema: “Uma cidade sem cego / é uma cidade sem bolso / Imprópria à exploração [...]”. Esse mesmo lugar que não possui cego é um espaço que não pode ser explorado, pois o ato de enxergar é construído no sentido de que a máscara da exploração que circula a sociedade não pode ser utilizada, uma vez que aquele que diz “enxergar” em seu ambiente social passa a ser um indivíduo questionador. Nesse poema, existe uma crítica à exploração que também se volta a um plano tido como maior, que é a religião, no papel de Deus, remetendo à grande dominância da igreja, que é posta ao mencionar: “Uma cidade sem cego / nem quer Deus / lapespisar!”.



No poema “Gumes”, o eu-lírico constrói uma imagem de um lugar fechado:

### Gumes

Não há passagem  
para fora da cidade  
Aqui, as pessoas haverão  
de se ligar umas às outras  
como o sol está ligando  
a branca lua no nadir  
como os fiapos de água  
mais puros, numa boa  
os bitelos oceanos e  
estes, o teu olho netuno  
Nesta cidade tudo é motivo  
de entrega e recompensa  
Nenhum beija-flor vacila na rama  
Tudo umedece de acordo o toque  
As pessoas caminham de mãos dadas  
ou não  
sob o hálito ofegante das indústrias  
Não há saída para quem chegou  
ao paradeiro desta pedra  
Nesta cidade há um milhão  
de gargantas insaciadas  
há mais outra porção de delitos  
e perfumes armazenados  
e as crianças caminham  
com quatro patas e lábios  
pelo vértice dos monturos  
O vento assoalha um ótmo astral  
sobre a natura inviolável dos estudantes  
Aqui, nesta cidade  
tantos são os transeuntes  
paisanos da utopia.

(OLIVEIRA, 2001, p. 77).



A construção sugere que não é possível a saída de seus moradores, como é mencionado nos primeiros versos: “Não há passagem / para fora da cidade / Aqui as pessoas haverão / de se ligar umas às outras [...]” e, como este é o seu estado, os moradores dessa cidade só possuem eles mesmos para interagir. Essa apresentação remete ao aceleração das cidades que, por conta dos avanços tecnológicos, da corrida pelo mercado de trabalho, está resultando cada vez mais no acúmulo de capital financeiro e no aumento da exclusão, como mostra nesta passagem: “Nesta cidade tudo é motivo / de entrega e recompensa / Nenhum beija-flor vacila na rama [...]”. Essa imagem do beija-flor na rama sugere que mesmo os seres mais frágeis são afetados por conta de esse local apresentar aspectos de desenvolvimento que acabam interferindo no habitat natural. O espaço, principalmente o urbano, se mostra tumultuado, com indústrias nas quais as pessoas estão presas e com que têm de se conformar, pois dificilmente irão sair por causa da necessidade de sobrevivência, evidenciando a condição humana no meio social preso às instituições financeiras.

O diálogo em torno do indivíduo e sua atuação na sociedade percorre tempos e se configura na atualidade movida a questionamentos, o que se evidencia na linguagem poética. Partindo disso, por fim, em “O circo”, Elder Oliveira, a começar pelo título, já remete à ideia de que um lugar de algazarra vai ser elaborado, fazendo, assim, uma ironia:

### O circo

Eu sou um palhaço vadio  
Saltimbanco e espalhafatoso  
Cheio de bolinhas na cara  
Debaixo de um céu furado  
A vida,  
Acho que é tudo isso aí  
/... alegria  
E que a terra gira  
Como colorida



Bolha de sabão  
no ar  
Presságios nunca muitos tive  
Nem vontades  
Apenas vivo  
Para alegrar  
Mas não há como negar  
Que esse palácio encantado  
Do Planalto  
Vem sendo moralmente  
Um circo armado  
E que o desconforto, a desnutrição  
A mortalidade, a desesperança  
O abandono total  
Das nossas crianças  
Por vosso reinado  
Não vem tendo plenamente  
Graça nenhuma.

(OLIVEIRA, 2001, p. 95).

Dessa forma, o escritor constrói o eu-lírico palhaço numa espécie de crítica à sociedade capitalista, ao expô-la como “bolha de sabão no ar”. O que existe dentro da bolha é ar que esvai rapidamente, por conta de sua fragilidade. Como se sabe, uma bolha tem mais beleza externa, assim como a sociedade atual, que devido às infinitas e subterâneas turbulências, acaba deixando de lado alguns valores humanos, como a honestidade, em busca do capital. Nesses versos:

Eu sou palhaço vadio  
Saltimbanco e espalhafatoso  
Cheio de bolinhas na cara  
Debaixo de um céu furado  
A vida,  
Acho que é isso aí  
/...alegria



E que a terra gira  
Como colorida

Bolha de sabão no ar [...]

Percebe-se que o indivíduo é posto como um palhaço, ou seja, mais um personagem do “espetáculo” da vida real capitalista. Deixa-se de lado o ar de graça, a leveza e a fragilidade, que são típicos desse artista circense, e ele passa a ser insignificante entre muitos outros que compõem o arranjo desordenado da sociedade moderna. Pode-se compreender que a eleição da figura do palhaço é utilizada como um artifício, pois o circo é ligado à brincadeira, à felicidade, porém hoje os valores estão invertidos; lugares em que se deveria ter uma conduta séria, honesta, são locais de brincadeira, mas isso “[...] Não vem tendo plenamente / Graça nenhuma.”, como cita o poeta. Entre os ambientes citados está o Planalto Central, onde os políticos que dizem defender o povo não cumprem devidamente sua função.

Desse modo, nota-se que o escritor Elder Oliveira está inserido na história e pode ser considerado “herdeiro” da lírica moderna por possuir consciência crítica e noção de deslocamento. Sendo assim, o olhar nessas produções volta-se para a modernidade engendrada pelo capital, demonstrando que a linguagem artística pode expressar, à sua maneira, realidades que por via das letras são percebidas. O autor Demarca um novo tempo e espaço, ou seja, novas maneiras de compreender o mundo e o outro, por intermédio da literatura.

A poética de Elder Oliveira é moderna mesmo com uma postura antimoderna, pois o poeta conhece a lógica da sociedade contemporânea e por isso é contra esse sistema capitalista. Então, nesta literatura em estudo nota-se que o autor critica a modernidade, mas é dependente dela, de sua engrenagem, afinal de contas, busca a “matéria-prima” de sua produção nesse próprio meio social conturbado. O poeta “brinca” com as palavras e isso se dá devido à sua própria inspiração para mostrar as imagens contidas na poesia



que servem como instrumento de fala. O artista possui o poder de dar voz a uma sociedade, pois ele observa com outro olhar os acontecimentos ao seu redor e tenta recriar através da linguagem artística o que lhe rodeia. Então, pode-se dizer que esse trabalho poético, ao tempo em que é produção artística, resgata um lado perdido do sujeito, uma vez que é simbólico, pois sua linguagem faz com que o indivíduo e suas realidades distintas dialoguem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem artística, em especial a poesia, tem como ali-cerce a construção de imagens para que o leitor possa reconstruir cooperativamente as insinuações sugeridas pelo poema e engendrar questionamentos acerca da condição humana na sociedade. No livro *Malungos e vapores & outros poemas*, o eu-lírico apresenta uma série de imagens poéticas inquietantes, pois se trata de imagens implicadas com a representação de uma realidade moderna caótica, fragmentária, problemática, como uma espécie de denúncia dos ditames capitalistas.

Considera-se a arte literária como uma forma de recriação estética de determinada sociedade, isto é, a produção artística, engendrada no meio social, é oriunda de uma comunidade de valores e de costumes diversos. Por conta disso, é possível afirmar que a arte está inexoravelmente ligada à vida do sujeito. No passado, os gêneros que floresceram por meio da poesia, como a epopeia, a tragédia e a comédia, representavam o indivíduo em suas diversas facetas e, desse modo, as pessoas produziam arte concebendo, através dela, aspectos da própria vivência humana, fazendo com que o real convencional se tornasse a “matéria-prima” para a gestação da arte.

Elder Oliveira reelabora, em *Malungos e vapores & outros poemas*, resquícios do sistema social em que estava inserido e, assim,



pode-se afirmar que o poeta revela uma consciência do seu papel como escritor, trazendo a arte com um “novo” real, um real possível, forjando imagens poéticas arraigadas na poesia do cotidiano, que dialoga, ainda que em estado de ininterrupta tensão, com a realidade capitalista atual.

Com base nisso, as discussões aqui apresentadas são de grande importância para verificar o trabalho poético de Elder Oliveira como uma obra relevante no cenário literário moderno, pois ela, nos poemas analisados, foi capaz de sugerir ao sujeito leitor inquietações acerca do seu modo de ver, de estar e de perceber a realidade imediata. Por esta via, atribuo à arte literária, mais especificamente à poesia, um valor desestabilizador simbólico, pois ela é capaz de sugerir e ser recreações singulares, que rasuram a compreensão do cosmos pelo sujeito social.

## REFERÊNCIAS

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento.

*In: EIKHENBAUM, Boris et al. Teoria da literatura: os formalistas russos.* 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves (orgs.). *Rotas & imagens: literatura e outras viagens.* Feira de Santana: UEFS Editora, 2000.

OLIVEIRA, Elder. *Malungos e vapores & outros poemas.* Vitória da Conquista: Uesb, 2001.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação.* São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates).

## **AS REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO EM *SEARA VERMELHA* DE JORGE AMADO**

Marlon Lucas Leite Alves  
Oton Magno Santana dos Santos

Este texto analisa a narrativa do romance de Jorge Amado *Seara vermelha*, tendo como norte a narrativa e as suas representações do sertão. A pesquisa realizada buscou identificar elementos acerca da identidade, cultura e sociedade sertaneja na literatura amadiana.

Jorge Amado é herdeiro direto da época modernista, do seu novo olhar sobre a realidade e a ficção. Até os anos de 1930, o elemento cultural-antropológico brasileiro não fazia parte das representações reconhecidas e canônicas; isso deve, em primeiro lugar, ao ranço das teorias raciais do século XIX que inferiorizavam negros e indígenas, porque a esses grupos não era dado o reconhecimento e valorização de suas etnias e, por extensão, de suas artes e representações. Jorge Amado fez parte da chamada “academia dos rebeldes”, jovens garotos que forjavam a ficção como resultado da experiência da vida e de suas duras realidades. Ele se tornou um dos mais conhecidos porta-vozes de uma reviravolta no campo da arte, de modo particular na literatura. Colaborou para derrubar o conceito e o uso da literatura que vigorava até então por influência direta de pensadores como Silvio Romero, Euclides da Cunha e Tobias Barreto, que viam com descrédito o sangue negro que corre em nossas veias e, por conseguinte, o cruzamento racial como um fator de degeneração, de desequilíbrio.



A sua obra e, mais especificamente para esta análise, *Seara vermelha* (1946) convida o leitor a pensar tanto em aspectos fortemente calcados no real objetivo e suas contradições quanto no voo ficcional que valoriza a nossa literatura brasileira, além das diversas reverberações que a sua engenhosidade artística provoca no leitor devido à denúncia contundente dos problemas sociais, interpretação vigorosa da experiência humana, humanização pelo domínio da sensibilidade e convite à alteridade.

A trajetória intelectual de Jorge Amado inaugura-se com *O país do carnaval* (1931). Os traços da sua juventude rebelde, inconformada com as contradições da sociedade, se fazem sentir e dão contorno à narrativa a partir do personagem Paulo Rigger que, ao retornar de Paris, observa confuso esse país que lhe provoca estranhamento e incompreensão.

É dentro do projeto de reinvenção e representação do Brasil que vai surgir *Seara vermelha*. A produção letrada, nesse momento, tem uma direção política explícita. Utilizando a metáfora de Santiago (2008), trata-se de uma “literatura anfíbia”. São textos que carregam consigo a marca da literatura e sua capacidade de sensibilizar, entreter, envolver o leitor pelo viés de identificação ou repulsa, e são também textos cujos sentidos e significados se inserem em um projeto claro de nação segundo a concepção marxista.

*Seara vermelha* foi escrito em 1946, momento auge da militância política de Jorge Amado, quando exercia o mandato de deputado federal pelo Partido Comunista do Brasil. Retrata a saga épica dos nordestinos em êxodo para a região sudeste. Com forte teor socialista, a obra denuncia de modo contundente as precárias condições a que essas pessoas são relegadas pelo poder central do Estado brasileiro, pelo poder público de modo geral dos estados e municípios e, em última análise, pelo próprio capitalismo. A obra se divide em duas partes: depois de um prólogo intitulado “A festa”, a primeira parte, ou livro primeiro, denomina-se “Os caminhos da



fome”; a segunda parte, ou livro segundo, “As estradas da esperança”, que, por sua vez, se subdivide em três tópicos, cada qual intitulado com o nome de um dos filhos do casal nuclear da obra, Jerônimo e Jucundina, a saber, José, Jão e Nenén.

A primeira parte retrata a longa jornada de uma família expulsada da roça em que trabalhava sob o contrato de meeiro (porque não possuía sua própria terra), posto que a fazenda fora vendida. Ao descrever essa viagem, o texto vai construindo uma crítica social aguda, que sensibiliza o leitor para o drama exposto. Uma neta morre de fome e, por falta de cuidados médicos, outro morre de disenteria, doença de tratamento muito simples, porém inacessível a essas pessoas dadas as condições em que se encontram.

A irmã de Jerônimo, Zefa, une-se ao grupo seguidor do beato Estevão. Agostinho e sua prima permanecem em uma fazenda visando ao trabalho e a se casarem. Na verdade, poucos conseguem concluir a viagem; “[...] famílias numerosas iniciam a viagem e quando atingem Pirapora a doença e a fome as reduziu a menos de metade [...]” (AMADO, 1974, p. 60). Nessa travessia, outros grupos familiares surgem para reforçar o tom de denúncia das mazelas. O segundo momento do romance traz as histórias dos filhos do casal, e cada um simboliza uma atitude diferente ante a vida pobre e sofrida no sertão. Todos saíram antes da expulsão dos pais. José passa a ser o cangaceiro “Zé Trevoada”, Jão se torna soldado da polícia, Nenén ou Juvêncio se faz militante socialista, assumindo a luta revolucionária. E por fim, Tonho, nova geração da família, escolhe o caminho de luta e vida partidária do tio Juvêncio, como escolha clara da narrativa pela luta socialista como instrumental teórico e prático mais eficaz de transformação da realidade.

A narrativa inicia-se apresentando um sertão atípico, antagônico se pensado pelo viés das representações do sertão nordestino na quase totalidade do romance e em outras obras representativas do período, e isso se mostra como exemplo pela presença das aves de



criação, do capim molhado e das folhas verdes. O próprio cenário da chuva cria uma série de imagens e sugestões: cheiro de terra molhada, farrapos de nuvens e leves sombras anunciando o crepúsculo...

O vento arrastou as nuvens, a chuva cessou e sob o céu novamente limpo crianças começaram a brincar. As aves de criação saíram dos seus refúgios e voltaram a ciscar no capim molhado. Um cheiro de terra, poderoso, invadia tudo, entrava pelas casas, subia pelo ar. Pingos de água brilhavam sobre as folhas verdes das árvores e dos mandiocais. E uma silenciosa tranquilidade se estendeu sobre a fazenda – as árvores, os animais e os homens. Apenas as vozes álates das crianças, pelos terreiros, cortavam a calma daquele momento:

“Chove, chuva choverando

Lava a rua do meu bem...”

Vestidas de trapos sujos, algumas nuas, barrigudas e magras, as crianças brincavam de roda. Farrapos de nuvens perdiam-se no céu de um azul claro onde primeiras e leves sombras anunciavam o crepúsculo. Depois da chuva tudo parecia ter uma fisionomia mais alegre. (AMADO, 1974, p. 17).

O pós-chuva é um marco de um tempo melhor; não apenas as condições climáticas, mas também as condições psíquicas e existenciais recebem novo vigor. É a imagem de uma realidade alegre pelo frescor da chuva e esperançosa pela fecundidade que ela proporciona à terra. A tranquilidade que dela emana só é interrompida pelo cantar das crianças. A criança é quem melhor capta o espírito das novas circunstâncias e traduz em si mesma a dimensão simbólica que a chuva envolve. Representa o novo, a vida ciosa de si mesma, conviva da festa cuja anfitriã é a própria natureza. A singleza dos seus trajes em nada destoa da cena tão natural e espontânea;



ao contrário, realçam-na com verdade e sinceridade, e a música também sedimenta essa comunhão expressando o lirismo que permeia essa imagem literária.

A narrativa denuncia a relação vigente dos trabalhadores com a produção material. Esses eram regidos por leis tácitas que asseguravam o monopólio dos donos das fazendas, também chamados coronéis:

Existiam leis na fazenda que não estavam escritas, mas que todos respeitavam religiosamente e uma delas era a que obrigava colonos e trabalhadores a comprar ali tudo o que necessitassem. (AMADO, 1974, p. 32).

Vê-se que por essa norma o trabalhador é ainda mais subtraído na sua força de trabalho, pela qual já não recebe de forma equânime em relação ao dono do meio de produção. Tendo também que comprar exclusivamente no mercado da fazenda, ele é cerceado em sua liberdade fundamental, exposto, como a obra demonstra, a preços abusivos e praticamente sem possibilidade de considerar os seus interesses materiais.

Gregório é o personagem que transgride essa norma. Compra na venda de Leocádio (que pertence a outra fazenda) e economiza altos valores na diferença de preços. Instaura uma brecha nesse sistema econômico, social e político. É reconhecido por todos pela sua imensa capacidade para o trabalho. Economiza à custa do sacrifício pessoal, pois deseja fortemente possuir sua própria terra. Nesse ponto, o narrador explica o tipo de contrato pelo qual esses trabalhadores são admitidos, a saber, o contrato de meeiro:

A princípio trabalhavam quatro dias da semana para a fazenda, um de graça conforme mandava o contrato, os outros três para ter com que comprar a carne-sêca, o feijão e a farinha. No resto da semana caíam de machado e foice na capoeira e na mata. Venderam



lenha, plantaram mandioca, todos os anos renovavam o contrato. (AMADO, 1974, p. 31).

Nesse trecho, a concentração de renda é diretamente apontada. Os camponeses trabalham mais para atender o interesse do fazendeiro que para sua própria subsistência. Essa se limita ao mais básico possível: carne, feijão e farinha resumem praticamente toda a sua alimentação. Isso revela também que os fazendeiros viam seus subalternos como sendo de uma categoria inferior, menos que humanos em sua dignidade, já que para a família “senhorial” dessas posses a alimentação era mais diversa, o vestuário, a habitação e, de modo geral, as condições de vida eram muito melhores qualitativamente. Nessa lógica, ao trabalhador basta o mínimo para poder trabalhar, gerando uma riqueza da qual não pode desfrutar nem de uma mínima parcela.

Na sequência o sertão é representado como lugar do atraso técnico e tecnológico. Ao se referir à alegria da festa de casamento na casa de Ataliba, o narrador faz uma digressão, ao se referir a um rádio de bateria:

O coronel Inácio durante anos fizera projetos de comprar um mas ficara satisfeito com o velho gramofone de segunda mão que um sírio mascate lhe empurrara e que não tardou a quebrar a mola. Enquanto esteve funcionando sinhá Ângela passava horas inteiras, quando não estava mandando as negras na cozinha, dando corda na máquina e tocando os três únicos discos nos quais Caruso cantava trechos de ópera. Terminara pelos cantos da casa, coisa inútil, de difícil concerto. “Dinheiro jogado fora”, concluía o coronel Inácio olhando a máquina agora apenas decorativa na sala de móveis pesados da casa-grande. (AMADO, 1974, p. 34).



