

Aspectos do conto contemporâneo

Organização
Christina Ramalho

Prefácio
Nádia Battella Gotlib

Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 3

 **ArtNer**
Comunicação

Título Original: Aspectos do conto contemporâneo

© Copyright 2016 by Christina Ramalho e autores

Todos os direitos desta edição reservados aos autores. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucro ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja clara menção do nome do autor, título da obra, edição e paginação. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Capa

Christina Ramalho
Joselito Miranda

Diagramação

Joselito Miranda
joselitomkt@hotmail.com

Revisão

Christina Ramalho

Impressão

Infographics Gráfica e Editora

Printed in Brazil / Impresso no Brasil

Ramalho, Christina (Org.)

R165a Aspectos do conto contemporâneo. /Christina Ramalho.

- Aracaju: ArtNer Comunicação, 2016.

184 p. : Il.

Série Acadêmica (Coleção Estudos linguísticos e literários, n.3)

Elaborado por: Aline Ramos Barbosa; Amanda Andrade Oliveira; Ariene Braz Palmeira; Desirée Siqueira dos Santos; Erick Camilo da Silva Gouveia; Euler Lopes Teles; Jeferson Rodrigues dos Santos; Jonas Santos de Jesus; Lilian Oliveira Cavalcante Santos; Marcus Vinícius Lima Arimatéa Prado Santos; Michelle Lima; Raiff Magno Barbosa Pereira; Ramon Ferreira Santana; Sara Maria Fonseca da Mota.

ISBN: 978-85-69567-12-7

1.Educação-Estudo-Contos Contemporâneos 2. Contos Contemporâneos

I - Título

CDU: 37(813.7)

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária: Jane Guimarães Vasconcelos Santos CRB-5/975



Editora ArtNer Comunicação
CNPJ 13.844.466/0001-15
Tel.: (79) 99131-7653

Aspectos do conto contemporâneo

Autores

Aline Ramos Barbosa
Amanda Andrade Oliveira
Ariene Braz Palmeira
Desirée Siqueira dos Santos
Erick Camilo da Silva Gouveia
Euler Lopes Teles
Jeferson Rodrigues dos Santos
Jonas Santos de Jesus
Lilian Oliveira Cavalcante Santos
Marcus Vinícius Lima Arimatéa Prado Santos
Michelle Lima
Raiff Magno Barbosa Pereira
Ramon Ferreira Santana
Sara Maria Fonseca da Mota

Organização

Christina Ramalho

Prefácio

Nádia Battella Gotlib


Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 3

Aracaju



2016



Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 3

Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários nº 3

Direção

Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ)

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)

Prof. Dr. Beto Vianna (UFS)

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS)

Profa. Dra. Conceição Flores (UnP)

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)

Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)

Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva (UFS)

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão (UnB)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	
Nádia Battella Gotlib	7
“NO CORREDOR” DA CONTEMPORANEIDADE	
Aline Ramos Barbosa e Ariene Braz Palmeira	11
AS REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO E DO ESPAÇO EM “O FILHO DO ALÉM”, DE SALMA FERRAZ	
Amanda Andrade Oliveira e Michelle Lima	29
QUAL MULHER, QUAL MÃE?	
Desirée Siqueira dos Santos, Jeferson Rodrigues dos Santos e Jonas Santos de Jesus	47
PULSÃO DE MORTE: DESTRUIÇÃO E EQUILÍBRIO EM “O ARTESÃO I, II E III”, DE RAIMUNDO CARRERO, E EM “O DIA EM QUE COMEMOS MARIA DULCE”, DE ANTÔNIO MARIANO	
Erick Camilo da Silva Gouveia	65
LÂMINAS DE GILETE VERSUS CORAÇÃO DE MOTOR: SUJEITOS CIBORGUES NO CONTO “MULHERES TRABALHANDO” DE MARCELINO FREIRE	
Euler Lopes Teles	85

“ALAÍDE”, DE LEDA MIRANDA HÜHNE, E A CONFIGURAÇÃO DA SUBALTERNIDADE Lilian Oliveira Cavalcante Santos e Ramon Ferreira Santana	103
A OBSCURIDADE NA ORIGEM DO SER HUMANO EM ANTÓNIO VIEIRA Marcus Vinícius Lima Arimatéa Prado Santos	121
CAIO FERNANDO ABREU: FRAGMENTOS DE UM DISCURSO URBANO Raiff Magno Barbosa Pereira	135
ASPECTOS DA TEORIA DO CONTO DE JULIO CORTÁZAR E DE MASSAUD MOISÉS EM “COLHEITA”, DE NÉLIDA PIÑON Sara Maria Fonseca da Mota	163
SOBRE OS AUTORES	179