Na mentalidade arcaica do velho coronel não há importância significativa para objetos destinados ao deleite, diversão ou ócio. Certamente o empenho para fazer funcionar com eficiência o seu meio de produção ocupa lugar central na administração do tempo. Percebe-se uma resistência à modernidade e todo o seu aparato técnico e científico. Os móveis na sala são “pesados”, o que indica estilo de vida ainda fortemente marcado pela cultura colonial, bem como a imponência desses senhores quase ao modo feudal.

A narrativa é contundente: “[...] àquele fim de mundo as coisas chegavam com muito atraso, as músicas também.” (AMADO, 1974, p. 34). Essa forma de representação do sertão enquanto local de atraso permeou toda a chamada produção regionalista, seja ela romântica, pré-modernista ou modernista. Firmou-se no ideário nacional e materializa-se ainda nos dias atuais nos discursos de diversas naturezas produzidos, sobretudo no Sul e Sudeste do Brasil, sobre essa região. Além de amplamente difundida nas outras regiões do país, e também internacionalmente, o sertão nordestino é reconhecido como o lugar do atraso com toda a carga pejorativa e excludente que o termo implica.

A acumulação capitalista subjacente ao trabalho em condições degradantes na fazenda é expressa pela atitude do dr. Aureliano em relação a ela:

Não ligava muito para a fazenda, fora feliz em outros negócios do Rio, soubera empregar o dinheiro herdado, acumulado nos bancos pelo coronel Inácio. O velho não conhecia outro emprego de capital que terras e quando achara que sua fazenda atingira o tamanho desejado, começara a deixar os lucros nos bancos para render. Aureliano empregara esse dinheiro logo que o encontrou à sua disposição. E hoje bem mais importantes para ele eram seus negócios no Rio



que a fazenda do sertão, distante e quase esquecida. (AMADO, 1974, p. 48-49).

O dr. Aureliano, filho do coronel Inácio, já pertencendo a outra geração da classe dominante, possui uma concepção diferente sobre as terras do seu pai. Particularmente foi bem-sucedido com os negócios na cidade e já não depende exclusivamente da fazenda como fonte de riqueza. Embora ela tenha sido a raiz da fortuna da família, já não tem centralidade nos interesses econômicos que agora se transferem para o eixo urbano. Reflete a mudança econômica e cultural de um Brasil crescentemente industrializado, urbano e moderno. A fazenda, a representar todo o campo, é tão somente o produtor de matéria-prima.

De fato, toda a lógica capitalista é aqui representada: o crescimento da propriedade, do meio de produção, ao máximo possível, gera lucros que, por sua vez, se acumulam nos bancos, gerando o máximo de rendimentos. Esses recursos são aplicados em novos negócios, mais rentáveis do ponto de vista das novas condições do mercado, de modo a garantir, por meio do desenvolvimento dos meios de produção, o lucro crescente, o domínio do poder político, o lugar da família na classe dominante e a manutenção da estrutura social com o aumento das desigualdades sociais. As condições de miséria na fazenda “esquecida” é o claro contraponto a denunciar privilégios e exploração.

Agreste e inóspita estende-se a caatinga. Os arbustos ralos elevam-se por léguas e léguas no sertão seco e bravo, como um deserto de espinhos. Cobras e lagartos arrastam-se por entre as pedras, sob o sol escaldante do meio-dia. São lagartos enormes, parecem sobrados do princípio do mundo, parados, sem expressão nos olhos fixos, como se fossem esculturas primitivas. São as cobras mais venenosas, a cascavel e o jararacuçu, a jararaca e a coral. Silvam ao bulir



dos galhos, ao saltar dos lagartos, ao calor do sol. Os espinhos se cruzam na caatinga, é o intransponível deserto, o coração inviolável do Nordeste, a seca, o espinho e o veneno, a carência de tudo, do mais rudimentar caminho, de qualquer árvore de boa sombra e de sugosa fruta. [...] A caatinga nordestina. (AMADO, 1974, p. 59).

Com essa descrição a obra inicia o livro primeiro, “Os caminhos da fome”. Não se trata mais do sertão pós-chuva, transbordando de vida, alegrias e esperanças, mas daqueles longos períodos de estiagem, em que a natureza se recolhe e a alegria e esperança dão lugar à resistência e ao cenário árido. É envolvente nessa passagem a conciliação operada pela linguagem. Tratando de um cenário em que a vida se submete a duras condições, a linguagem torna-se poética, cheia de musicalidade como a transfigurar a realidade representada. É característica da narrativa amadiana que, em vários pontos, a prosa se consubstancia em poesia, provocando uma peculiar experiência de catarse literária.

De fato, o sertão não é feio para os povos que nele habitam; ao contrário, a vida do sertanejo não se percebe desvinculada da caatinga. Mesmo com o intenso êxodo rural, desde o início do século XX, que a obra retrata, seja do campo para a cidade ou dos estados nordestinos para o Sul e o Sudeste, o ambiente rural, sua importância e sua cultura permanecem inalterados no imaginário dessas populações. Quem mora na cidade trabalhando cotidianamente e, na sua grande maioria, não abre mão do passeio na “roça” aos finais de semana e em outras folgas ocasionais. Não existe uma cisão entre zona urbana e rural, e sim um trânsito dinâmico e de interdependência. Nessa altura, o narrador apresenta outro elemento fundamental para a compreensão do êxodo nordestino – as expectativas e o imaginário em torno da promessa de uma vida melhor em São Paulo:



E através da caatinga, cortando-a de todos os lados, viaja uma inumerável multidão de camponeses. São homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas, que descem em busca de São Paulo, Eldorado daquelas imaginações. [...] E enquanto eles descem em busca de Juazeiro ou de Montes Claros, sobem os que voltam, desiludidos, de São Paulo, e é difícil, se não impossível, descobrir qual a maior miséria, se a dos que partem ou a dos que voltam. (AMADO, 1974, p. 59-60).

Vigora na análise a compreensão do trabalhador individualmente como peça substituível ou de menor valor na estrutura produtiva. Por isso são “jogados fora”, servem à máquina capitalista enquanto têm utilidade imediata ou não se dispõe de “peça” com menor custo. A eles nenhum direito, seja trabalhista, social ou previdenciário; nenhum compromisso, apenas o uso abusivo da sua força de trabalho.

Ao apresentar a noite da festa em que Artur anuncia a venda da fazenda pelo dr. Aureliano, herdeiro do coronel Inácio, a narrativa revela o modo de administração da fazenda pelo trato do capataz com os demais funcionários:

Perde-se a voz na noite e Artur sorri. Vão esperá-lo com foguetes, soltarão na hora que êle chegue. Talvez algumas vezes êle os tenha tratado mal, brutalmente, aos gritos. Talvez tenha mesmo feito contas atrapalhadas para pagar menos do valor das safras aos colonos, talvez tenha vendido mais caro do que o valor das mercadorias do armazém. Mas para isso era o capataz. Isso não deve importar nas suas relações com os homens. Vai tratá-los melhor de agora em diante, vai procurar agradar a cada um, fazer amigos... (AMADO, 1974, p. 51).



No fragmento supracitado, o discurso indireto livre revela o íntimo do personagem Artur, capataz da fazenda. O estilo indireto livre denota alto fazer literário, uma ficção que se aprofunda seja na análise, descrição ou reflexão, e mais do que revelar o modo de pensar e agir do capataz, aponta o *modus operandi* da máquina produtiva que são essas fazendas do sertão. É relevante notar a figura de linguagem de que se utiliza, a gradação. Essa vai do nível mais eufêmico para o hiperbólico, “mal, brutalmente, aos gritos”. É um oprimido que, com algum mínimo privilégio em relação aos demais, assume os modos do opressor para se sentir de algum modo superior.

Segue-se a isso uma espécie de confissão dos atos cometidos. As “contas atrapalhadas” são uma estratégia de exploração na medida em que se paga menos ainda pelo trabalho dos colonos, que já tem sua produção desvalorizada. Por outro lado, completando-se o extremo da astúcia para subtrair a riqueza oriunda da força de trabalho, ele cobra ainda mais caro pelos produtos do armazém. Porém, não se trata apenas de uma questão de personalidade, fica claro que esse é o modo habitual de constituição das relações de trabalho nesse contexto reconstruído pela obra.

Nesse sentido, quando Jerônimo e sua família estão para partir, não obtêm o mínimo de reconhecimento pelo trabalho realizado:

Jerônimo vendeu o mandiocal, os pés de milho, a criação. Desta só ficou o jumento que ia servir para a viagem. Pela casa Artur não quis dar nada. Por nenhuma das casas dos colonos. E quando reclamaram êle contentou-se em dizer:

— Levem as casas nas costas, se puder... (AMADO, 1974, p. 63).

Após muitos anos de trabalho, não há legislação que garanta uma mínima parte nas terras que há muito só são produtivas graças ao seu trabalho e ao de sua família. Fica claro que toda a atividade



produtiva, seja de pecuária ou agricultura, dependia exclusivamente do trabalho dos meeiros. É o reforço à denúncia socialista da propriedade privada na raiz dos mais diversos problemas sociais. Para Jerônimo, com razão, eles foram roubados por Artur, que antes fora um trabalhador como ele. A casa, sendo o bem material de maior valor, não entra nas contas, já que não é possível ao trabalhador obrigar os patrões a pagarem por ela. Aquele fica refém de um trabalho sem direitos e garantias, reduzidos à semiescravidão.

Em Pirapora, cidade mineira, para onde se dirigiam os nordestinos, havia o Posto de Imigração do Estado de São Paulo, uma repartição pública responsável por triar os imigrantes para que só embarcassem para São Paulo aqueles em bom estado de saúde, devido, sobretudo, à grande incidência de doenças contagiosas como a lepra e o impaludismo. Epaminondas Leite é o médico que chega para exercer a função de inspetor médico; chega cheio de expectativas, feliz e otimista, mas encontra o seu antecessor embriagado em um bar, que lhe narra o sofrimento dos que chegam, particularmente daqueles impossibilitados de partir e que ali permanecem nas mais degradantes condições de vida.

Embora se reconheçam as potencialidades produtivas das terras nordestinas, o chefe da repartição pergunta a Epaminondas Leite por que o sertanejo seria “[...] tão indolente e incapaz [...]” (AMADO, 1974, p. 75). É o estereótipo que representa bem as teorias racialistas que nos inferiorizavam. Pressupunha-se que o sangue negro que corre nas veias do povo mestiço seria o responsável pelo seu atraso material, e a saída seria a sua eliminação progressiva por meio da mistura da “raça” negra com a branca, de modo que seríamos libertos da genética inferior que geraria déficit em relação aos povos brancos.

Jorge Amado propõe a discussão sobre a constituição humana elegendando a mestiçagem como traço distintivo do brasileiro e, nesse momento, já provoca a reflexão sobre a ambiguidade que esse conceito desperta, posto que é simultaneamente responsabilizada pelos



problemas e valorizada como base identitária. O leitor é provocado a pensar se esse exame *in loco* seria a busca de respostas ante a inquietação posta ou, ao contrário, estratégia para referendar cientificamente o discurso que rechaça o sertanejo.

Na família de Jerônimo cada filho segue um caminho diferente, todos enfrentam, ao seu modo, a miséria e a omissão do Estado nessa região do país. José se torna Zé Trevoada, cangaceiro do bando de Lucas Arvoredo. Na segunda parte da obra, intitulada “As estradas da esperança”, após a chegada dos cangaceiros à pequena cidade sertaneja, revela-se a justificativa de Lucas Arvoredo para a sua vida de bandido em resposta ao caixeiro viajante que o interroga:

— Por que o senhor não junta o dinheiro que tem, não ruma para oeste, atravessa a fronteira, vai ser fazendeiro na Bolívia?

Já estava na sala quando Lucas respondeu:

— Pra que, seu moço?... Tou nessa vida de bandido porque tomáro as terras de meu pai. E não se contentaro, ainda mataro o pobre veio que nunca tinha feito mal a ninguém. E era uma porquera de terra, num chegava a dois arqueire... Lá quero terra pra me tomarem de novo... Sou bandido já vai pra mais de onze anos, vou morrer nessa vida. De morte matada porque nenhum macaco vai me pegar com vida, se Deus me ajudar... (AMADO, 1974, p. 207).

O discurso de Lucas Arvoredo bem elucida as razões para a escolha pelo caminho do cangaço – na perspectiva da obra, banditismo. O caixeiro viajante a princípio não compreende a motivação para o cangaço, sua pergunta parte da premissa de que o cangaceiro busca enriquecimento material em uma lógica puramente individualista. A resposta soa com tom justiceiro, vingativo, há uma dimensão afetiva envolvida: o assassinato covarde do pai por terras de pouco valor



material. Por um instante, o leitor é convidado a olhar essa realidade pela ótica do cangaceiro, que a essa altura da narrativa já está claro ser uma resposta possível de inconformidade a uma realidade posta pelos poderes hegemônicos, seja político, econômico ou religioso.

José, agora Zé Trevoada, é reconhecido no bando pela sua coragem e dedicação, é o preferido de Lucas. A indignação de José se torna maior ao saber de tudo que ocorreu a sua família, por isso retorna à fazenda junto com o bando e atenta contra a vida de Aureliano. Partira para o cangaço atraído pela revolta contra tamanha exploração que sofriam na fazenda, nunca aceitou o monopólio do armazém da fazenda, os dias trabalhados de graça, a obrigação de vender ao coronel os produtos da roça pelo preço por ele estipulado: “Uma sede de vingança e de justiça foi o que o impulsionou.” (AMADO, 1974, p. 294). Para ele só restava juntar-se ao bando de jagunços e ir restituir toda a riqueza deles subtraída. Embora a narrativa apresente o sentido de justiça e reparação no agir dos cangaceiros, descreve também com detalhes seus atos criminosos, roubos, saques, estupros, o que demonstra a proximidade da narrativa ao real objetivo em seus paradoxos, nem idealizando nem demonizando o cangaço. Na sequência é apresentada uma figura de peso na trama da narrativa e na representação desse sertão:

Um dia, no fundo do agreste sertão, onde a fome mata os homens, os rios secos pelo sol ardente, os coronéis tomando a terra dos lavradores, mandando liquidar os que discutiam, os imigrantes partindo em levadas sucessivas para o Sul, os cadáveres ficando pelas estradas, quando morriam crianças às centenas, e as que cresciam eram doentes e tristes, quando o impaludismo se estendeu como um manto de luto e a bexiga negra deixou sua marca mortal em milhares de faces, quando a febre tifo se alastrou que nem grama ruim, quando já nenhuma esperança restava no coração cansado dos sertanejos, apareceu o beato. [...]



Apareceu dizendo que o mundo ia acabar, a maldade dos homens chegara ao máximo, a piedade findara no coração de Deus. O limite de sua paciência se esgotara e agora viria o castigo terrível, era chegada a hora da penitência. Ai dos que não cobrissem a cabeça de cinza e não abandonassem tudo, casa e trabalho, patrões e colheitas, para rezar... Os que assim não agissem não teriam salvação possível quando a hora soasse implacável. (AMADO, 1974, p. 240-241).

O beato, de nome Estevão, surge como sinal concreto de esperança para o povo sertanejo sofredor, como uma planta brotando do meio do lixo e do estrume. A sua mensagem é de cunho teleológico e simultaneamente messiânico. Isso é, prefigura as realidades últimas da existência nesse mundo como consolo para os oprimidos, bem como se apresenta como um messias, enviado por Deus para libertar as pessoas do sistema que as explora e cerceia. É quando a situação se mostra insustentável, no liame do suportável, que surge uma possibilidade de mudança para melhor.

Ao apontar profeticamente o fim dos tempos como consequência visível e inescapável da maldade dos homens, ele retoma a tradição bíblica que conclama as pessoas a se voltarem para Deus e praticar a justiça. Do mesmo modo, o texto bíblico apocalíptico em sua advertência e descrição do fim dos tempos, paradoxalmente provoca temor para os ímpios e esperança para os pobres. Também a espiritualidade do beato, expressa em sua mensagem, une fé e vida; a sua crítica não se dirige apenas ao Estado que se omite e aos coronéis que exploram, mas também à Igreja conivente com os poderes vigentes, incoerente com o seu discurso, ao seu moralismo e à indiferença aos reais problemas (sociais) que afligem o sertanejo. A convocação para deixar tudo em vista da oração e penitência não se restringe a uma prática religiosa sectária ou distanciada da realidade humana concreta, porém, ao contrário é experiência representativa



de mudança; como a própria palavra “conversão” sugere, mudança de rota, nesse caso para a construção de uma sociedade mais justa e fraterna.

João, outro filho de Jerônimo e Jucundina, a quem chamavam Jão, seguiu o caminho da ordem, menos por conformação ao sistema que por busca de uma realidade melhor, tendo uma desavença com o pai que serviu de estopim para a decisão de partir. É o primeiro que sai de casa, trabalha arduamente para conseguir recursos e chegar à cidade. Aí se torna soldado da polícia estimado pelos superiores, solícito e cumpridor das ordens. A narrativa deixa claro que o seu coração permaneceu camponês. Embora João não reflita criticamente sobre as injustiças sociais a que são submetidos, não se conforma com a miséria e não vê sentido nos conflitos entre polícia e jagunços do sertão, que para ele são iguais.

Recebe uma missão, ir com outros soldados extinguir o povoado do beato – o que foi incompreensível para Jão, uma vez que o via como um santo, jamais como bandido. Ao se dirigir novamente ao sertão, os seus melhores sentimentos renascem, assim como a sua língua sertaneja “[...] trôpega e de poucos vocábulos [...]” (AMADO, 1974, p. 248), é uma comunhão plena do sertão adormecido dentro de si com a contemplação daquelas belezas, como o crepúsculo e a noite do sertão, tão familiares para ele. Apesar do sentimento de volta para casa ele sente a diferença, “[...] agora levava um fuzil, a baioneta e a farda. E dirigia suas armas contra os sertanejos do beato.” (AMADO, 1974, p. 248). Percebe-se aí um ego clivado, a farda o manda exterminar aqueles que, identitariamente, se mostram como diferentes. É vigorosa a construção narrativa da cena da sua morte:

Jão via os soldados correndo, ouvia a voz do tenente gritando ordens mas ouvia tudo baixinho e enxergava através de uma nuvem que cobria seus olhos. A única coisa que via perfeitamente vista era a face de seu irmão José disparando o fuzil, a boca aberta



num grito, os olhos apertados de raiva. E no momento mesmo de morrer Jão compreendeu que José era o falado Zé Trevoada, lugar-tenente de Lucas Arvoredo. E ainda pôde desejar que êle escapasse com vida e o beato também, ah! o beato também...

Os tiros continuavam e na parte fronteira ao acampamento ressoavam os passos dos soldados no ataque decisivo. Zé Trevoada gritava seus gritos de guerra, Jão morrera sorrindo. (AMADO, 1974, p. 270).

Aqui o narrador habilmente proporciona ao leitor a visão de toda a cena pela ótica de João. É na hora última que ele revê o seu irmão que optou pelo caminho inverso ao seu. Para Jucundina não havia julgamento de valor quanto à escolha de cada um dos seus filhos, José não seria um bandido nem João e Juvêncio (Nenén) homens de bem, todos seriam “direitos”; apenas seguiram caminhos diferentes. O messianismo que caracteriza a fé nas palavras do beato como profeta de Deus, que representa a religiosidade sertaneja, sobrevém no instante final, é o sertão que ultrapassa a categoria espacial e atinge as camadas mais profundas do ser. Sertão aqui é alçado à categoria de identidade, de disposição anímica, de referência cultural e religiosa e de memória afetiva.

O último dos filhos do casal nuclear da trama a receber o foco narrativo é Juvêncio, apelidado de Nenén, que sai de casa depois de Jão e de José. Chega a Recife e pela bravura e coragem logo é admitido na polícia militar. Vai à São Paulo, conhece diversos cabos e soldados militantes do partido comunista, engaja-se no exército e adere à causa socialista, se tornando um alto dirigente do partido. Mesmo casado e com a esposa grávida se envolve diretamente em uma grande tentativa de tomada do poder pelos comunistas, a chamada “Intentona Comunista de 35”. No exército é enviado ao Mato Grosso, por conta do conflito entre o Peru e a Colômbia.



Para ele, não havia nada pior que a penúria da caatinga. Mas a experiência em meio à selva amazônica, com seus grandes rios e ecossistema bem diverso da caatinga, o faz repensar a sua convicção:

[...] vendo o povo nu, camponeses sem ter o que vestir, cortando os seringais, compreendia que a miséria era comum a todos eles, era a única coisa que existia com fartura em toda parte. (AMADO, 1974, p. 297).

Há uma antítese a indicar que a miséria é um problema nacional, que as questões que mobilizam o sertão são, acima de tudo, questões de interesse nacional. Ao explicitar as razões para as escolhas de Juvêncio, afirma o narrador:

Teria sido cangaceiro se encontrasse Lucas na sua ansiosa busca pela caatinga. Despertava nele, como em outros filhos do sertão, aquela revolta sem direção contra a vida que levavam. Se o beato Estêvão já houvesse iniciado sua pregação quando da sua fuga, Juvêncio seria talvez um dos seus homens. Ali, na caatinga, a revolta contra a fome levava os homens ao cangaço ou ao misticismo desesperado. Mas Nenén, em vez de encontrar o bando de Lucas, deparou com a estrada de ferro e o apito do trem o tentou, meteu-se num vagão, desembarcou na capital. (AMADO, 1974, p. 294).

Em Nenén parece haver uma síntese dialética das saídas encontradas para o enfrentamento da realidade cruel da caatinga. Assim como José, também ele é tomado pelo sentimento de revolta, pelo desejo de vingança e justiça para o povo por meio do enfrentamento direto. Para ele, as razões de José são as mais legítimas; o que faziam os cangaceiros era cobrar de modo violento o que lhes era devido. Por outro lado, poderia ter seguido o caminho do beato e encontrado na prática do misticismo forças e meios para atenuar as desigualdades



sociais por meio de uma luta sem confronto direto. Mas a trama lhe reservou a cidade, “a estrada de ferro e o apito do trem” simbolizam o espaço urbano de lutas inspirado, sobretudo, pelos pobres que nos campos sustentam a nação e dela recebem as maiores injustiças.

Fora o mesmo impulso de revolta, a mesma sede de justiça que o arrancara da roça. Apenas êle tivera mais sorte e em vez do grupo de cangaceiros, encontrou o Partido e a direção justa para sua rebeldia. (AMADO, 1974, p. 310).

É a crença socialista de que a distribuição igualitária dos bens só se fará pela tomada do poder político. Sem afluir para esse desfecho a ação militante se reduziria a mera oposição ou crítica ao *status quo*. Nesse sentido é que se compreende o ideal libertário de Juvêncio:

Um dia pensara em ser cangaceiro. Já aprendera apesar do pouco que sabia ainda, que aquilo seria uma revolta sem solução. Os cangaceiros não iriam resolver os problemas tremendos do sertão. Só o governo popular revolucionário que a Aliança pregava: “Terra para os camponeses.” Juvêncio gostava de rabiscar nos muros do quartel a consigna da Aliança: “Pão, terra e liberdade.” Mais que o pão e a liberdade era a palavra terra que tocava seu coração sertanejo. Via a alegria no rosto dos colonos, dos meeiros e dos trabalhadores quando aquelas terras que eles lavraram lhes fossem entregues, com papel de cartório e tudo, como pensava Juvêncio. (AMADO, 1974, p. 300-301).

Juvêncio é o personagem para o qual toda a narrativa converge. Ele explicita a insuficiência dos caminhos tradicionais do enfrentamento ao sistema, o cangaço é “revolta sem solução” dado que não se articula enquanto movimento social, não é propositivo e não incide seu agir nas raízes do problema, isto é, na estrutura



da sociedade capitalista. Tampouco o misticismo exerceria maior controle social. Nessa lógica a saída é a via da política, mas não a política nos moldes em que estava posta, por isso os adjetivos “popular” e “revolucionário”. O movimento histórico de poder que se prevê é o contrário do hegemônico (cujas decisões se colocam de cima para baixo), entretanto deve partir do povo, por meio de representantes legítimos na medida em que servem aos interesses da classe trabalhadora.

A dimensão revolucionária aponta para uma ruptura radical com as estruturas sociais e políticas tradicionais, o que é evidente na própria Aliança Nacional Libertadora, enquanto organização política de esquerda, que combateu o fascismo, o imperialismo e o integralismo no Brasil. Isso explica por que o movimento ganhou grande adesão dos setores ideológicos e culturais progressistas da sociedade da época. Afirmar que o coração de Juvêncio é sertanejo significa dizer que a sua trajetória de saída do sertão encontra sentido pleno em seu retorno, tanto pessoal com o seu agir socialista voltado para a especificidade dessa região, como pelo modelo político que ele propõe, que objetiva devolver a terra àqueles que por toda a nossa história fizeram dela produtiva e sustentaram a engrenagem da nação.

A alegria que ele vê no rosto dos meeiros, colonos e trabalhadores em geral é a imagem visual do sonho comunista que o sustenta em seu propósito. Nenén reelaborava dentro de si toda a história de sofrimento dos pobres, sobretudo dos sertanejos. Nesse ponto, Jorge Amado esboça um modelo de militante político forjado a partir dos seus próprios ideais. O autor sempre afirmou ter o povo e as suas causas como matéria-prima do seu fazer literário. Em *Seara vermelha*, ele consubstancia literatura e concepção política, e em toda a sua trajetória de intelectual de esquerda ambos os polos são indissociáveis.



Ele coloca toda a sua concepção política no narrador da obra, do qual se pode depreender que quem detém o poder não deve perder de vista quem, teoricamente, é a razão de ser de todo o aparato do Estado: o povo pobre que no trabalho cotidiano constrói a riqueza da nação. No caso de Juvêncio, o ideal que persegue é assegurar aos camponeses seus direitos e dignidade. Não basta entregar a terra como favor que depende exclusivamente do querer do proprietário das terras, a exemplo de Bastião, que recebera um lote de terras de Inácio, mas perdera quando todos os colonos foram despachados. Daí a importância do documento, a fim de consolidar o que é direito de modo irreversível.

Jorge Amado dá à obra um epílogo, intitulado “A colheita”. Como sugere a própria palavra “epílogo”, a parte alude ao destino dos personagens mais importantes da narrativa, revelando fatos posteriores à ação, complementando-lhe o sentido e demonstrando de forma mais aberta a intencionalidade do autor. Tem como subtítulo “Tonho”, nome do neto de Jerônimo e Jucundina, filho de Ernestina, sua filha mais velha que morreu de parto – uma denúncia da narrativa as precárias condições de saúde no sertão, chamando atenção para essas populações desassistidas. Juvêncio, após a revolução de 1935, é preso no Rio de Janeiro. Na cadeia, não se desanimou da luta revolucionária, ao contrário, se debruçou sobre as leituras que desejava antes da Intentona Comunista. Lá recebe a visita de sua mãe acompanhada do seu sobrinho Tonho; este contagia-se pelo entusiasmo do tio e dos seus companheiros com a causa revolucionária de libertação política, social e econômica do campo para os trabalhadores. Com a crença de que a “[...] liberdade é o conhecimento da necessidade [...]” (AMADO, 1974, p. 333), essa máxima de Engels é a inspiração marxista que costura a trama e se concretiza a partir de Juvêncio. Quando se encontra com o tio Nenén (Juvêncio) na prisão, Tonho sente uma inquietação:



Eram homens alegres e confiantes, tinham a face voltada para o futuro. Tonho gostaria de ficar ali, entre eles, e aprender com o tio e com os demais, aquelas coisas que eles sabiam. Uma, principalmente, gravava-se em sua cabeça: “a terra pertence àqueles que a trabalham”. Porque o diziam, eles estavam presos. Mas valia a pena. Tonho também não se importaria se fosse preso por aquele crime. (AMADO, 1974, p. 336).

Tonho representa a resistência, passou por toda a fome, miséria e sofrimento dos caminhos, presenciando toda a trajetória dramática. É a nova geração de sertanejos com consciência política, a encerrar, segundo os comunistas da obra, a fase de beatos e cangaceiros, porque superados qualitativamente enquanto insurgência contra-hegemônica. O narrador compara Tonho a uma planta ressecada pelo sol que agora “[...] floresce e se alteia com as chuvas de inverno [...]” (AMADO, 1974, p. 331). É a metáfora da primeira infância forjada pelas injustiças, que agora se mostra um terreno fértil para as ideias revolucionárias. Olhar para o futuro nessa perspectiva não significa ignorar as raízes identitárias, mas ressignificá-las como força para a inconformidade à estrutura política e social que engendra exploração, violência, fome e miséria. O que para as forças policiais é crime, para Tonho e sua família é motivo de orgulho. Com o advento da anistia, Juvêncio e seus companheiros são postos em liberdade e o caminho da luta revolucionária se abre novamente, agora mais em direção ao sertão. Tonho, já ingressado nos grupos comunistas, abraça plenamente a causa. Juvêncio recebe a missão de ir à caatinga fomentar e organizar a luta da classe trabalhadora. Então já se evidencia o que o epílogo chama de colheita:

— Tu aprendeu isso tudo na capital? Tu não perdeu tempo e o que tu diz é cuma luz que alumia, abre um clarão nos olhos da gente que tava no escuro...



Os homens vieram, reuniram-se na sala, Juvêncio falou. Eles ouviam num silêncio apenas interrompido por uma ou outra exclamação:

— É isso mesmo...

— Tá dizendo a pura verdade...

E pela madrugada, quando as sombras ainda envolviam os campos úmidos de orvalho, e no ar se elevava aquele cheiro poderoso de terra, Nenén partiu para a caatinga pelo mesmo caminho seguido um dia por Jerônimo e sua família. Os brotos de dor e de revolta cresciam naquela seara vermelha de sangue e fome, era chegado o tempo da colheita. (AMADO, 1974, p. 341).

O saber do comunista surpreende Militão, se não fosse o olhar familiar do amigo de sempre, não o reconheceria. De fato, naquele lugar nunca ninguém tinha ousado pensar sistematicamente a sociedade e as relações econômicas e trabalhistas a partir da perspectiva da classe trabalhadora. O que existia eram tão somente as ordens dos coronéis a serem seguidas, a propriedade sobre a terra como meio de produção sempre passada dos pais para filhos assim como a pobreza dos colonos também era legada aos filhos. A surpresa e entusiasmo de Militão já se podem considerar como fruto do trabalho de conscientização política e organização do povo em prol de suas causas. A luz também é metáfora do conhecimento, alude à alegoria da caverna de Platão para mostrar o conhecimento em sua capacidade libertadora.

O romance não possui final feliz, dada a sua natureza extremamente realista. Mas é possível prefigurar nessa cena final a indignação dos oprimidos como sementes de transformação a brotar nos corações. O que Juvêncio traz é para eles “a pura verdade”. A sua mensagem tem o socialismo comunista como referência a partir da qual elabora todo o seu discurso, porém não vem de fora para ser acatado pelos



colonos como o discurso da elite local; ao contrário, gera identificação porque trata justamente dos problemas reais, dos seus interesses, do seu ângulo de visão. Juvêncio parte ainda de madrugada, posto que para ele é urgente a sua mensagem. Não se trata apenas de uma convicção ideológica, e sim de uma memória afetiva de uma trajetória de sofrimentos que ele deseja refazer, não mais como retirante a buscar sobrevivência, mas como filho do sertão que volta para anunciar novos tempos, para dizer às pessoas que é possível transformar a realidade e mudar as suas vidas. A madrugada é a transição da noite para o dia, sua véspera e expectativa. Juvêncio é aqui o portador da esperança, que materializa a forte convicção de Jorge Amado na construção de um mundo melhor para todos, que virá não por decreto ou generosidade da elite, mas pelas mãos do próprio povo que se organiza e luta, sendo sua arma o conhecimento, a arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve como foco questionar como o sertão é representado na obra *Seara vermelha*, de Jorge Amado, escrita em 1946, no auge da primeira fase da sua produção artística, de forte temática social, com uma crítica de natureza socialista (na sua interpretação comunista). A obra em estudo se detém sobre o sertão, sendo um caso atípico em sua literatura, comumente associada ao chamado ciclo do cacau ou à cidade da Bahia.

Pensar o sertão nessa obra se converteu em uma experiência singular de pensar também sobre as nossas raízes sociais e culturais. Permitiu tocar, amparado teoricamente, na discussão sobre o sertão da caatinga nordestina que o autor propõe, mas a busca por respostas, porque moduladas por um ditame científico, mostra-se sempre inacabada, embora construa um conhecimento sobre as questões abordadas.



Como foi possível notar ao longo do texto, *Seara vermelha* apresenta uma região alheia a todo desenvolvimento e progresso prometidos pela modernidade. O sertão nordestino é apresentado através de uma escrita de inclinação marxista, que sem perder a sua dimensão de arte, a tonalidade poética, conduz o leitor a adentrar esse Brasil desconhecido, vislumbrar suas belezas, sentir a alegria como forma de resistência, perceber a particularidade da sua geografia, fauna e flora, descobrir riquezas em meio à escassez, a ética dos sertanejos, acessar sua linguagem, seus códigos... Porém, todos esses elementos foram costurados por uma fina e aguda crítica aos fatores e aos grupos que geram e perpetuam profundas desigualdades sociais e econômicas.

Nesse sentido, as representações do sertão, evidenciadas ao longo do texto, servem de provocação e de convite ao leitor a conhecer a obra amadiana. Como apontamos, pensar o sertão no âmbito de *Seara vermelha*, é igualmente refletir acerca de tantas outras problemáticas que se erguem e nos interpelam no momento da leitura. Os efeitos estéticos suscitados no sujeito-leitor podem apontar para outras questões latentes e urgentes: o machismo, o patriarcado, a condição feminina, a propriedade privada, os meios de produção e a luta de classes. O olhar que se debruça sobre o sertão, aqui, encontra como horizonte uma seara vermelha.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. São Paulo: Martins, 1974.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.



## IDENTIDADE E MEMÓRIA NA FIGURAÇÃO DO PROCESSO MIGRATÓRIO SERTANEJO EM *ESSA TERRA* DE ANTÔNIO TORRES

Wilma Santana dos Santos

Este texto se debruça sobre a relação entre identidade e memória enquanto aspectos estruturantes do romance *Essa terra*, de Antônio Torres (1991), tendo como interesse o processo da migração sertaneja. Analo no texto como a migração se mostra como princípio da cisão de valores identitários e de dispersão, e como a memória atua na tentativa de reconstrução do sujeito. Na obra, a migração do sertanejo é representada tanto na caracterização como nas ações das personagens e denuncia diversos fatores ligados à condição do sujeito do campo e sua inserção compulsória na cidade.

O romance *Essa terra* de Antônio Torres teve sua primeira publicação em 1976. Muitos críticos o analisam como uma narrativa autobiográfica, pois o escritor fez os mesmos percursos do personagem-narrador Totonhim: Antônio Torres morou no Junco, atual Sátiro Dias; também teve uma família de 12 irmãos; era de família pobre e deslocou-se para a cidade de Feira de Santana para concluir seus estudos. Entretanto, este fator biográfico não interessa a esta discussão. O que a instigou foi a riqueza literária que a obra possui, além de ser porta-voz de denúncias e descasos enfrentados pelo sertanejo.



*Essa terra* traz à tona questões do sertão baiano nordestino, como a seca, a migração e a dificuldade de adaptação às mudanças. Diante disso, a preocupação em revelar os aspectos identitários do nordestino é nítida na obra. O romance inicia-se com a narração de Totonhim sobre a história de sua família, residente no interior da Bahia. Quanto ao cenário do romance, o sertão brasileiro, são descritas especificamente cidades da Bahia, como Junco (Sátiro Dias) e Feira de Santana. Faz parte deste quadro a realidade do povo sertanejo como a fome, a seca e suas crenças, assim como seus sonhos e esperanças.

A obra é dividida em quatro partes: “Essa terra me chama”, “Essa terra me enxota”, “Essa terra me enlouquece” e “Essa terra me ama”. Interessante destacar o fato de que todos esses verbos revelam a situação do sertanejo diante de sua terra. O amor à terra de origem não impede que sintam as dificuldades enfrentadas, como a seca, a fome e o abandono. A primeira parte do romance, intitulada “Essa terra me chama”, revela a presença marcante do verbo “chamar”, transmitindo assim uma ideia de retorno e de apelo. Inicia com um relato feito por Totonhim acerca do seu irmão Nelo, que após 20 anos retorna de São Paulo para sua terra origem. A narrativa se desenvolve a partir da descrição de memórias vivenciadas por Totonhim, que nasceu numa família de extrema pobreza. Toda a esperança da família, principalmente a da mãe do personagem, consistia na ida de Nelo à São Paulo. Já estabelecido em São Paulo, de início ele mandava dinheiro para sua mãe; contudo, as situações foram ficando cada vez mais difíceis. A família acreditava que o filho tinha esquecido o seu verdadeiro lar por ter ficado rico; estavam enganados, pois Nelo estava fracassado. O encontro de Nelo e Totonhim representa a vontade de retorno que o sertanejo apresenta diante de sua terra de origem, porém, ao migrar, há uma cisão de identidade, um choque de valores e costumes diante do novo, do que não era habitual. Isso se comprova por meio do suicídio de Nelo que, conforme mostrarei adiante, representa na trama a



frustração do indivíduo diante da perda e do fracasso em realizar seu sonho de ascensão social. Na segunda parte do livro, intitulado “Essa terra me enxota”, caracteriza-se a presença do pai de Totonhim, que marca o enredo. Nessa parte, o pai se encontra melancólico e saudosista diante do que perdera, diante da dissipação de sua família. Sua esposa e alguns de seus filhos se encontravam em Feira de Santana, para onde tinham ido com o intuito de buscar melhor qualidade de vida e estudo para os filhos. Diante de tudo isso, o pai não vê alternativa a não ser deixar sua terra.

Em “Essa terra me enlouquece” o questionamento do narrador-personagem, “Quem sou eu?”, revela a insanidade que faz parte da trajetória da maioria dos personagens. Nelo por exemplo, em meio à frustração de seu sonho, suicida-se. A mãe apresentou sintomas de insanidade logo após a morte de seu filho e desde aquele momento não mais sabia quem era. Vez ou outra se percebe que até Totonhim contamina-se com a loucura que é tão presenciada ao redor. O pai, por sua vez, demonstra ser o único que não perdeu a sanidade com as tragédias de sua família. Entretanto, ao ver o destino de sua família e a perda de sua terra, angustiou-se profundamente, embora sempre tenha aparentado estar calmo e sereno; mesmo diante da morte do seu primogênito, não se desesperou, apenas se benzeu e foi preparar o caixão.

Na quarta parte da obra, intitulada “Essa terra me ama”, Totonhim narra a difícil tarefa de levar sua mãe a um asilo, pois, após a morte de seu filho Nelo, apresentou sinais de insanidade. Ao narrar essa árdua trajetória, Totonhim relembra a sua infância e a convivência com sua mãe e percebe que ela não apresentava reconhecimento e carinho por ele durante todo aquele tempo. Pode-se perceber na quarta parte do romance a presença viva da memória que é evocada pela mãe de Totonhim, e ambos desfrutaram e se envolvem nas mesmas lembranças. Em relação ao caráter da memória, nas próximas páginas explorarei as principais dimensões e sua importância na construção da identidade.