PREFÁCIO

Quem lê um conto também aumenta um ponto

A afirmação tão repetida ao longo dos tempos referente ao fato de que ‘quem conta um conto aumenta um ponto’ poderia ser aplicada mais uma vez, mas não especificamente ao conto, e sim à ‘leitura de conto’, tal como aqui se configura neste volume, que reúne nove artigos de quatorze leitores comprometidos com a proposta de fornecer elementos teóricos e críticos sobre esse gênero a partir de uma vasta e diversificada produção de autores contemporâneos.

E onde estaria esse ‘ponto a mais’ nas considerações de tais leitores?

Em primeiro lugar, na própria ideia de se criar e executar um projeto coletivo, mediante reunião de estudos acadêmicos sob a forma de livro, permitindo assim que tais resultados ganhassem maior visibilidade, a se conseguir pela divulgação das diversas propostas de leitura, projeto, aliás, inspirado e alavancado por competente leitora e pesquisadora, a professora Christina Ramalho.

Mas o projeto não seria vitorioso se não houvesse substância analítica e crítica. E este é um segundo ‘ponto’ que gostaria de ressaltar. De fato, nota-se, ao longo dos textos aqui reunidos, uma preocupação em organizar reflexões a partir de alguns elementos em comum: a seleção recai sobre contos escritos por escritores e escritoras nascidos em diversas cidades e países e num período que se convencionou chamar de ‘literatura contemporânea’.

De fato, o repertório inclui escritoras e escritores brasileiros de várias regiões: do nordeste, mais precisamente do Rio Grande do Norte, é o caso de Leda Miranda Hühne, que, embora aí nascida,

carrega também a experiência de vida carioca, já que foi criada no Rio de Janeiro onde desempenha dupla atuação - nas letras, através da docência e pesquisa, paralelamente ao cultivo da poesia, ficção e crítica. Do nordeste ainda nos trazem Antonio Mariano, natural de João Pessoa, na Paraíba, funcionário público que atua também no campo das Artes Cênicas. E Raimundo Carrero, pernambucano do “sertãozão”, de Salgueiro, e jornalista, que vive em Recife. E ainda o pernambucano Marcelino Freire, que vive atualmente em São Paulo, responsável, entre outras atividades, pela divulgação da literatura em regiões periféricas da capital. Do Rio de Janeiro, trazendo marcada ascendência galega, a renomada e premiada escritora Nélida Piñon. Do Paraná, Salma Ferraz, também dinâmica e competente professora universitária. E do Rio Grande do Sul, Caio Fernando Abreu, também jornalista, que morou em São Paulo e que, infelizmente, teve morte prematura.

E os horizontes se abrem mediante inclusão de escritores d’além-mar: Antonio Vieira, português de Lisboa; Bernardina de Oliveira Salústio, de Santo Antão, no Cabo Verde.

Natural que, vivendo em diferentes regiões e países, os escritores e escritoras trouxessem questões também diversificadas. Mas se assim é, há certos pontos comuns, produtos de questionamentos específicos da época em que escrevem. De fato, são problematizados, ao longo dos textos, diferentes conceitos referentes a modernidade e contemporaneidade, bem como outros, a estes atrelados, como gerações modernistas, pós-modernismo e pós-colonialismo.

Pode-se afirmar que a base comum aparece centrada no abalo por que passou a adesão a um sistema rígido, calcado na noção de totalidade e de noções definitivas. Daí a recorrência de grande parte dos articulistas a perguntas que foram formuladas por Linda Hutcheon em 1991, ao detectar o questionamento das “próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?”

Daí também a consideração das propostas de Giorgio Agamben e de Jacques Derrida mediante importância do deslocamento do

olhar numa revisão desconstrutora para a criação de novos sentidos. E também as de Gayatri C. Spivak e Stuart Hall, Jonathan Culler e Donna Haraway, ora abordando tópicos referentes a subalternidade e hibridismo cultural, ora mais diretamente questionando teorias e posturas feministas, itens esses fundamentais para a detecção dos lugares das vozes nessa era de pós-modernidade.