Ainda na quarta parte, pode-se perceber certo desabafo da mãe do narrador-personagem quando ela diz que preferiria ter nascido homem, pois ser mulher é não ter escolhas quanto ao seu destino: “Eu queria ser homem para poder mandar no meu destino. Ir para onde bem entendesse, sem ter que dar satisfação a ninguém.” (TORRES, 1991, p. 100). As tristes lembranças vão surgindo, e ela recorda-se das filhas que tinham fugido de casa e das consequências dessa fuga. Diante disso, Totonhim direciona todas essas lembranças e angústias ao seu falecido irmão Nelo:

Tinha muitos segredos para ti, mano velho, no fundo do baú. Finalmente abriu o baú. Vês? Sentes o cheiro? Ouves? É tudo para ti, onde quer que estejas. (TORRES, 1991, p. 102).

Ao presenciar a perda de seu irmão, a insanidade de sua mãe, a angústia de seu pai, a falta de dinheiro para cobrir o enterro, Totonhim decide percorrer os caminhos de Nelo, indo também para São Paulo.

*Essa terra* aborda a história trágica de uma família sertaneja baiana que, devido às mazelas enfrentadas, tem como escape a migração de Nelo, irmão mais velho de Totonhim, que por meio de uma narração memorialística vai tecendo a trama. Após 20 anos morando em São Paulo, Nelo decide retornar à sua cidade de origem devido ao fracasso e frustração vivenciada durante todos esses anos. A obra norteia-se na volta de Nelo à sua terra e em seu suicídio diante das consequências da migração. Contudo,

o enredo do romance narra não somente a história do fracasso de Nelo, mas também a das esperanças desenganadas dos moradores de Junco, o desmascaramento do seu sonho. (WALTER, 2010, p. 36).



Mas traz também as dificuldades e conflitos da família do protagonista no seu processo de inserção forçada no ambiente urbano. A identidade de Nelo, durante esse percurso, se mostra fragmentada e muito contraditória, pois o personagem vivencia conflitos, processos de mudança, representando como a identidade individual pode ser construída e afetada pela memória e pelo imaginário coletivos. Essa característica pode ser encarada como algo comum nas obras de Antônio Torres, em que suas personagens são criadas a partir desse universo fragmentário.

Os personagens pós-modernos ordinários de Torres fracassam por causa de uma realidade complexa e esmagadora que não conseguem compreender, controlar nem traduzir em palavras. Uma realidade de crises vividas que não somente opõe diferentes regiões nacionais com suas culturas, mas tem implicações internacionais e universais que adicionalmente minam a estabilidade da nação e da consciência nacional. (WALTER, 2010, p. 39).

Diante de um cenário complexo e fragmentado, as personagens consequentemente tendem a refratar essa fragmentação identitária. Ao denunciar as formas de exclusão e isolamento enfrentadas pelo sertanejo, a migração é criticada na obra como a única alternativa de fuga de um destino que parece ser irrevogável. Partindo da crítica da migração do sertanejo para a cidade grande, pode-se perceber que a identidade não pode ser considerada pronta e acabada, visto que as personagens são colocadas em conflitos com suas crenças e valores diversos. Desta forma, a identidade está sempre em processo de formação, uma vez que a migração representa neste contexto a fragmentação de identidades.

O conceito de identidade tem sido um tema extremamente discutido por diversos teóricos, em diferentes áreas do conhecimento. Autores como Hall (2006) e Silva, Hall e Woodward (2008),



entre outros, buscam abordar em suas pesquisas uma possível definição de identidade. Muitos teóricos, sociólogos, antropólogos, psicólogos têm buscado definir esse termo. Entretanto, o que interessa aqui é explorar as definições sociológicas do termo identidade, não desfazendo das demais contribuições para sua compreensão. Desta forma, serão explorados os conceitos de identidade tendo por base o sociólogo britânico-jamaicano Hall (2006), que tem seus estudos focados nas identidades culturais por meio de uma perspectiva pós-moderna. Silva, Hall e Woodward (2008) também constitui o suporte teórico desta tentativa de conceituar o termo identidade, no sentido de nortear a análise da obra literária.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (2006) propõe um estudo acerca de uma suposta crise atual em que as identidades que outrora definiam determinada sociedade e davam sensação de conforto e segurança entram em declínio, pois a “modernidade tardia” não pode ser encarada como algo determinado e fixo; ao contrário, ela está sempre em mutação e movimentando-se, criando novas identidades. Neste processo de produção de novas identidades, o sujeito moderno é fragmentado, pois reflete a sociedade atual, que também está cada vez mais fragmentada.

Hall (2006) distingue três concepções de identidade: 1. a de sujeito do Iluminismo; 2. a de sujeito sociológico e, por fim, 3. a de sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo estava fundamentado na ideia de indivíduo dotado de razão, unificado, cuja identidade é algo interno e permanente ao longo do tempo. Segundo Hall (2006, p. 10-11),

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergiu pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia,



ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo.

O sujeito sociológico ou “sujeito cartesiano” representou uma visão individualista da identidade do sujeito. Porém, essa teoria rompeu de certa forma com as concepções da Idade Média, em que Deus estava no centro do mundo (Teocentrismo), visto que tal concepção foi substituída pelo ser humano como o centro do universo (Humanismo), que se relaciona ao ser pensante, dotado da capacidade da razão. Hall (2006) afirma que o sujeito sociológico se fundamenta em uma identidade interativa do indivíduo com outras pessoas e com a cultura na qual se está inserido. Ao contrário do sujeito iluminista, a concepção sociológica de identidade não encara o eu interior como algo imutável, pois estabelece contato com outras pessoas e com o meio cultural em que se insere. A identidade é, portanto, fruto da interação do pessoal com o coletivo.

Quanto ao sujeito pós-moderno, Hall (2006) o distingue ao afirmar que há identidades múltiplas; o indivíduo assume diferentes identidades em diferentes momentos, representando uma transitoriedade. Nessa perspectiva, o eu não é algo coerente, pois no seu interior o indivíduo apresenta identidades contraditórias que lutam entre si para se firmar. Para que se estabeleça conforto, há uma construção narrativa pessoal coerente do sujeito ao longo do tempo. Esse conforto é caracterizado pela necessidade do indivíduo de sentir-se seguro e coerente diante das incertezas e contradições da identidade.

Assim, acredito que o tipo de sujeito engendrado em *Essa terra* é o pós-moderno, em que se pode perceber essa ideia de identidade contraditória e fragmentada. As personagens aparecem durante a narrativa envoltas de um ambiente literariamente complexo. Esse ambiente é caracterizado a partir das descrições minuciosas do autor:



Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois, cavalo, gado e cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque da cancela era um adeus a tudo isso. Já tinha sido um homem, agora não era mais nada. Não tinha mais nada. (TORRES, 1991. p. 48).

As personagens torresianas são contraditórias, fragmentadas e típicas das sociedades pós-modernas. Essa característica pode ser encarada como recorrente nas obras de Antônio Torres.

Nelo representa este tipo de personagem, pois ao sair de sua terra em busca de melhores condições de vida, tem sua identidade estilhaçada pelas incertezas e insatisfação que o novo lugar lhe proporcionou. Ao voltar para sua terra, ele tenta restaurar um tempo que se passou e reconstruir sua identidade, entretanto, não consegue mais se sentir pertencente ao Junco nem à São Paulo. Surge, desta forma, uma crise de identidade que vai desencadear o suicídio. Com base em Hall, que analisa esse processo de fragmentação da identidade, percebo que esta é a sensação que o migrante sente ao regressar a sua terra:

Muitos sentem que a “terra” tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2009, p. 27).

Esse aspecto pode ser analisado no romance; pois, mesmo regressando, Nelo não conseguiu sentir-se em casa; para ele nada seria como antes. Ao narrar o suicídio e toda trajetória de Nelo, o narrador-personagem também apresenta sua identidade fragmentada e tenta reconstruí-la por meio de memórias.



Segundo Halbwachs (2006), a memória individual diz respeito a seu caráter psicológico, que exige um acontecimento e um ator, ou ouvinte, no ato de “lembrar”, pois para se lembrar de algo é necessária a presença de alguém que tenha participado do acontecimento, ou tenha guardado e se lembre de tal fato. Essa capacidade de armazenamento que a memória possui é conceituada como “memória individual”. Para Halbwachs (2006), o indivíduo que lembra é aquele inserido na sociedade e possui ligação com os chamados grupos de referência. Esses grupos são construídos ao longo da vida do indivíduo e dizem respeito àqueles dos quais o indivíduo já fez parte e com os quais se identificou. Para que ocorra essa identificação, não é necessária a presença física do sujeito, mas é necessário que ele possua recordações de experiências vividas em tais grupos.

A lembrança tem necessidade de uma comunidade afetiva que lhe dê vitalidade:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 51).

Essa comunidade é construída na interação social dos indivíduos. O autor afirma que, mesmo existindo a memória individual, as lembranças remetem ao coletivo, a um grupo. Mesmo que o indivíduo evoque as lembranças em particular, elas sempre vão indicar a presença de outras pessoas que fizeram parte de tal recordação. Entretanto, essas lembranças devem possuir identificação e ligação com o grupo.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e



que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

A memória do indivíduo é construída a partir das memórias dos grupos dos quais ele faz parte. São esses grupos que irão influenciar as lembranças e determinar o que é memorável. Por ser reconstruída na interação social, a memória coletiva diz respeito às memórias do grupo, sendo, portanto, múltipla.

Com base nos conceitos apresentados, noto que a memória faz parte da própria construção do romance *Essa terra* e que o tempo pretérito é predominante na narrativa. Ao narrar o retorno de Nelo, a memória é acionada e, a partir das lembranças, é dada a oportunidade de reconstrução não só ao narrador-personagem e seus familiares, mas a toda comunidade do junco. Desta forma, a memória pode ser encarada como a matéria fundamental da estrutura da obra. É por meio das lembranças do personagem-narrador que a obra vai ser desenvolvida.

As lembranças vão dando forma e sentido à composição da narrativa e as personagens ganham voz, de forma que a memória é responsável pela composição do processo narrativo do romance. Ao iniciar a narrativa, Totonhim usa a memória como meio de resgatar as lembranças e trazer o passado para o tempo presente na tentativa de reconstrução de sua identidade. Por conta disto, a narrativa é fragmentada, pois reflete a condição do sujeito e da comunidade, que também são fragmentados. Desta forma, a memória procura reconstruir os cacos desse indivíduo, dessa comunidade. Os moradores do Junco são de fundamental importância para se entender como a memória é evocada e essencial para a afirmação de sua identidade.

Percebe-se na obra a importância simbólica do reencontro de Nelo e Totonhim que, embora irmãos, só após 20 anos se conheceram



realmente. Totonhim conhecia Nelo apenas sobre o que ouvia falar dele. Quando Nelo resolveu sair de sua terra natal para São Paulo, Totonhim ainda não havia nascido. Esse reencontro simboliza o passado e a tentativa da memória de resgatar um tempo que já se foi.

Era um encontro inesperado e tão estranho quanto qualquer encontro entre dois irmãos. Naquele momento eu ainda não sabia que acabava de atravessar a ponte que ia dar no ponto final de um tempo. (TORRES, 1991, p. 19).

Os irmãos se encontram diante de um saudosismo do que não puderam viver e da convivência que não desfrutaram por consequência da saída de Nelo de sua terra.

Na obra *Essa terra*, percebe-se que diversas lembranças são afloradas. Isso pode ser constatado em diversas personagens na narrativa. O tio de Totonhim, ao saber que Nelo havia retornado ao Junco, pede para que Totonhim relembre para seu irmão alguns momentos que fizeram parte de sua infância. Entretanto, Totonhim afirma que Nelo não precisa ser lembrado de tais coisas, pois possuía uma boa memória:

— Diga a ele que ele nasceu ali — meu tio apontou para o lado do curral da matança. — Diga também que eu carreguei ele no meu ombro.

— Nelo se lembra de tudo e de todos, tio. Nunca vi memória tão boa — insisti —, para não deixar a menor dúvida em seu espírito. E só então ele haveria de permitir que eu continuasse a minha caminhada. (TORRES, 1991, p. 14).

O pai de Nelo, ao lembrar da fundação do Junco, evoca a memória na tentativa de recuperar o passado da sua terra que tanto amava. Segundo ele, quem fundou o Junco foi João da Cruz, um



vaqueiro destemido que lutou bravamente para conquistar as terras daquele lugar.

Vinha da raça dos vaqueiros e não temia serra-goela, do mesmo modo que João da Cruz, o primeiro vaqueiro, não temeu a mata e as onças, quando o Junco ainda nem existia. João da Cruz, o pai do lugar. (TORRES, 1991, p. 53).

A presença marcante da memória pode ser percebida também quando a mãe de Totonhim narra suas lembranças para ele ao ser levada para um hospital em Feira de Santana, quando havia ficado louca após a morte de seu filho Nelo. Em delírios e enjoos, ela mistura o tempo passado e presente.

Tenho de fazer tudo sozinha — ela se queixa. — Ninguém me ajuda. Nenhuma filha é capaz de lavar minha roupa melada e dar uma limpa para eu vestir. Será que os meninos já foram para o ginásio? (TORRES, 1991, p. 98).

Por meio da memória, a mãe traz à tona questões que marcaram profundamente seu passado: “Ainda dói tudo na minha memória, Nelo meu filho. Ainda dói.” (TORRES, 1991, p. 103). Ela lembra das suas cinco filhas e narra as histórias para Totonhim, que no momento de loucura é confundido com seu filho Nelo:

Velhas histórias. Qual de nós não as conhecia, de cor e salteado? Nelo, certamente. Ela agora está pensando que eu sou ele. (TORRES, 1991, p. 102).

O narrador-personagem também é afetado pelo momento de delírio da sua mãe e se envolve em lembranças trazidas pela memória:



Não é a terra que gira. É a minha cabeça. Como se eu estivesse caindo bêbado. Sono preocupações, insônia. E os solavancos do carro, com três pessoas dentro: ela, eu e o motorista da Prefeitura [...]. Minha terra não tem palmeiras. Tem suco de mata-pasto. Sumo como se diz por aqui. Veneno da melhor qualidade. Já sentiste o cheiro de vômito da tua própria mãe? (TORRES, 1991, p. 98).

Percebe-se que, ao compartilhar desse momento de lembranças que sua mãe propõe, Totonhim também evoca a memória como tentativa de resgatar informações e valores vivenciados pela sua família no passado. Neste contexto, a memória atua como fator essencial para que os valores e as lembranças não sejam esquecidos e menosprezados. Através da memória é possível revisitar o passado, relembrar e recriar acontecimentos com percepções do presente.

O êxodo do filho Nelo é caracterizado como um símbolo da família e do povo nordestino, uma vez que todos, principalmente a mãe, depositam a esperança na possibilidade de que Nelo irá mudar a situação degradante da sua família. Interessante destacar o fato de que no povoado Junco as pessoas acreditavam que quem partia daquele lugar para São Paulo era como um herói, consequentemente encarado como grande exemplo a ser seguido pelos demais. Desse modo, os jovens daquele lugar sempre ouviam histórias de homens que partiam bravamente para a tão sonhada e idolatrada São Paulo. Essas histórias, que eram preservadas por meio da memória e transmitidas por gerações, fantasiavam essas viagens como a solução para resolver os problemas enfrentados e mudar a situação degradante em que viviam. Diante disso, ao migrar para São Paulo, Nelo foi visto pela população do Junco como esse herói que representaria a mudança esperada não só pela sua família, mas por todo o povoado.



[...] um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus Ray-bans, seu rádio de pilha – faladorzinho como um corno – e um relógio que brilha mais do que a luz do dia. Um monumento de carne e osso. O exemplo vivo de que nossa terra também podia gerar grandes homens [...]. (TORRES, 1991, p. 14).

O personagem parte para São Paulo por sua própria vontade e impulsionado pelo anseio da mãe em ver seu filho bem-sucedido. Pode-se perceber na obra que a sua mãe sempre incentivava seu filho mais velho a buscar algo melhor para si e para a família em outro lugar. “Cresce logo, menino, pra você ir para São Paulo.” (TORRES, 1991, p. 47). Aos 17 anos, Nelo desejou partir de sua terra, mas concretizou o desejo somente três anos depois. Devido às imagens positivas criadas pelos moradores do Junco a respeito de São Paulo, Nelo desde muito cedo ambicionou partir para este lugar tão idealizado e desejado:

Nelo descobriu que queria ir embora no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se despregar dos cóis das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres. (TORRES, 1991, p. 18).

Nelo partiu e vivenciou as consequências da migração. O tempo passou e ele percebeu que as histórias que tanto ouvia quando criança não contavam a parte árdua que teve que viver em São Paulo. Ele não se sentia pertencente àquele lugar, e assim decidiu retornar para o Junco, com a esperança de resgatar os “pedaços” de sua identidade que fora estilhada pela migração:



Aqui vivi e morri um pouco todos os dias.

No meio da fumaça, no meio do dinheiro.

Não sei se fico ou se volto.

Não sei se estou em São Paulo ou no Junco. (TORRES, 1991, p. 47).

Quem narra seu retorno é Totonhim, que criou uma imagem heroica de seu irmão e, assim como os outros ao redor, acreditava que ele estava bem financeiramente e que havia realmente realizado seus ideais. Entretanto, ele havia sofrido os desgastes provocados pela migração. Hugon (1977, p. 228) destaca as dificuldades de adaptação que o migrante tem que enfrentar nos

Primeiros contatos que constituem um período penoso. Por pior que seja a condição do indivíduo ao partir, a mudança de habitat, de meio, de atividade, exige dele uma adaptação, um esforço sempre difícil, e às vezes doloroso. O migrante, provindo de regiões pouco desenvolvidas, deixa um meio desproporcionado às suas forças; e chega numa cidade gigante que ultrapassou o humano. Assim passou da solidão ao isolamento.

Nelo sentiu na pele a violência, o isolamento e o desprezo causados pelo deslocamento, que não era apenas geográfico, mas também psicológico:

Eles me agarraram pela orelha e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus:



— Socorro. Estão me matando. (TORRES, 1991, p. 42).

A violência contra os nordestinos é algo bastante forte na obra. Torres procurou também denunciá-la como uma das consequências sofridas pelo migrante em terras estrangeiras. Ao ser visto correndo, Nelo foi chamado de ladrão e foi perseguido por homens que o pegaram e bateram, chamando-o repetidas vezes de ladrão. Segundo relato do próprio Nelo, ele queria ter certeza se uma mulher e duas crianças que ele havia visto dentro de um ônibus seriam sua família, porém mesmo com tanto esforço não conseguiu alcançar o ônibus, pois este já havia partido. Em meio ao desespero de ter perdido sua mulher para seu próprio primo Zé do Pistom, Nelo nem percebe que estava cercado por homens fardados chamando-o de ladrão.

— Confessa, você é ladrão.

— Confessa, você é vagabundo.

— Confessa, você é marginal.

Eu disse não, não, não, não.

Não, não, não, não.

Não. (TORRES, 1991, p. 44).

Em meio ao sofrimento, Nelo em delírios confunde cenas de São Paulo com o Junco. As memórias de sua casa, de sua família são evocadas como forma de aliviar aquele momento desesperador que ele estava vivendo. Ao evocar essas lembranças, Nelo vivifica uma memória coletiva de um dos grupos de referência de que fazia parte, neste caso, a família. Segundo Halbwachs (2006), é imprescindível que o indivíduo se recorde de algo presenciado em tal grupo para que possua referência com ele.



Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2006, p. 34).

Nelo percebe que estava sozinho, em uma terra estranha, à qual não se sentia pertencente. Ao clamar por ajuda, ele vê que um homem aparece na janela e nada faz para lhe ajudar. A janela do homem foi fechada como resposta ao desespero do migrante. Ao passar uma ambulância, Nelo acredita que o socorro chegaria, entretanto, os homens fardados fizeram sinal para que não parasse. Sem ajuda, e desesperado, Nelo conclui: “São Paulo é uma cidade deserta.” (TORRES, 1991, p. 47). Ao retornar para sua terra natal, Nelo já não era mais o mesmo que saíra quando tinha apenas 20 anos de idade. Muita coisa mudou. Sua identidade estava fragmentada. O estranhamento e a não identificação trazem o desespero. Essa perda de identificação e de referências é discutida por Hall ao falar sobre o colapso das identidades modernas em que o indivíduo descentralizado vive na pós-modernidade, a chamada crise de identidade:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência



que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 7).

Na esperança de reestruturar sua identidade e resgatar as memórias de um passado perdido, Nelo se desespera ao ver que não conseguiria fazer o tempo voltar, que suas vivências e experiências de migrante jamais poderiam ser apagadas e esquecidas. As marcas da migração faziam parte de sua vida, suas memórias possuíam as marcas de estar em um entre-lugar, pois ele não se sentia pertencente a São Paulo nem a Junco. Esta crise identitária desencadeia o percurso tomado por Nelo, que decide cometer suicídio. Esse ato simbólico representa as consequências psicológicas da migração nordestina e seus possíveis fracassos, uma vez que Nelo se mostrava confuso na capital paulista, se caracterizando como um indivíduo descentralizado e fragmentado.

O suicídio de Nelo surpreendeu a região, uma vez que todos acreditavam que sua migração para São Paulo tinha proporcionado riquezas e satisfação pessoal. Desta forma, Nelo pode ser encarado como um anti-herói na narrativa, pois ele não é idealizado pelo autor como um forte, como modelo de sertanejo ideal, mas, ao contrário, ele é o reflexo do nordestino que foi derrotado, massacrado ao migrar. Essa migração é representada por um personagem marcado pela insatisfação com o sertão nordestino e, consequentemente, pela procura de condições melhores de vida. Contudo, o que acontece é a perda de identidade.

A narrativa de *Essa terra* é fragmentada assim como as personagens. Pode-se perceber, na estrutura da obra, capítulos curtos que contém apenas uma frase, e não há uma linearidade em relação aos acontecimentos narrados. Desse modo, as personagens fragmentadas vão compondo o enredo da narrativa. Enquanto Totonhim narra a trajetória de sua família, o leitor é conduzido a também viver e sentir os desdobramentos da migração sertaneja,



um processo vivido pelos familiares de Totonhim, em que cada um decide percorrer caminhos diferentes, uns de forma forçada, outros por escolhas e opção. O que há em comum entre eles é que todos migraram de sua terra.

Antes dos acontecimentos que desencadearam o suicídio de Nelo, a família de Totonhim havia se dissipado. O pai havia feito um empréstimo da Associação Nordestina de Crédito e Assistência Rural, instituição que se oferecia para financiar o cultivo de sisal. Na época do empréstimo, os bancários diziam que a plantação de sisal seria um bom investimento, entretanto, o negócio não dá certo e o pai de Totonhim mergulha em dívidas. Sem saída, sem opção alguma, ele não vê alternativa a não ser vender suas terras para poder morar com sua família, que buscava melhoria de vida em Feira de Santana. Torres aborda o sentimento de amor à terra natal por meio do pai de Totonhim, que não queria deixar sua terra. A dor da partida enfrentada por ele demonstra as raízes ligadas à sua terra: “Suas pernas não queriam ir, mas ele tinha que ir. Tinha que chegar à rua e pegar um caminhão para Feira de Santana, de uma vez para sempre.” (TORRES, 1991. p. 48). Ao partir, o pai do narrador-personagem evoca a memória e recorda-se de alguns acontecimentos que marcaram a história de sua família.

O pai recorda-se de uma de suas filhas que havia fugido com um homem contra a sua vontade. Tempos depois ele havia recebido a notícia de que ela estava grávida:

Uma filha fugiu com um rapaz de cabelo pixaim, Eta filha desnaturada. [...] A filha só fez aquilo porque sabia que ele era contra. [...] Fugiu na garupa de um negro, naquele dia o galo cantou fora de hora. [...] não adiantou soltar os cachorros atrás. Quando foram ver, já estava perdida para sempre. Não demorou muito a ficar prenha. (TORRES, 1991. p. 51).



Os descaminhos de suas filhas são descritos na obra como forma de revelar uma visão marcada pelo abandono e descaso das autoridades para com o sertão nordestino. Visão essa carregada de estereótipo, que infelizmente ainda é transmitida para as gerações futuras. Entretanto, essa forma de olhar para sua terra é apenas reflexo da desigualdade, do descaso das autoridades que “fecham os olhos” para a realidade. Esse olhar negativo pode ser percebido nos relatos das irmãs de Totonhim que não demonstravam satisfação quanto à sua terra de origem.

Eram as meninas que mais se queixavam:

- Passar a vida na mão de pilão.
- Passar a vida com um pote na cabeça.
- Passar a vida raspando mandioca.
- Passar a vida arrancando feijão. (TORRES, 1991, p. 102).

A escrita de uma carta em uma das fugas dessas irmãs evidencia ainda mais a insatisfação que elas apresentavam: “Era uma carta muito engraçada e terminava assim: digam a papai que a roça é uma porra.” (TORRES, 1991, p. 107). Na terceira parte da obra, a mãe de Totonhim narra, por meio das lembranças, os descaminhos de suas filhas. Uma delas, chamada Noêmia, fugiu para Maragogipe, e todos da família ficaram preocupados com o destino dela.

O lugar se chamava Maragogipe e ficava longe como o diabo. Nós nunca iríamos encontrá-la, porque nunca iríamos atinar com essas paragens. Esgotados, vasculhados, batidos, varridos todos os caminhos, para descansar. O caso estava perdido.



— Passou por aqui uma moça, assim e assada?  
O nome dela é Noêmia. (TORRES, 1991, p. 104).

A mãe era a que mais sofria com a fuga e relata que procurou durante um bom tempo por sua filha, indo a diversos lugares e sem bons resultados. Até que chegou a sua casa um rapaz informando que Noêmia estava grávida e que o suposto pai da criança estava desconfiado da paternidade, afirmando que quando a havia encontrado já não era mais virgem e que queria devolver a filha deles por conta disso. A mãe, revoltada com tal situação, vai até Maragogipe e chama um médico que é exigido pelo parceiro de Noêmia para comprovar a paternidade. Tal situação mostra o descaminho que Noêmia trilhou.

Ainda por meio da memória, a mãe do narrador-personagem continua lembrando de fatos que marcaram a vida de sua família. Lembra que foi preciso partir de sua terra para a cidade de Feira de Santana, pois queria que seus filhos estudassem e tivessem um futuro melhor que o dela. Entretanto, a situação ficou bem pior do que era antes, quando ainda moravam no Junco:

Acabamos todos nos arranchando numa casinha pobre de uma rua pobre de um bairro pobre, sem luz, sem água, sem esgoto, sem banheiro. [...] Ainda assim continuávamos morando numa casa um milhão de vezes pior do que a da roça. (TORRES, 1991, p. 103).

A mãe de Totonhim deixou sua terra e tudo o que tinha em busca de melhoria de vida e estudos para seus filhos em Feira de Santana. No entanto, o que encontrou foi o fracasso, a miséria e a dissipação de sua família. Esta é a realidade de muitos nordestinos que migram à procura de melhores condições de vida. Muitos vivem marginalizados, abandonados e continuam sem amparo. Vale destacar que nem o pai nem a mãe do narrador-personagem são



nomeados na narrativa. Pode-se afirmar que o fato de não serem nomeados dá mais consistência à crítica que o autor propõe quanto à invisibilidade e exclusão social do sertanejo.

O desfecho do romance é intrigante à medida que apresenta uma crítica a respeito da repetição do ciclo da migração de nordestinos. Isso pode ser percebido por meio da partida do personagem-narrador para São Paulo. O desgosto do pai em ver que mais um filho seu estaria deixando a terra de origem é a resposta de muitos sertanejos que não veem outra saída a não ser aceitar um destino que parece ser irrevogável:

— Você é igual aos outros. Não gosta daqui — falou zangado, como se tivesse dado um pulo no tempo e de repente tivesse voltado a ser o pai de outros tempos.  
— Ninguém gosta daqui. Ninguém tem amor a esta terra.

Ele tinha, eu sabia, todos sabiam. (TORRES, 2011, p.169).

Assim como toda sua família, Totonhim também segue um (des)caminho que parece ser a única saída. O sertanejo migra, parte de sua terra, sempre com uma esperança de melhorar sua qualidade de vida, de contribuir de forma positiva na vida de sua família. *Essa terra* é um relato de uma de muitas famílias sertanejas que ainda vivenciam essa situação. É o relato dos caminhos que eles percorrem, das memórias que preservam de sua terra, e da constante busca e perda da identidade. *Essa terra* é, sem dúvidas, um romance de grande valor literário, e seus estudos e análises têm contribuído para enriquecer a literatura brasileira contemporânea, notadamente os que se debruçam sobre as questões identitárias e memorialísticas do processo migratório do sertanejo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sertão abordado por Torres em *Essa terra* é o lugar que ainda sofre com os estereótipos e com o abandono. Infelizmente, a situação do povo do Junco que é narrada na obra mostra uma realidade que ainda persiste em muitos lugares do Nordeste. Diante disso, questiono no início do trabalho: qual seria a importância da discussão da identidade na obra *Essa terra*? Em que medida a reflexão acerca do processo migratório sertanejo contribui para a discussão da identidade e qual seria a importância da memória no processo de construção identitária em *Essa terra*?

Por meio da análise do processo migratório sertanejo, mostrei como Torres elabora, no romance, uma crítica aos fatores que fazem o sertanejo partir de sua terra para viver em um lugar de realidade distinta, em que por diversas vezes predominam as incertezas e o saudosismo. Ao sair de sua terra, o migrante deixa para trás não só a sua casa e outros bens materiais, mas, assim como Nelo, ele deixa sua família, valores que foram construídos e adquiridos naquele lugar e que a memória se encarrega de guardar.

Desta forma, discuti que o processo de fragmentação identitária ocorre por conta desse processo de migração. Refleti sobre como a memória atua na tentativa de reconstrução desse sujeito fragmentado e estilhaçado, sobretudo pela retomada de lembranças que são narradas pelas personagens e por Totonhim, o narrador principal, visto que a memória possui a capacidade de reter e de guardar fatos do passado que podem, a qualquer momento, ser evocados no presente. Em *Essa terra*, percebe-se que os narradores, em diversos momentos da narrativa, buscam resgatar lembranças passadas para dar significação ao presente. Isto pode ocorrer consciente ou inconscientemente. Assim, a identidade fragmentada dos personagens é construída principalmente por meio dessa evocação da memória através da narração.



A partir dos conceitos de identidade e memória foi possível compreender as implicações do processo migratório sertanejo e os (des)caminhos trilhados pelos migrantes de *Essa terra*. Antônio Torres apresentou no romance uma valiosa contribuição à representação do sertanejo e do cenário nordestino que foge do estereótipo e do pitoresco, pois problematiza justamente as imagens cristalizadas da identidade sertaneja. Através da sua obra, Torres denunciou as mazelas enfrentadas pelo sertanejo, apontando os motivos da migração para os centros urbanos e as consequências desse deslocamento.

Este texto pretendeu analisar, por meio do construto literário, as representações da memória e da identidade diante do processo migratório da população sertaneja para as cidades. Como visto, a obra entrelaça o rememorado com o identitário, sempre modulando essa relação pelo viés do afetivo, do pertencimento e da própria vida. Trata-se também de um convite aos leitores a conhecer a obra do baiano Antônio Torres e se enveredar pelas paisagens geográficas humanas sobre as quais o romance se debruça.

## REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organizado por Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HUGON, Paul. *Demografia brasileira: ensaio de demoeconomia brasileira*. São Paulo: Atlas, 1977.



SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

TORRES, Antônio. *Essa terra*. São Paulo: Ática, 1991.

WALTER, Roland. A ficção de Antônio Torres e João Ubaldo Ribeiro: entre o deslocamento e a relocação num espaço-nação fronteiriçado. *In: NOVAES, Cláudio Cledson; SEIDEL, Roberto Henrique (orgs.). Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2010. p. 54-72.



# A MEMÓRIA ENQUANTO ELEMENTO ESTRUTURADOR NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Cristina Gonçalves Cardoso Machado  
Elizabeth de Lima Silva  
José Rosa dos Santos Júnior

O objetivo do presente texto é analisar como a memória atravessa o processo criativo do poeta sul-mato-grossense, Manoel de Barros. Nos chamou atenção o modo como tais memórias são plasmadas poeticamente, sem nos esquecer de iluminar o que há de mais singular nessa poética: a presença do pequeno, do inútil, dos destroços e das inutilidades que povoam o imaginário do poeta e encharcam seus poemas de “pedras mijadas de orvalho” e de águas que atravessam igualmente a Corumbá pantaneira e as reminiscências do cidadão Manoel.

O poeta, em toda sua obra *Memórias inventadas*, reflete acerca de si mesmo por meio de suas memórias deflagradas em uma escrita criativa, valorizando as palavras; ora fazendo o uso de palavras já existentes de forma desconcertante, ora inventando outras tantas no alargamento do léxico. Percebe-se que, nessa poética, os vocábulos utilizados pelo eu-lírico remetem à natureza, fauna e flora do Pantanal e ao mundo imaginário da criança. Nas lembranças da poética barreana, o homem é visto como elemento constituinte da natureza, em oposição ao homem urbano mergulhado nos abismos



da ciência. Para o poeta, o importante não se revela em grandes acontecimentos da vida, mas sim nos pequenos fatos, partindo, assim, do local para o universal.

Evocamos, para subsidiar a pesquisa que deu origem a este texto, os pressupostos teóricos postulados pelo filósofo Ricoeur (2007), pois, como ele, acreditamos que a memória é um fato particular e intransferível, como propriedade particular do indivíduo que se lembra e que, ao recordar, está lembrando, em primeira instância, de si mesmo. Para o filósofo, ainda que a memória seja construída a partir de referências e fatos de determinado grupo social, ela sempre se referirá à perspectiva do indivíduo, refletindo suas experiências vivenciadas. E para contrapor Ricoeur usam-se os fundamentos teóricos constituídos por Halbwachs (2015), que afirma que a memória individual deve ser compreendida como fenômeno coletivo e social, pois sua construção ocorre no campo das relações interpessoais.

Santos Júnior, em *Memória, multiplicidade e metalinguagem: modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr* (2016), diz que em Manoel de Barros a memória se constitui como fonte das formas de apreensão e expressão do individual, do situar-se em si mesmo e no que pode ser considerado exterior à noção de si mesmo, e considera que o poema “Manoel por Manoel” já se mostra autobiográfico a partir desse título, como também do nome da própria obra, *Memórias inventadas*, que forja uma autenticação do nome próprio do autor/poeta na capa do livro, num anseio simbólico de construção de uma escrita de si.

Barros inicia suas *Memórias inventadas* afirmando: “Tudo que não invento é falso [...]” (BARROS, 2010, p. 345). A frase dá a entender poeticamente que tudo que é inventado é verdadeiro, mas isso não significa que o poeta irá narrar mentiras, já que no universo barreano a invenção não se opõe à verdade. Para tanto, basta que se tenha em mente sua “confissão”: “[...] noventa por cento do que / Escrevo é invenção; só dez por cento é mentira [...]” (BARROS, 2000, p. 45).



A referida obra é dividida em três partes, que descrevem as três infâncias do autor, reunindo ao todo 42 poemas. Seu primeiro poema é intitulado “Manoel por Manoel”, no qual o poeta, reflexivamente, se narra, ou promove aquilo que Ricoeur (2007, p. 114) atesta: “[...] a identidade pessoal se projeta como identidade narrativa.” São lembranças que apontam para uma flexibilidade entre três instâncias, uma vez que o desvelamento das memórias, como sendo a faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente, ou mesmo a invenção delas, via de regra, é feito por quem viveu os fatos narrados.

Antes de se entrar no estudo da memória nos poemas de Barros, é importante que se tenha em mente o entendimento de que memória não é a narrativa histórica da vida de uma pessoa ou a reprodução exata do passado, tampouco um depósito de tudo que vivenciou, pois ela é essencialmente seletiva. Guarda-se na memória tudo que, por alguma razão, teve ou tem significado em sua vida, principalmente a partir da emoção das primeiras descobertas, ou seja, da visão do mundo principalmente a partir da infância. Exemplos como esse podem ser conferidos nas palavras de Bérgeon (2011, p. 48):

[...] não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora.



Dessa forma, entende-se que a memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Mesmo sendo fragmentária, a memória sabota o esquecimento e reelabora as vivências e experiências que, em Manoel de Barros, se torna matéria de poesia e confere um tom autobiográfico à produção poética:

### **Manoel por Manoel**

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comun-gante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2008, p. 11).



Nesse poema, o escritor pantaneiro descreve-se, através da memória, como alguém que sente saudades do passado, nostálgico. Barros, por meio da linguagem, realiza as peripécias que não concretizou enquanto criança, como pode se comprovar no trecho: “Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de ‘peraltagem’”. O poeta, então, se coloca através da memória como criança para poder alcançar a plenitude da comunhão com a natureza e com as coisas simples da vida, “Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão.”

Na realização de uma retrospectiva memorialística barreana, as lembranças podem advir de marcas sensoriais que o faça reviver determinados sentimentos, entre os quais os mais comuns são a comunhão de “[...] um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore.” A exposição de tais passagens traz sensações que abrem uma via de acesso ao terreno das lembranças, mas não é capaz de trazer à tona todas as nuances das situações rememoradas, havendo, por isso, campos em branco, que só podem ser preenchidos pela imaginação quando Barros afirma que “Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas.”

Ainda sobre o poema “Manoel por Manoel”, no trecho “[...] eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto [...]”, percebe-se que a memória, em seu aspecto voluntário, corresponde à uma intenção, um fluxo temporal contínuo que o poeta pode acionar para resgatar o mundo da infância conforme este se apresentava para ele, um mundo único, somente compartilhado através dos poemas.

Observa-se, ainda, que nos versos de Barros os fragmentos de suas vivências não são redutíveis às lembranças de “nós”, mas se referem somente ao “eu”. Dentro dessa ótica, ressalta-se o pensamento de Ricoeur (2007, p. 97): “[...] lembrar-se de alguma coisa é,



de imediato, lembrar-se de si?” Este poema pode ser considerado um exemplo de mundo e de manifestação da memória particular como patrimônio do sujeito. Barros mostra, através do poema “Manoel por Manoel”, um corpo significante, ideal, tecido de memórias de tempos passados que se projetam permanentemente para o tempo atual da escrita, mantendo um vínculo com seu passado através das suas raízes criancieiras, da rememoração de um adulto, mas que guarda em si a afinidade eletiva própria do mundo infantil.