Tais circunstâncias de produção teórica facultam um novo olhar da produção literária e estimulam, sobretudo, a consideração dos textos escritos por minorias. Assim sendo, há preocupação em determinar as marcas atuais de herança de uma famigerada tradição patriarcal e as etapas de implementação e difícil consolidação de visões feministas atentas aos direitos políticos de representação e às batalhas pelo respeito às diferenças.

O caldeirão temático ferve diante de tais circunstâncias que movem um mundo em ruínas, desvestido de antigos mitos e valores, dividido entre centro e periferia, habitado por indivíduos fragmentados, mergulhados por vezes na solidão, no crime e na desesperança.

Os discursos traduzem essa mistura indiscriminada de ações e a crítica aqui presente reconhece a miscigenação de gêneros e tendências, a prática da intertextualidade, da sugestão, do não dito, do estranho.

Como essas propostas se consumam em cada ‘caso’ aqui posto em análise e interpretação fica por conta de cada um de vocês, leitor e leitora deste livro.

Mas é certo que, para a aferição das variadas especificidades de cada conto em análise, terão um repertório mais que suficiente para avaliar não só as questões que pululam na produção das últimas décadas, mas uma matéria substancial para desenvolver seu juízo crítico diante de *diferentes* visões dessa produção.

Com instrumental teórico e crítico adequado e atualizado, o público leitor será duplamente beneficiado: lembrando Julio Cortázar, aliás, citado num dos textos aqui reunidos, os autores desta publicação, tal como os contistas que examinam, lidam com dados *significativos* e que têm o poder de promover uma *abertura* “que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que

vai muito além do argumento visual ou literário contido” nos textos examinados.

Assim sendo, o projeto que viabilizou a reunião dos artigos ora publicados - , que exibem louvável pendor ensaístico e que foram desenvolvidos com cuidadosos critérios e criatividade - , merece ser seguido por outros estudiosos da literatura, que nem sempre têm essa oportunidade de divulgação mais ampla. Fica aqui o exemplo, com resultados altamente satisfatórios. Que a repercussão desses ensaios, ao atingir leitores e leitoras de diversas regiões, estimule novas leituras e projetos desse tipo. E que os autores dos estudos aqui reunidos continuem seu caminho no campo da pesquisa com o mesmo empenho e seriedade demonstrados neste livro.

Nádia Battella Gotlib

“NO CORREDOR” DA CONTEMPORANEIDADE

Aline Ramos Barbosa
Ariene Braz Palmeira

Introdução

Esse trabalho nasce de uma análise do conto “No corredor” de Leda Miranda Hühne¹, publicado no livro “Contos quase relatos”, (2012). O conto traz, em suas entrelinhas, alguns questionamentos bastante aplicáveis às teorias que tratam da contemporaneidade, inclusive, no que diz respeito aos modos de pertencimento do sujeito ao seu tempo. Nesse sentido, tocaremos em questões como: modo de pertencimento, arcaísmo, sujeito híbrido, ideologia, leitura e discurso. Assim, se faz necessário um percurso no que concerne ao retrato complexo da contemporaneidade, da nossa contemporaneidade. Para tanto, faremos uso de conceitos trazidos, sobretudo, por Giorgio Agamben.

Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo* (2009), abre uma discussão sobre o que venha a ser contemporâneo e sobre quem somos dentro dessa contemporaneidade. Assim, vários conceitos são discutidos para se chegar à visão de contemporaneidade que nada mais é do que “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 56). Nesse sentido, afirma que:

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide

1 Leda Miranda Hühne nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, 1934. Ensinou Estética e Filosofia da Educação. Mestra em Filosofia pela UFRJ com a tese “O sentido hermenêutico da poesia segundo M. Heidegger”. É autora de diversas obras críticas e literárias, entre poemas longos, romances, contos e estudos literários.

perfeitamente com este, nem está adequado as suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Verifica-se que, para esse autor, o tempo e o modo de nos relacionarmos com ele são decisivos para sabermos/entendermos em que lugar estamos. A complexidade nessa forma de ver o contemporâneo não está justamente no pertencimento, de forma empírica, na sociedade atual, mas na forma de analisar o mundo, a partir de uma visão mais centrada no contexto. Não pertencemos a lugar/tempo algum. Somos frutos da relatividade.