O poeta Manoel de Barros descreve o lugar, Pantanal Mato-Grossense, e os elementos que forneceram motes para suas poesias; esse lugar é essencial para demarcar e demonstrar sua alteridade. O lugar em sua poética não se apresenta somente como evocação de lembranças longínquas, ou pano de fundo de aventuras e brincadeiras infanto-juvenis, tampouco define toda a sua escrita – ele é o elemento que a diferencia e a potencializa. Ricoeur (2007, p. 57-58) afirma que:

[...] as coisas lembradas são intrinsecamente associadas a lugares [...]. Os lugares permanecem como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitem unicamente pela voz, voam, como voam as palavras.

O lugar, portanto, constrói sentidos e forja o humano, definindo a identidade do autor em um mundo de memórias. É nesses termos que a poética de Manoel de Barros evidencia o lugar como lembranças que constroem sua identidade pessoal e ficcional.

Os poemas, nesse construto, possuem muitas marcas da oralidade e são repletos de ditos populares, como “[...] não servia mais para pentear macaco [...]” (BARROS, 2008, p. 27), “Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.” (BARROS, 2008, p. 63) ou



Dou respeito às coisas desimportantes  
e aos seres desimportantes  
Prezo insetos mais que aviões. Prezo a velocidade  
das tartarugas mais que a dos mísseis.

(BARROS, 2008, p. 45).

Alguns poemas têm temática juvenil, pois trazem à tona assuntos como erotismo, exemplificado na expressão “[...] baú cheio de punhetas.” (BARROS, 2008, p. 58). No entanto, serão analisados com mais profundidade apenas três poemas da referida fase: “Parrrede”, “Fraseador” e “Achadouros”.

### **Parrrede**

Quando eu estudava no colégio, interno,  
Eu fazia pecado solitário.  
Um padre me pegou fazendo.  
— Corrumbá, no parrrede!  
Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e decorar 50 linhas de um livro.  
O padre me deu para decorar o Sermão da Sexagésima de Vieira.  
— Decorrrar 50 linhas, o padre repetiu.  
O que eu lera por antes naquele colégio eram romances de aventura, mal traduzidos e que me davam tédio.  
Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido.  
E li o Sermão inteiro.  
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!  
E fiz de montão.  
— Corrumbá, no parrrede!  
Era a glória.  
Eu ia fascinado pra parede.  
Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.  
Decorei e li o livro alcandorado.  
Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.  
Gostar quase até do cheiro das letras.  
Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.



Ficar no parrrede era uma glória.  
Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.  
A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio das paredes.

(BARROS, 2008, p. 29).

No poema “Parrrede”, o arquivo memorialístico do eu-lírico traz na poética uma voz adulta composta de uma experiência passada, vivenciada nos tempos de colégio, fazendo uso dos verbos nos pretéritos perfeito e imperfeito: estudava, pegou, era, precisava, aprendi, fiquei, tomei, o que confirma que há um distanciamento entre a poetização e o acontecimento. Desse modo, os acontecimentos narrados no poema são retratados por meio das lembranças presentes na memória do poeta, e o texto ambienta-se no presente do adulto, mas, mesmo sem explicitar, estruturalmente remete ao passado, período do início da sua adolescência, pela descoberta da erotização “do sexo solitário” típico do período da puberdade, quando Barros diz: “Eu fazia pecado solitário. / Um padre me pegou fazendo. / — Corumbá, no parrrede!”, pois se entende que fazer pecado solitário é o mesmo que se masturbar.

Barros, ao narrar as lembranças presentes na memória sobre as leituras que fazia no internato, e que lhe inculcaram o gosto pelas obras de Padre Vieira, mostra como começou sua vida poética e literária:

Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido.  
Eu li o sermão inteiro.  
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!

(BARROS, 2008, p. 29).

Esses pontos rememorados são relevantes por confirmarem e validarem o pacto autobiográfico e darem vazão à consciência poética e às suas potencialidades caladas pela vida adulta.



Percebe-se no poema em análise, com base em Ricoeur (2007), que a questão da memória não está intrinsecamente ligada a lembrar-se somente de si, mas das situações do mundo nas quais se vive, experimenta, aprende. E indica que a lembrança é sempre vinculada à circunstância do vivido. Halbwachs (2015, p. 55) também afirma que a “[...] memória individual é construída a partir das lembranças próprias do grupo.”

Apesar de o autor afirmar, desde o início da obra, que não se trata de histórias reais, mas sim de memórias imaginadas, são perceptíveis elementos clássicos de linguagem autobiográfica. Entre tais elementos, pode-se destacar a busca pelo imaginário e o uso de recursos ficcionais ao narrar a vida do próprio eu-lírico. Assim, entende Bachelard (2006, p. 94) que

[...] toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.

Vê-se isso no seguinte poema:

### **Fraseador**

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze.

Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa?



Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada. (BARROS, 2008, p. 37).

Nesse poema, depara-se com o sujeito poético se posicionando afirmativamente como idoso, contudo suas lembranças estão voltadas para o passado, para aquilo que teria sido mesmo suas primeiras infâncias. No primeiro verso, encontram-se dois tempos verbais bem marcados: “Hoje eu completei oitenta e cinco anos.” (o qual traz a enunciação no presente) e “O poeta nasceu de treze.” (enquanto nesse outro há a marca do passado enunciado). Esses tempos marcam uma relação de anterioridade com referência ao momento presente em que o poeta se posiciona, o hoje.

É através da fusão entre o passado e o presente que o eu-lírico, aos 85 anos, retorna imageticamente, por meio da memória, ao estado infante, para narrar que o poeta nasceu aos 13 anos – ele busca na memória essa descoberta dos prazeres na vida infantil. Não se trata apenas de começar a escrever, o poeta surge para a vida e para o mundo naquele momento e é a partir dali que deve ser lembrado. Candau (2014, p. 85) afirma que “[...] a amplitude da memória e do tempo passado terá um efeito direto sobre as representações da identidade.”

Ao reavivar a memória, Barros se debruça sobre a infância, fonte das recordações, tornando, simbolicamente, o adulto em criança, vivenciando novamente um passado vivo em sua memória: “Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador.”. Percebe-se, nessa passagem do poema, que Barros encontra um meio para revelar, de forma criativa, como é o processo de formação de um escritor e como ele mesmo se descobriu como tal.



A partir das reminiscências, Barros demonstra a raiz de onde vem esse desejo por ruptura de valores presentes em sua poesia; o personagem ficcional que se mistura com o Manoel real tenta mostrar novos valores e provar que há beleza neles e que representar a natureza e as coisas comuns da vida como matéria de poesia pode sim ser literatura.

O eu-lírico busca, em sua memória, lembranças que descrevam a reação de sua família ao ler a carta comunicando sobre sua descoberta:

Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa?

Nota-se que a voz do irmão está viva na sua memória, e o poeta narra como se fosse possível ouvir o som dessa voz naquele instante. Segundo Ricoeur (2007), ao recordar um acontecimento passado, o indivíduo recria esse momento através de uma imagem que pode ser quase visual ou auditiva. Ricoeur continua, afirmando que

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOEUR, 2007, p. 25).

Percebe-se no poema “Fraseador” que o irmão mais velho se preocupa com o menino de apenas 13 anos que não queria exercer a profissão de doutor; questiona sobre o sustento de uma família a partir de ser “fraseador”. Esse questionamento pode ter surgido pelo fato de que ser poeta não era considerado profissão, não tinha



importância na sociedade e muito menos trazia status à família. Então sugere ao pai que coloque uma enxada na mão do menino, pois se ele não queria ser doutor teria que exercer profissão braçal: “Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar.”

No poema supracitado, o poeta reconstrói poeticamente o momento vivenciado e, assim, a capacidade que a memória tem de lembrar-se das experiências do sujeito, traz relatos e transforma a descrição em imagem, permitindo que o leitor visualize a cena presenciada pela criança e retratada pelo adulto. Recriar é, portanto, um esforço de rememoração do adulto que se dedica à tarefa de reconstrução do passado, ou seja, das vivências da criança no presente:

### **Achadouros**

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando



agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (BARROS, 2008, p. 58).

Os versos que abrem o poema “Achadouros” – “[...] acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande.” – confirmam o posicionamento de Ricoeur (2007) quando o teórico diz que as coisas lembradas são sempre associadas a lugares. Percebe-se nesse trecho que o poeta, já adulto, retorna simbolicamente, por meio da memória, ao quintal onde viveu sua infância, estando este local presente em suas lembranças como lugar que lhe dá a grandeza da felicidade.

O eu-lírico evoca uma imagem recorrente ao seu quintal, lugar mágico, que não é apenas o quintal da casa em que morava quando era criança, mas um quintal universal, que é também lugar de refúgio na vida adulta. “Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade.” Segundo Ricoeur (2007), os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a lugares, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los, não apenas como um dado presente, mas como algo que ficou no passado e a memória, mesmo sendo caótica e fragmentada, consegue lembrar.

Observamos, também no poema “Achadouros”, uma abundância de “eu”, “a gente” e “nós”, pois se verifica que o centro dessa autonarração poética é um passeio de Barros rememorando sua infância, em que ele envolve suas próprias lembranças e as lembranças do mundo em que viveu. Quando o eu-lírico diz: “Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava [...]”; o poeta evoca o que Ricoeur (2007) chama reflexividade e



mundanidade e afirma que, ao se lembrar de alguma coisa, não se lembra somente daquilo que foi visto, experimentado e aprendido, mas das situações do mundo nas quais se vive. Essas situações envolvem tanto o próprio corpo quanto o corpo dos outros e os horizontes do mundo e dos mundos nos quais alguma coisa aconteceu.

Nesse caso, o poeta rememora, através de suas lembranças enquanto criança, que brincava no quintal, e as outras crianças que brincavam com ele, a “negra Pombada” e os holandeses, que estavam presentes naquele momento somente na memória da negra remanescente de escravos:

Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. (BARROS, 2008, p. 58).

De acordo com Bosi (1994), é preciso reconhecer que muitas lembranças ou ideias não são originalmente de quem as recorda, mas advêm de um círculo social do qual fazem parte. Assim, na interação com o outro é que se constrói a memória; como uma colcha de retalhos em que cada parte é produzida pelas lembranças de outras pessoas que lhes eram ou são próximas.

Ao retratar os buracos que os holandeses cavavam nos quintais para esconder valiosos tesouros, o poeta traz uma metáfora, de que esses tesouros são, na verdade, a própria memória guardada nos quintais da intimidade, e a partir dessa memória é possível resgatar imageticamente a criança que existe no eu interior:

Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. (BARROS, 2008, p. 58).



A palavra “cavar” pode ser entendida como uma busca pela infância, época de travessuras, descobertas e brincadeiras de criança.

Dessa forma, o poeta se compara a um caçador de achadouros e descreve em seu poema as memórias encontradas nestes buracos de quintal cheios de lembranças das brincadeiras que trazem vestígios de quem ele foi. Entre os achadouros desse poema, o quintal evoca até mesmo uma imagem erótica, através de lembranças de punhetas, como se pode perceber nas palavras do próprio poeta: “Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto possibilitou compreender que o livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (BARROS, 2008) é escrito em prosa poética, como meio expressivo no qual Barros rememora suas lembranças infantis, mas não restringe a narrativa a esse período. Nos poemas, através de uma conformação dialética, coexistem tanto a infância quanto a idade juvenil e até mesmo a adulta, transcorridas, maiormente, no Pantanal.

Ao mesmo tempo que sua poesia impregna de poeticidade o cotidiano, ela redimensiona a importância da natureza, dos seres pequenos e das coisas sem valor para uma sociedade capitalista, exaltando aquilo que é criado pela natureza, mostrando que mesmo as coisas de grande valor financeiro, de grande importância para a modernidade, estão sujeitas a serem destruídas e que, algum dia, se tornarão apenas sucatas, enquanto aquilo que a natureza proporciona é muito mais durável, no sentido de se renovar sempre, de renascer e de poetizar o mundo.



Percebe-se pelas análises que os acontecimentos “contados” pelos poemas se mantêm presentes por meio das lembranças poéticas e da presentificação da memória, valorizando as coisas que mais parecem saídas de um terreno baldio, trazendo tudo aquilo que é considerado desprezível, sem importância, mas que um olhar sensível e criativo do poeta, sem compromisso com a realidade corriqueira, pode captar. O poeta, dotado de capacidade de enriquecer a realidade, usa sua imaginação e transforma coisas inanimadas em objeto de poesia, principalmente as do Pantanal Mato-Grossense, que funcionam como uma espécie de berço materno nas *Memórias inventadas* de Manoel de Barros. Chega-se à conclusão que, para enxergar o mundo do poeta Barros, é preciso também ultrapassar as fronteiras verbais.

Ao penetrar no fazer poético de Manoel de Barros e em suas *Memórias inventadas*, percebemos que ele instaura um processo inventivo que lhe possibilita uma aplicação e produção de sentidos existenciais, pois há nessas memórias um exercício constante e ininterrupto de busca em direção a si mesmo e às coisas do mundo pelas palavras. Barros sempre se refere às suas memórias afirmando não ter compromisso com o vivido, só com o lembrado.

Chega-se à conclusão de que o estudo da poesia, ou do fazer poético, contribui para buscar internamente o outro e a si mesmo. É através desse mundo povoado pela memória que o indivíduo pode pensar livremente, configurando alternativas e deixando a fantasia agir. Dentro da poesia, deixa-se de ser um número estático ou um número de identidade e cadastro de pessoa física que quantifica os sujeitos para se ganhar a identidade e a individualidade. Considerando que a poesia possui uma função, talvez seja a função da reflexão crítica e da sensibilidade.



## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BÉRGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- SANTOS JÚNIOR, Jose Rosa dos. *Memória, multiplicidade e metalinguagem: modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.



# LITERATURA CONTEMPORÂNEA PARA A FORMAÇÃO LEITORA: O CASO FERRÉZ E SÉRGIO VAZ

Nilzabete dos Santos Oliveira

Este texto, de cunho bibliográfico, apresenta elementos centrais de um estudo que teve como objetivo analisar as contribuições da produção literária denominada marginal, dos escritores Ferréz e Sérgio Vaz para a formação leitora. Pensar essa produção como representação cultural e a pertinência da inserção dessa literatura na instituição pública escolar, por considerá-la mais um subsídio para “fisgar” o leitor, constituiu um dos objetivos de meu estudo.

Ferréz e Sérgio Vaz são escritores contemporâneos cujas obras são peculiares devido à representação sociocultural na qual estão inseridos. Seus escritos mostram as necessidades, as lutas e as dificuldades típicas de quem vive nas periferias e favelas; são motivações para a “luta” cotidiana pela sobrevivência, além de criticar a não visibilidade de suas obras na academia. Seus textos também dão visibilidade às ideologias excludentes e discriminatórias.

Suas obras têm grande valor por promover reflexões e apresentarem uma visão diferente do mundo, em especial dos excluídos, de sentidos e de valores regionais, e talvez nacionais, a partir de uma subjetividade emergente da experiência de vida dos autores. Ferréz (2006) se justifica na coletânea de crônicas e contos *Ninguém é ino-cente em São Paulo* dizendo que se trata de uma escrita de desabafo



ou de uma maneira que descobriu para insultar pessoas e o sistema. E responde à crítica de que sua literatura seria desestimuladora e melancólica dizendo se tratar de narrativas de quem vivencia a dureza e as dificuldades cotidianas, por isso serem narrativas duras. Com as palavras de Ferréz (2006, p. 10):

Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de risos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia.

Há literaturas que, embora não falem de nosso lugar geográfico, falam de nosso lugar, porque dizem coisas sobre nossas realidades. Assim, posso dizer que se trata de uma escrita que extrapola o local, que está para além do geográfico, e por isso é útil para ser apresentada como mediadora na formação leitora de pessoas que estão fora desse espaço. Daí a importância de dar mais atenção a essa escrita.

É preciso discutir acerca do julgamento literário no que diz respeito à distinção que hoje é feita entre literatura legitimada e marginalizada. A literatura canônica costuma ser apresentada como modelo, sendo encontrada nas instituições de ensino, difundida e fortalecida pelo livro didático no ensino fundamental e médio, e examinada maiormente nos cursos de Letras.

A recente expressão “literatura marginal”, entretanto, começa a ser estudada nas universidades, em mestrados e doutorados. Nascimento (2006, p. 11), em sua dissertação de mestrado, escreveu que, quando associado à literatura,

[...] o termo marginal adquiriu diferentes usos e significados, variando de acordo com a atribuição dos escritores, ou mais frequentemente, com a definição conferida por estudiosos ou pela imprensa num dado contexto.



Assim, o termo varia segundo a posição social de seus autores ante o mercado editorial, escolha da linguagem utilizada, contexto em que o enredo se desenrola, assim como tipo de leitor. Segundo nascimento (2006, p. 11-12), são várias as concepções para o termo:

O primeiro significado se refere às obras que estariam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação – considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas –, e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos.

Sob um outro ponto de vista, literatura marginal designaria os livros que não pertencem aos clássicos da literatura nacional ou universal e não estão nas listas de leituras obrigatórias de vestibulares (Caravita, s.d.). Ou ainda, como nos estudos mais recentes, o emprego da expressão denotaria as obras produzidas por autores pertencentes a minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros.

Do mesmo modo, toda produção escrita que tem como temática a violência, o “mundo” do crime, das drogas, da miséria, a questão do cadeirante, do homossexual, e que é escrita por autores oriundos ou representantes da periferia e da favela, é classificada como literatura marginal. Ainda sobre o conceito de literatura marginal, Soares (2008, p. 85, grifo da autora) escreveu:



As denominações *literatura marginal* e *literatura periférica* estão sendo aqui utilizadas para discutir autores e obras que pertencem tanto a uma como a outra. A expressão “literatura marginal”, no que concerne a sua definição, está relacionada por um lado a escritores que se dizem à margem de algo, seja da sociedade, do mercado literário, do cânone; por outro a obras que, por motivos diversos, não se enquadram no perfil considerado padrão, ou seja, obras que fogem da estética literária e do conteúdo paradigmático em voga numa determinada época.

Então, o termo marginal se aplicaria a toda literatura que está à margem da sociedade, que não é mostrada na escola e por isso não tem sua importância ressaltada, bem como se refere aos escritos produzidos por pessoas socialmente marginalizadas e excluídas, por gente que sente “na pele” as dificuldades que registram. Segundo Soares (2008, p. 85), também fazem parte desse

[...] filão as obras contemporâneas produzidas por presidiários ou ex-detentos, além dos textos surgidos durante o regime militar brasileiro e que deram origem ao termo.

Apesar de, segundo essa autora, a expressão “literatura marginal” ter surgido na década de 1960, dentro de um contexto de perseguição e censura do governo brasileiro, e de esse momento manter uma relação com o tema aqui discutido, não pretendo trazer elementos históricos dessa época para a reflexão. Minha intenção é falar sobre a literatura marginal através da discussão iniciada a partir de um movimento de 1990 e pensá-la como possibilidade para instigar a prática da leitura em sala de aula hoje. Para isso, focarei em algumas narrativas dos autores Vaz e Ferréz, escritores e moradores de uma favela de São Paulo.



Penso que hoje há uma dinâmica maior entre as literaturas canônicas e as tidas como marginais, considerando, não raro, a proximidade que há entre temáticas abordadas pela literatura de centro e de periferia, o que reduz a existência de barreiras geográficas. Temas como a violência policial, a pobreza, as drogas, o desemprego, as questões de gênero, a morte e tantos outros não dizem respeito apenas às vivências dos autores citados, mas fazem parte do cotidiano também das pessoas mais alinhadas com a determinada elite social.

São realidades coincidentes de muitas pessoas, inclusive dentro do espaço escolar, e por isso pode surgir uma identificação dos estudantes com esses problemas ficcionalizados. Por essa escrita não ser de alguém que escreve de fora ou de cima, mas de alguém que experimentou o que escreve, ganha credibilidade e proporciona uma aproximação entre leitor e escritor pela identificação com o texto. É a voz de alguém que comunga dos mesmos problemas do leitor.

Em “Renas de Tróia”, o autor Sérgio Vaz (2010) fala da criação de uma realidade harmônica e fictícia para o Natal, em que o objetivo maior é o lucro exagerado esperado pelo comércio, e essa percepção do falso fez o Natal perder o sentido para ele. Isso leva o leitor a pensar que a não existência do Natal é também uma realidade para outras tantas pessoas pobres e marginalizadas, inclusive na escola. Assim, o fato de o autor Vaz falar de uma temática que dialoga com a realidade do aluno de escola pública pode contribuir para motivá-lo para a leitura, porque ele poderá encontrar um sentido maior nessa escrita ao se ver representado nela, mesmo que seja pelo aspecto mais difícil e negativo de sua vida. Ilustro com um fragmento da obra mencionada:

Para falar bem a verdade eu nunca gostei do natal, não sei bem o porquê, mas não gosto. Acho que deve ser porque nunca tive natal na minha infância, tampouco na adolescência.



E também nunca gostei do velhinho de barba, o tal de Noel.

Ele, pra nós, sempre foi uma pessoa extremamente deselegante, nunca aceitou o convite para visitar a nossa casa.

Dizem as más línguas que ele não gosta de criança pobre e tem medo de circular na favela com suas renas que voam. [...]

Não gosto desse clima natalino porque ele me soa falso. As pessoas me soam falso. E eu também soo falso.

Por conta desse clima de falsa solidariedade, vou ter que abraçar até quem eu não gosto, e ser abraçado por quem não gosta de mim. No natal a gente finge que ama e acredita que é amado. Nada mais triste.

Não é amargura, ou coisa de poeta que não tem chaminé, só não entendo o natal, esse “jeito americano de ser”, que as pessoas acreditam, e que eu não tenho.

Não gosto do natal porque também é uma época que neva muito no Brasil, não suporto frio, meu aquecedor está sempre quebrado. (VAZ, 2010, p. 11).

Ainda, é importante dizer que os referidos autores, para além de narrar as dificuldades do cotidiano em sua arte e de motivar o público leitor para os enfrentamentos diários, usam-na também para mostrar o papel da literatura, fortalecendo a ideia de literatura do entorno, com olhar crítico e de compromisso. No texto “Pequena história dos omissos”, Ferréz (2010b, p. 17) escreve sobre esse papel da literatura:



É nessa hora que eu entendo meu papel nisso  
Pego meu caderno, escrevo algumas frases  
Nesse texto eu joga bola e caminho a largos passos  
Escrevo sobre olhar um pássaro, com defeito na asa  
Que merece ser tratado com carinho, pra voltar pra casa.  
Em meio a soldados da mentira  
Mensageiros da hipocrisia  
O ser humano é complicado  
Constrói, destrói, altera o planeta  
Usa todo o conhecimento não para a cura  
Mas pra promover a diferença  
Consegue chegar até em outro mundo  
Mas não me faz sonhar em andar por um segundo  
Calma! A história não termina tão triste  
Com meu protesto, escrevo, invento e canto um mundo com mais  
Compromisso. E mano, fica tranquilo, mesmo de cadeira de rodas  
Eu chego mais rápido do que os omissos.

Em “Litera-rua”, Ferréz (2010a) narra uma história fictícia em que as autoridades brasileiras realizam uma espécie de operação “antialienação” na população, para isso atribuem valores a determinadas literaturas, definindo-as como perigosas e nocivas à nação. Por essa razão, desenvolvem ações para “salvar” a população do “mal” que esses escritos poderiam causar, fazendo uma “caça” às obras literárias consideradas subversivas em nome do combate ao tráfico de informação. Para tanto, perseguem e prendem algumas pessoas por porte ilegal de livros. Com as ações proibitivas e obras censuradas a população passa a ler obras escondidas como se fossem subversivas.

O que esses autores contemporâneos parecem fazer em suas produções é tomar como objeto a obra literária numa perspectiva multiculturalista, cujo efeito direto seria abdicar das construções elitistas e optar por produzir obras que representam o povo, propondo publicações alternativas. O próprio Ferréz afirma, em entrevista concedida a Mariana Barcelos (FERRÉZ, 2009), quando perguntado



sobre quem seria seu público leitor e sobre como é fazer literatura marginal:

É complicado, convencer quem não lê, convencer que é bom, que dá para mudar a vida e ainda se divertir, que a literatura é algo para todos. Nossos leitores são o povo, o motorista de ônibus que me pára e fala que lê meu livro, os moleques na rua.

Surge agora um movimento inverso, em que a voz que fala é a de quem comunga dos mesmos problemas e sente que precisa ocupar espaços de escrita, portanto de poder. Segundo Patrocínio (2010, p. 204), antes era o acadêmico e intelectual que falava sobre o povo, o que de certa forma contribuía para a continuidade do silenciamento desses grupos, mas

[...] na contemporaneidade não há mais espaço para este tipo de atuação, sobretudo quando estes setores passam a “falar” e não desejam mais que o intelectual “fale” em nome deles.

Isto é, na contemporaneidade, a periferia, as margens não mais aceitam que os intelectuais falem por elas. Por isso a pertinência da presença dessa literatura nas escolas públicas, uma vez que o público alvo da escola é, em sua maioria, o aluno pobre que vive na periferia. Acredito que, se a escola optasse por trabalhar com esse tipo de texto literário, o aluno, representado na obra através de seus dramas e de suas especificidades, se sentiria contemplado nesses escritos e, possivelmente, teria maior interesse pela leitura.

Embora aqui a intenção não seja apontar o gênero poesia contemporânea, e sim outras narrativas de Vaz e Ferréz, é fundamental mostrar que a escrita desses autores não surgiu por acaso, mas dentro de um movimento cultural e de resistência, em defesa do valor cultural e intelectual de seus escritos. E isso está indissociável da busca



pela valorização da poesia marginal, que surge como gênero poético e tem características em comum com a luta pela conquista da visibilidade e do valor social.

Daí a necessidade de mostrar a origem da produção poética contemporânea, também escrita com destaque por Vaz. Apropriar-se da escrita, seja na intenção de retratar a realidade ou de mostrar uma literatura de resistência, ou ainda com outro propósito, pode significar a ocupação de um “espaço” de democratização da escrita que foi conquistado em determinado contexto de nossa história. Assim, se poderia dizer que a literatura contemporânea considerada marginal seria um resquício do Movimento Modernista da Semana de 22, e que teria amadurecido no movimento Tropicalista que, segundo Silva (2010, p. 39), é “[...] considerado o verdadeiro precursor da chamada poesia marginal.”

Silva defende que a poesia marginal surge na contramão se comparada aos escritos poéticos legitimados pelas instituições, a exemplo da escola que oferece apenas obras consagradas, excluindo, entre outros escritos, a poesia marginal. O autor lembra, ainda, algumas características para que uma poesia possa ser considerada marginal: toda escrita poética que tem como mensagem o respeito à pluralidade de significado, a forte ligação e o diálogo entre poesia e cotidiano, além de apresentar um tom politizado.

Esse é o motivo pelo qual o autor também usa a expressão “poética de ruptura e resistência”, pois a ideia é romper com os paradigmas apresentados pelas instituições (governo/escola), além do enfrentamento, cuja intenção é mostrar produções não canonizadas e contempladas pelo “mundo” acadêmico, oferecendo esta segunda via capaz de proporcionar uma aproximação entre a poesia e a vida, o cotidiano popular.

A literatura de Vaz e Ferréz apresenta esse caráter descolonizador, além de se tratar de uma produção que destaca o ponto de vista do oprimido, ou seja, uma escrita em que o povo se vê representado.



São obras para além do local, alcançando o cultural e o político, de forma a contemplar o internacional a partir da focalização no particular. Por isso a possibilidade de identificação do leitor com esse tipo específico de escrita, o que não significa que, na formação leitora, somente a literatura marginal deva ser apresentada ao aluno da escola da periferia. O que pretendo aqui é ressaltar a importância de outras literaturas que também podem contribuir para o processo de formação do leitor.

Os críticos foram responsáveis tanto pela criação do cânone literário brasileiro quanto por sua legitimação. São eles que dizem o que é e o que não é bom para o consumo. Com o surgimento da crítica e a instituição de seus objetivos, definiu-se o que seria literatura brasileira. Tratava-se de se construir o cânone literário brasileiro, originando aqui a supervalorização de determinados registros, tidos como canônicos, em detrimento de outros escritos. Portanto, a construção da literatura de excelência no país não passa de uma política de convenção social, embora tenha sua importância histórica e cultural por ter sido respaldo na construção da nossa história, na formação e afirmação da nossa identidade nacional.

Com a incumbência de distinguir o que seria ou não obra literária, os críticos apoiaram-se nas ideias do cientificismo e no método comparatista, cujo objetivo era confrontar as produções escritas dos países, classificando-as em literaturas “maiores” e “menores”. Por isso muitos escritores ficaram de fora do cânone, à margem. Não foi por acaso que, segundo Fernandes (2001), José Veríssimo, pensando a produção literária e também nossa identidade, nega que havia produção eminentemente nacional. Para ele, tudo que era produzido aqui seria apenas um ramo da portuguesa, não havia no país uma literatura original:

[...] certamente essa literatura merece o nome de brasileira, como designação regional. Ela é portuguesa não só pela língua, mas pela inspiração, pelo



sentimento, pelo espírito. (VERÍSSIMO, 1977 apud FERNANDES, 2001, p. 42).

Ainda segundo a autora, além de José Veríssimo, autores como Machado de Assis, Sílvio Romero e Araripe Júnior, entre outros, também discutiram a produção intelectual no país. Eles são os representantes desse momento de construção crítica e de definição da literatura brasileira, conseqüentemente, da construção do cânone.

Com Machado de Assis inicia-se no Brasil um julgamento literário em que está presente a valorização das obras e dos assuntos biográficos. Crítico à literatura que é realizada no país, acreditava que não é porque se escrevia sobre a natureza e sobre o índio que seria boa escrita brasileira. Para ele, era preciso que a obra estivesse desprovida de artificialidade para ser considerada obra literária nacional. Analisa vários autores com a preocupação de ver a contribuição das obras para o debate acerca da literatura brasileira. Era imprescindível que a produção apresentasse um “[...] sentimento íntimo, a carga subjetiva típica do comportamento de um povo.” (ASSIS apud FERNANDES, 2001, p. 33).

Por outro lado, o crítico Sílvio Romero deixou de lado as questões estéticas, propondo uma crítica social ampla no intuito de desenvolver a consciência intelectual e nacional do brasileiro. Sílvio Romero, influenciado pelas ideologias darwinistas, defende o privilégio da raça como fator predominante na produção literária. O caráter nacional se definiria a partir da interação entre as raças, línguas e meio físico. No país se destacava a mestiçagem luso-africana, ficando para segundo plano a contribuição do índio na formação nacional. O mestiço seria o verdadeiro brasileiro, fruto do cruzamento de raças e culturas. Quanto à origem da mestiçagem no país, Freyre (2006, p. 70) escreveu que surge quando o português “[...] foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços.”



O crítico José Veríssimo vê a criação literária sob a ótica do colonizador, em que está presente a ideia do racionalismo positivista. Busca a valorização da literatura por meio da própria obra; embora rejeite o excesso de subjetivismo, diz que a obra é produto da emoção individual, mas também é social e humana. Para ele, o meio é um dos fatores condicionantes da literatura, deveriam existir favoráveis condições para as produções; mas no país havia deficiências no ensino, falta de cultura, desinteresse pelas coisas nacionais, o que contribuía para a imitação do estrangeiro, carência de ideias e falta de reflexão. Essas “[...] deficiências culturais brasileiras dificultam o aparecimento de uma literatura nacional.” (VERÍSSIMO, 1977 apud FERNANDES, 2001, p. 41), e por isso ele a chama de um ramo da literatura portuguesa.

Segundo Fernandes (2001), Araripe Júnior foi o primeiro a valorizar a originalidade da cultura brasileira, reconhecendo nela um modo distinto de ser tropical, embora tivesse, assim como outros críticos, base teórica positivista. Sua escrita versa sobre a influência do meio e da raça e, ao mesmo tempo, sobre a importância da influência estrangeira. Embora não desvalorize o povo brasileiro, ele o caracteriza “[...] em função de seu meio, sua realidade natural e cultural [...]” e aponta características negativas ou defeituosas desse povo, como “[...] sensual, irrequieto, desejoso de brilhar [...]” (FERNANDES, 2001, p. 46), contudo afirma que é preciso valorizá-lo em sua especificidade. Tendo em vista a existência de uma dinâmica social de mudanças de concepções e do sentido de valor literário, cabe uma reflexão também no sentido de que a literatura não é sempre a mesma coisa, e seu conceito muda de acordo com o contexto histórico. Como exemplo, Culler (1999) pensa a literatura ligada a fatores culturais e às diversidades, levando em consideração a interdiscursividade e a diversidade dentro das perspectivas dos estudos culturais.

Para o autor, a intenção dos estudos culturais é compreender



[...] como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos num mundo de comunidades diversas e misturadas. (CULLER, 1999, p. 49).

Os teóricos dos estudos culturais estudam a literatura como uma prática cultural peculiar. Culler (1999) afirma que é difícil definir literatura por ser essa uma atividade intelectual abrangente, que extrapola o campo da estética da escrita, perpassando também por questões históricas e de sentido. Daí o motivo pelo qual, segundo o autor, a literatura é de complexa definição.

Para esse autor, ainda, literatura é ficção por ser um acontecimento linguístico que desenha um mundo ficcional, incluindo nele atores, episódios e um público implícito, mas

[...] a ficcionalidade da literatura separa a linguagem de outros contextos nos quais ela poderia ser usada e deixa a relação da obra com o mundo aberto à interpretação. (CULLER, 1999, p. 37).

Com relação à literatura enquanto estética, Culler (1999) afirma que a beleza é normalmente definida como uma característica da obra de arte, ou uma resposta que envolve a subjetividade de quem a desfruta, além da relação do belo com a verdade. A obra seria então um objeto estético porque

[...] com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo. (CULLER, 1999, p. 40).

Hoje, a crítica literária parece ter mudado de lugar, não são mais pesquisadores sociais, e sim professores e pesquisadores universitários que emitem juízos de valor sobre determinadas obras, influenciando



o reconhecimento delas. Assim, são eles que podem ou não contribuir para a afirmação do cânone atual em prejuízo de outras produções literárias não legitimadas e/ou marginalizadas. Mas a crítica literária tem também o poder de mostrar outro cânone, o da “significação”, que oferece uma literatura relacionada ao favorecimento e à valorização do nacional e do local. São obras que apresentam implicações de representação cultural na visão do colonizado.

A opção de propor as obras dos autores Ferréz e Sérgio Vaz como estratégia para se formar leitores na escola aconteceu quando percebi, pela leitura delas, traços culturais característicos que poderiam possibilitar a identificação de um grupo social, como uma escrita aproximada à oralidade, direta e curta, com relatos das dificuldades do cotidiano. Além disso, penso que, a partir da identificação do leitor com os escritos marginais, vendo-se neles representados, a possibilidade de formação de leitores é muito grande.

Descobri que as obras desses escritores não são contempladas pelo currículo escolar porque são ainda desconhecidas e/ou pouco valorizadas nas instituições de ensino, seja por ser uma discussão nova, seja pelo despreparo do professor formador em trabalhar com esse tipo de literatura tendo, por isso, resistência a ela. O fato é que a literatura marginal pode até estar sendo difundida nas redes sociais e estudada nas academias, mas ainda continua negada no espaço de formação escolar. Com esta pesquisa se confirma o que proponho: a literatura marginal, especificamente dos autores Ferréz e Sérgio Vaz, pode funcionar como subsídio para a formação de leitores, na medida em que representa o cotidiano de quem lê; essa identificação com o escrito gera interesse e valorização.

Desse modo, quando a escola oferece uma literatura que não fala do cotidiano do aluno, “[...] a tendência natural é ignorá-las ou rejeitá-las como nada tendo a ver com a gente.” (MARTINS, 1994, p. 10). Portanto, existem condições para que a obra tenha boa aceitação do leitor, que precisa se sentir provocado, estimulado.



A narrativa tem que lhe despertar o interesse, e aí o efeito pode ser o de se tornar leitor. Assim, pensando na formação leitora, é necessário dar atenção a uma literatura que faça sentido para o aluno, pois, conforme afirma Yunes (2009, p. 44) “[...] a leitura não se constrói sobre o nada [...]”, ela acontece porque na obra “[...] há algo que provoca o leitor, interessa-lhe, instiga-lhe um outro pensamento que lhe permite dar asas à imaginação.”

Quando se pensa em leitura é fundamental uma discussão sobre o que seria ela e para que a lemos. Segundo Martins (1994), o conhecimento comum tem concepções de leitura voltadas à decodificação das letras, como também leitura associada à escrita; “[...] bastará, porém, decifrar palavras para acontecer a leitura?” (MARTINS, 1994, p. 7). Pensar a leitura definindo-a enquanto decodificação de símbolos de um alfabeto é restringir suas dimensões. Seria o mesmo que excluir do processo da leitura sua dinâmica subjetiva e a contribuição do leitor. Ler é ir além, significa para Chartier (1996, p. 37), “[...] dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas sequências.”

Logo, uma ideia de leitura para além da capacidade de decodificar os signos linguísticos deve estar voltada para uma dinâmica maior de participação do leitor e sua capacidade de percepção das coisas, de fazer ligações e associações. Complementa Chartier (1996, p. 113): “Ler será, portanto, fazer emergir a biblioteca vivida, quer dizer, a memória de leituras anteriores e de dados culturais.”

Yunes (2009) diz que a leitura possui duas dimensões: a pessoal e a social. Segundo a crítica:

Ler é inscrever-se no mundo como signo, entrar na cadeia significativa, elaborar continuamente interpretações que dão sentido ao mundo, registrá-las com palavras, gestos, traços. Ler é significar e, ao mesmo tempo, tornar-se significativo. A leitura é uma escrita



de si mesmo, na relação interativa que dá sentido ao mundo. (YUNES, 2009, p. 35).

Então, ler é se construir e se afirmar no mundo, mas também é provocar e buscar sentidos. Entendo que a leitura não pode ser um processo que acontece de forma isolada e indissociável da cultura, porque o significado do que lemos é estabelecido na interação social, já anteriormente comentada. A autora Yunes (2009, p. 62) acredita que o leitor é um outro autor, aquele que, ao ler, passa a ter uma escrita conjunta com quem escreve; o leitor “[...] é co-autor e sente perpassá-lo na condição de criador.”

Pensando, ainda, sobre a dimensão pessoal da leitura defendida por Yunes (2009, p. 39), o leitor, ao se aproximar da obra literária, se apropria dela, acionando suas estruturas (subjektividades/memórias), o “[...] que nele vai imprimir sua singularidade na experiência da leitura.” Independentemente de outros interesses que o leitor possa ter ao procurar por uma obra, para Yunes (2009) o intuito maior será o de buscar respostas sobre si e de se compreender, portanto, passa pela ideia da busca da afirmação e/ou construção de uma identidade. Para Culler (1999, p. 110), “[...] a literatura não apenas faz da identidade um tema: ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores.”; ou seja, se trata de pensar que o interesse pela obra literária pode ser uma tentativa de autoconhecimento, porque é importante que o leitor se reconheça no impresso para gostar de ler.

Yunes (2009, p. 12), pensando o processo de formação leitora, diz que antes mesmo de o alfabeto ser conhecido pelo sujeito ele já lê tudo o que tem a sua volta, interagindo com as coisas, mas que é também importante nesse processo o fato de o leitor se autodescobrir. O ato de ler, para a autora, diz respeito ao leitor, porque ao entrar em contato com o texto pode interagir com ele a partir da ativação da memória de suas vivências, além de esse contato com a obra literária



possibilitar ao leitor refletir sobre quem ele é. Sobre o sentido de o aluno fazer sua leitura de mundo e essa relação de significado com a realidade, há um diálogo não conflituoso entre Yunes e Freire (1999) quando este, em *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*, faz considerações sobre a concepção de leitura, lembrando que a leitura do mundo sempre precede a da palavra, além de mostrar a relação dinâmica que há entre linguagem e realidade.

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, 1999, p. 11).

Se a leitura do mundo acontece antes da leitura da palavra, vale dizer que a mediação leitora nas escolas pode ser iniciada por meio de obras que deem ênfase ao contexto do aluno, que no processo de assimilação seria estimulado à leitura. O aluno que percebe sua cultura valorizada pelo currículo escolar deixaria de “lutar” contra a leitura, porque elas falam de coisas do seu cotidiano, do seu mundo. Essa valorização, seguida de abertura, acontece porque o leitor percebe que a escola está oferecendo práticas que falam de suas experiências. Daí surge a identificação, que aparece a partir da atuação e/ou reação do leitor quando aciona suas estruturas próprias, ou seja, o aluno percebe que a instituição escolar está valorizando sua cultura, sua história e, portanto, a si próprio.

Isso não significa dizer que a escola não deva apresentar obras que falem de lugares e realidades diferentes do aluno, mas a intenção aqui é dizer que é importante se pensar a existência de escritas que tenham a capacidade de chamar a atenção do leitor, usando como tática suas identidades, podendo ser essa mais uma estratégia no



processo de formação de leitores. Sobre a formação de leitores literários na escola, Lígia Cademartori (2009) também discute a relevância de se pensar as possíveis identificações que o leitor possa fazer. Diz que a literatura estrategicamente selecionada pode ser capaz de despertar o gosto pela leitura a partir do momento em que a obra contempla as expectativas do leitor, processo que se dá por meio das identificações. Esse reconhecimento de si passa pela identidade que, para a autora, “[...] não é fixa, mas instável. Não nascemos com ela. Nós a construímos ao longo da vida vivida, pensada, sonhada, compartilhada.” (CADEMARTORI, 2009, p. 53). O interesse pela leitura no aluno parece que não se dá apenas a partir da relação com o professor, mas também quando aquele busca construir e/ou afirmar sua individualidade.

[...] a leitura assume a forma de uma diferença e o leitor de literatura ganha um traço distintivo: o do sujeito que busca no livro um modelo de construção de sentidos, e nele encontra também um refúgio. Porque a leitura requer isolamento e certa forma de solidão para construir a subjetividade. (CADEMARTORI, 2009, p. 23).

A possível busca da subjetividade do leitor dentro do espaço escolar, procurando traços característicos de suas vivências com a literatura e com a leitura, seria, para a autora, uma espécie de funcionalidade prática da leitura, uma alternativa à realidade dura, uma espécie de criação de um mundo paralelo, o que poderia ser ainda uma tentativa de o leitor compreender suas realidades.

A formação leitora não apenas ajuda na busca da subjetividade do leitor, mas também contribui para a construção da criticidade e para o exercício da cidadania. A instituição escolar pode subsidiar esse processo, no sentido de fazer o seu público-alvo refletir sobre nosso país de forma diferente da que sempre nos fizeram pensar,



uma vez que, segundo Freire (1999, p. 35), “O Brasil foi ‘inventado’ de cima para baixo, autoritariamente [...]”, por isso “[...] precisamos reinventá-lo em outros termos.” Para o autor, ensinar a ler é mais que um ato de educação, é uma ação política. Assim, ele sugere aos formadores de leitores que, ao vivenciarem a educação, superem as posturas ingênuas e assumam uma atitude crítica no sentido de abertura para as desconstruções ideológicas, contribuindo dessa forma para a construção de uma sociedade mais crítica.

Se a escola for entendida como um espaço micro dentro de um ambiente macro (sociedade) em que poderes circulam, o educador pode construir na escola um lugar para se pensar a valorização das culturas muitas vezes negadas pelo currículo escolar. Falar dessa importância de se lembrar outras culturas não significa dizer que a instrução sistematizada

[...] seja uma pura reprodutora da ideologia dominante. As relações entre a educação enquanto subsistema e o sistema maior são relações dinâmicas, contraditórias e não mecânicas. (FREIRE, 1999, p. 24).

Trata-se de escolhas que o educador tem a liberdade de fazer dentro de seu espaço de sala de aula, já que, segundo Paulo Freire (1999, p. 23), no ato de ensinar há sempre uma postura ideológica:

O mito da neutralidade da educação, que leva à negação da natureza política do processo educativo e a tomá-lo como um quefazer puro, em que nos engajamos a serviço da humanidade entendida como uma abstração, é o ponto de partida para compreendermos as diferenças fundamentais entre uma prática ingênua, uma prática “astuta” e outra crítica.

Toda ação política acontece em determinado contexto, pois “[...] linguagem e realidade se prendem dinamicamente.” (FREIRE,



1999, p. 11). Assim, a percepção da leitura acontece na forma dialógica com a reflexão sobre o conjunto no qual o aluno e/ou leitor está inserido. O mediador da leitura não é um ser nulo, desprovido de ideais; é por isso que toda ação educadora é tendenciosa, o que permite dizer que há sempre uma intenção também no ofício do professor. Portanto, o educador pode mediar a leitura pensando a escola como um espaço político, capaz de contribuir com uma ação libertadora, partindo de experiências que dizem respeito ao contexto do alunado. Isso quer dizer que a escola pode ademais se tornar um espaço-limite na formação de leitores por não apresentar uma literatura que possibilita a identificação do aluno. Dessa forma, a escola falharia na missão de formar leitores, já que o desenvolvimento da leitura se dá pela dimensão cultural.

Para entender a situação da literatura marginal e da cultura dita de periferia e sua falta de espaço na escola, é preciso ter em mente que a periferia surge no país com a vinda de negros africanos traficados para o trabalho escravo. Depois de 1888, quando aconteceu no Brasil o “fim” da escravidão, os africanos e seus descendentes foram expulsos das senzalas sem direito a moradia, trabalho, alimentos, restando-lhes se agruparem em lugares distantes do centro, nos morros, surgindo assim os cortiços, que depois receberam o nome de favela. Embora houvesse a mudança de nomes (cortiço para favela, depois periferia), o que caracteriza esses espaços são as ausências de saneamento básico, emprego, saúde etc. Trata-se de um local onde as políticas do Estado não chegam, ou até aparecem, mas de forma ineficaz.

Vale dizer, que este histórico negativo da origem da periferia também contribui para os estereótipos ainda hoje existentes na sociedade sobre esses espaços culturais, o que é perceptível quando se fala de cultura da periferia, denotando um sentido de costume menor, inferior. Atualmente, a cultura da periferia é representada por autores que se autodenominam marginais por também fazerem parte do costume periférico. Ao observar esses escritos, percebo



claras intenções, como incitar a crítica social dos moradores da favela, além de relatar o cotidiano de quem mora nessas localidades, perpassando, portanto, as identidades.

A identificação do aluno da escola pública com a literatura periférica pode ademais acontecer ao fazer referência a uma realidade de ausências e dificuldades, além de ser uma literatura que apresenta um tom de crítica social e sai em defesa dos direitos humanos dos socialmente marginalizados. Para Jonathan Culler (1999) é importante oferecer textos literários que revelam as coisas a partir da visão do sujeito. Mas o referido autor fala ainda de ser fundamental a escolha de uma literatura de representação, pensando a possibilidade de identificação grupal, por isso a relevância de uma intervenção institucional, como aquela que tem fins educativos, no sentido de possibilitar desconstruir valores de cultura historicamente construídos.

Para Silva (1995), a função da interferência curricular é preparar os alunos para exercerem a cidadania, como pessoas críticas e ativas, membros democráticos atuantes na sociedade. Além disso, a instituição escolar deve ser vista como um lugar em que se pense, de forma crítica, os efeitos políticos do saber, além de ser, por excelência, um espaço em que essa reconstrução do conhecimento se realiza. Portanto, fazem-se necessárias maiores reflexões sobre os procedimentos que norteiam as práticas de formação leitora e os conteúdos escolares atuais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este texto busquei refletir sobre a importância da literatura contemporânea marginal como um subsídio prático para a formação de leitores. Ante um quadro em que há uma supervalorização da literatura e cultura elitista, que não contempla a maioria



do alunado, optei pela literatura marginal como foco para discutir a formação leitora.

Um dos grandes desafios a respeito dessa literatura está na seleção das obras a serem estudadas, pois atualmente há diversos autores que se autodenominam marginais apresentando seus trabalhos atualmente há, tanto na internet como em outros espaços. Isso, aliás, vai além de um momento de difusão de obras de autores concentrados em determinado lugar (favela/periferia), mas é também, e talvez principalmente, uma questão de ocupação de espaços sociais de poder por meio da escrita.

O conceito de literatura marginal pode suscitar estranhamentos a princípio, uma vez que o termo tende a estar ligado a noções negativas. Porém, é justamente pelo seu uso que os próprios autores ressignificam a expressão, remetendo à criticidade, na intenção clara de mobilização social. Portanto, trata-se de um movimento também político e de resistência.

Optei por propor as obras dos autores Ferréz e Sérgio Vaz como estratégia para se formar leitores na escola por apresentarem traços culturais característicos que poderiam gerar a identificação de um grupo social. Ambos apresentam uma escrita direta, curta e com traços de oralidade, relatando as dificuldades e singularidades do cotidiano de um estrato da população normalmente renegado pela sociedade. Assim, há grande possibilidade de formar leitores a partir da identificação do aluno com os escritos marginais ao se ver representado neles.

Esses escritores não são contemplados pelo currículo escolar, porque suas obras até então são desconhecidas e/ou pouco valorizadas nas instituições de ensino, tanto por estarem inseridas em discussões mais recentes como pelo despreparo dos professores formadores. Apesar da difusão da literatura marginal em redes sociais e dos estudos que vêm surgindo na academia, ela segue negada nos espaços escolares de nível básico.



Dessa forma, busquei mostrar aqui como a literatura marginal, especificamente dos autores Ferréz e Sérgio Vaz, pode ser estratégica na formação de leitores. É preciso manter sempre em mente que o sujeito leitor é livre e independente; quando se aproxima da leitura, o faz com uma intenção, que seria a de se perceber e de se compreender no que lê. Para além de conseguir decodificar signos linguísticos, o leitor é “forçado” a contribuir com o que lê, colocando em “ação” sua capacidade de percepção das coisas. Se ler é provocar e buscar sentidos, é também se construir e se afirmar enquanto ser no mundo. Por isso, entendo que a leitura não pode ser algo que ocorre de forma isolada e indissociável da cultura, porque o significado do que lemos também é estabelecido na interação social.

## REFERÊNCIAS

- CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Os contrabandistas do pensamento: impasses da crítica brasileira no final do século XIX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 55, p. 29-54, 2001.
- FERRÉZ. Entrevista com o escritor Ferréz (concedida por e-mail). [Entrevista cedida a] Mariana Barcelos. *Fórum Virtual de Literatura e Teatro*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 1, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2PLibd5>. Acesso em: 18 set. 2017.
- FERRÉZ. Litera-rua. *Caros Amigos*, São Paulo, ano 14, n. 159, p. 9, 2010a.



FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

FERRÉZ. Pequenas histórias dos omissos. *Caros Amigos*, São Paulo, ano 13, n. 156, p. 17, 2010b.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil, 1).

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. “*Literatura marginal*”: os escritores de periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Antônio de Pádua de Souza e. *Movimento poetas na praça: uma poética de ruptura e resistência*. Salvador: Edunab, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Alienígenas na sala de aula*. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 1995. (Coleção Estudos culturais em educação).

SOARES, Mei Hua. *A literatura marginal-periférica na escola*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



VAZ, Sérgio. Renas de Tróia. *Caros Amigos*, São Paulo, a. 14, n. 165, p. 11, 2010.

YUNES, Eliana. *Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados*. Curitiba: Aymará, 2009.



## **SOBRE OS AUTORES**

### **Cristina Gonçalves Cardoso Machado**

Licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado da Bahia (2017). Tem experiência como professora no Lyceu Educacional, Brumado/BA (2018-2019).

E-mail: [cristinacardoso2004@hotmail.com](mailto:cristinacardoso2004@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6449681348295531>

### **Elicléia Ferreira Graia**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), graduada em Letras pela UNEB (2009). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa.

E-mail: [cleiagraia@hotmail.com](mailto:cleiagraia@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2908714974756388>

### **Elizabeth de Lima Silva**

Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB. Funcionária pública da Prefeitura de Brumado/BA.

E-mail: [elizabethlima92@gmail.com](mailto:elizabethlima92@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2367922929574034>



### **Euvana Lima Gomes**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), licenciada em Letras com habilitação em Português e Literatura de Língua Portuguesa pela UNEB (2013). Professora da Secretaria Municipal de Educação de Tanhaçu e da Secretaria de Educação do Estado da Bahia.

E-mail: euvana.elg@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3079537235341369>

### **Geane Nunes Santos**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), graduada em Letras Vernáculas pela UNEB (2012). Tem experiência como professora e bibliotecária. Agente administrativa na Secretaria de Educação e Cultura de Rio de Contas.

E-mail: geane\_rc@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5242209130480488>

### **Juliana Souza Caires**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), graduada em Letras Vernáculas pela UNEB. Docente do Centro de Educação Maria Nilza Azevedo Silva.

E-mail: jucaires1@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1172251352557930>

### **Marlon Lucas Leite Alves**

Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), graduado em Pedagogia pelas Faculdades Integradas Ipitanga (2018) e em Letras pela UNEB (2012). Tem



experiência na Rede Estadual de Ensino Médio e como professor de Literatura Brasileira no Projeto Universidade Para Todos/UNEB (2017).

E-mail: marlon.mlla55@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4316300458394925>

### **Nilzabete dos Santos Oliveira**

Mestranda em Ensino, Linguagem e Sociedade na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela UNEB (2017) e em Leituras: Memórias, Linguagens e Formação Docente pela UNEB (2014), licenciada em Letras com habilitação em Português e Literatura de Língua Portuguesa pela UNEB (2013). Tem experiência no Ensino Básico.

E-mail: n.bete@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1291884942815598>

### **Patrícia Rodrigues Lima**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), graduada em Letras Vernáculas pela UNEB (2013). Secretária Administrativa na Ordem dos Advogados do Brasil – 21<sup>a</sup> Subseção Brumado/BA.

E-mail: patyletras@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2703727894268487>

### **Queila dos Santos Meira**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), pós-graduada em Políticas Públicas para a Educação pela Faculdade Einstein (2016), graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela



Oton Magno Santana dos Santos | José Rosa dos Santos Júnior |  
Renailda Ferreira Cazumbá (Organizadores)

UNEB (2014). Discente do Programa de Pós-Graduação em Ensino, Linguagem e Sociedade da UNEB.

E-mail: [queilameira@hotmail.com](mailto:queilameira@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4255892983228344>

### **Roberta Souza Santana**

Especialista em Literatura Brasileira: Formação do Cânone e Contrapontos Críticos pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017) e em Políticas Públicas para a Educação pela Faculdade Einstein (2016), graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela UNEB (2014). Membro do grupo de Pesquisa Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (UNEB). Servidora Pública da UNEB, onde atua em atividades de cunho administrativo envolvendo as ações de ensino, pesquisa e extensão.

E-mail: [rsantana@uneb.br](mailto:rsantana@uneb.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4514803637847712>

### **Thaiane Alves Bezerra**

Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB, 2017), graduada em Letras Vernáculas pela UNEB (2013). Professora de Redação no Colégio Objetivo de Brumado/BA e monitora de Língua Portuguesa na Escola Municipal Professora Clarice Morais.

E-mail: [thaianealvesbezerra@yahoo.com.br](mailto:thaianealvesbezerra@yahoo.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2356179793495314>

### **Wilma Santana dos Santos**

Mestra em Letras: Cultura, Educação e Linguagens pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2019), especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (2017),



graduada em Letras Vernáculas (2014). Tem experiência com ensino e jornalismo e como professora de Língua Portuguesa no Projeto Universidade Para Todos/UNEB (2013-2017). Revisora na *Blasting News* e no jornal *Brumado Urgente*.

E-mail: [wilmawas@live.com](mailto:wilmawas@live.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9770456300138687>

Formato: 150 x 210 mm  
Fonte: Swiss 721 Cn BT 15, 12 e 11; Minion Pro, 11, 10 e 8  
Miolo: papel Pólen Soft, 80 g/m<sup>2</sup>  
Capa: papel Supremo, 300 g/m<sup>2</sup>  
Impressão: novembro 2020  
Gráfica ImpressãoBigraf

### **Oton Magno Santana dos Santos**

Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2017), mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual De Santa Cruz (Uesc, 2010), especialista em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa pela Uesc (2004), graduado em Licenciatura Plena em Letras (Português/ inglês) pela Uesc (2000). Professor adjunto do Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), professor--pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (UNEB), líder do Grupo de Pesquisa Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura (UNEB/ Diretório Nacional/ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e assessor da Secretaria de Relações Internacionais da UNEB. E-mail: omsantos@uneb.br  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1727487434803907>

### **José Rosa dos Santos Júnior**

Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (2016), mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS, 2011), graduado em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2007). Professor efetivo do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará. Vencedor do Prêmio Eugênio Gomes de Literatura Comparada 2019, concedido pela Associação Brasileira de Literatura Comparada. Autor dos livros Poemas concebidos sem pecado: as representações do sagrado na poesia de Manoel de Barros (UEFS Editora, 2016) e Memória, multiplicidade e metalinguagem: modulações autorais em Manoel de Barros e Roberval Pereyr (Eduneb, 2018). E-mail: [juliteratta@gmail.com](mailto:juliteratta@gmail.com) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7428380031782023>

## **Renailda Ferreira Cazumbá**

Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2016), mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS, 2009), especialista em Texto e Gramática pela UEFS (1999), graduada em Licenciatura Plena em Letras com habilitação em Língua Vernácula e Língua Inglesa pela UEFS (1993). Professora adjunta do Departamento de Educação da UEFS. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Linguagem, Sociedade e Produção de Discursos (UEFS). Orienta estudos sobre a leitura como prática de produção de discursos na área de Formação do Leitor Literário, Literatura Brasileira, Linguística Aplicada e Formação do Professor, com ênfase em Memória, Arquivo e Subjetividade. E-mail: rfcazumba@uefs.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9219723139474960>

Este livro, intitulado *Literaturas em tempos de crise: leituras, rotas e imaginários*, objetiva engendrar um construto analítico acerca de temas da literatura brasileira. Marcada pela pluralidade de vozes, a obra apresenta um debate profícuo que, em última instância, se perfaz em um referencial singular para o estudo de questões que interpelam os pesquisadores de literatura. Os textos que compõem a coletânea estão divididos em duas partes: “Literatura feminina, literatura afro-brasileira, questões de gênero e étnico-raciais” e “Poesia, ficção, realidade brasileira e formação leitora”. São textos que abordam questões como: educação, feminismos, gênero, raça, contexto sócio-político, entre outras. Dessa forma, os estudos se propõem a contribuir para o debate da literatura brasileira, servindo de inspiração para pesquisas posteriores.



<https://portal.uneb.br/eduneb>

ISBN: 978-65-88211-20-5



9 786588 211205