A complexidade que perpassa a teoria desse autor se circunscreve na maneira como ele trata o tempo, assim, esclarece que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O conto em questão foi analisado a partir da seguinte tríade: contemporaneidade, pertencimento e leitura. É relevante destacar que a construção metalinguística presente no conto se dá na mesma intensidade em que Agamben descreve a contemporaneidade, sobretudo, a partir de posturas adotadas pelas personagens. Diante desse contexto, o artigo visa analisar o conto abordando quais características da contemporaneidade percebe-se nele. Após definirmos o objetivo da nossa análise, passaremos a realizar a abordagem propriamente dita.

1.Sobre o conto

A narrativa acontece na escola onde as personagens Lia e Dona Laurinda estudam e trabalham, respectivamente, e começa com

um diálogo entre as duas. Lia, caracterizada neste conto como uma menina ciente de suas perspectivas de mundo, utiliza sua eloquência a fim de parecer sábia e defende sua opinião em torno do tema: sexualidade, que fora abordado na aula. Ela interpela D. Laurinda, convidando-a para uma conversa que culmina no enredo do conto propriamente dito. Esse convite foi feito, exclusivamente, pelo mal-estar causado pela professora, em sala de aula, ao interpretar uma poesia. Lia não satisfeita com as inferências de sua professora, procurou discutir sua postura.

A conversa centra-se no eixo de individualidade de Lia, que, por meio de evocação da sua memória de um caso que lhe acontecera, em profunda introspecção, relembra sua primeira experiência sexual: “Não se surpreenda, quero contar minha primeira experiência sexual, talvez até a senhora possa aprender a nos conhecer melhor...” (HÜHNE, 2012, p. 241). Aqui, predomina a relevância do acesso que essa personagem teve a sua primeira experiência sexual, principalmente, ao questionar o modo como essa escolha lhe pareceu natural, livre e aparentemente baseada no contexto da contemporaneidade, já que todas as práticas são “acessíveis” nesta fase de escolhas, sejam elas de cunho sexual ou não:

Não, foi apenas uma aventura [...] agora entendeu meu ponto de vista? Em sala de aula, fica falando de amor nobre. Mas as nossas vivências são outras e aguentamos o tranco. Na hora de voltar para casa, morri de raiva, depois gostei da experiência de liberdade, do gozo inesperado para falar a verdade não me arrependo (Idem, p. 244).

Neste trecho identificamos que a fala da personagem denuncia seu tempo e o modo como esta o apreende. Lia busca deixar D. Laurinda constrangida e perplexa diante de sua própria leitura de um texto meramente ficcional, levando em consideração que foi a leitura de um poema, feita por D. Laurinda, que impulsionou o mal-estar e toda discussão levantada por Lia. Nesse sentido, Beth Brait afirma que:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção [...] e somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1985, p. 09).

A autora supracitada defende, ainda, que a personagem “é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos, mas reconhecendo também que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento” (Idem, 1985, p.12).

A visão de Lia revela seu “resgate das imagens universais que traduzem a experiência humana no planeta, há um espaço reservado à subjetividade que se busca nas relações próximas, fraternas, residuais [...] nelas, o híbrido é sujeito de si mesmo” (RAMALHO, 2004, p. 58). Sendo assim, através da postura dessa personagem em relação à sua compreensão do tempo atual, destacamos que o hibridismo pode ser visto como um fenômeno de nossa época (Idem, p.45).

O próprio nome “Lia” denuncia certa jovialidade em contradição ao nome da professora “D. Laurinda”, que pode ser visto com certo “ar” de tradicionalismo. Embora isto não esteja explícito no texto, cabe ao leitor desvelar esse “não-dito”. Tendo em vista que:

“Não-dito” significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo... e para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (LIMA, 2002, p. 36).

Portanto, podemos identificar algumas tensões apresentadas como verdades defendidas por cada uma das personagens, uma vez que cada uma tem uma postura diferenciada a respeito das práticas sexuais. No entanto, o termo “verdade”:

Quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso [...] designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade [...], ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade (CANDIDO, 1968, p.11).

Nesse sentido, o artigo intenciona conferir um novo viés de interpretação do conto no horizonte da contemporaneidade, rompendo com o tradicionalismo apresentado pela professora.

Nesse momento do conto, verificamos que D. Laurinda percebe que se fez um tanto injusta e sua interpretação foi radical, levando em consideração que os tempos mudaram. Assim, “talvez tenha exagerado na hora em que criticou o comportamento das moças que tratam o ato de fazer sexo como um mero ato fisiológico, semelhante a qualquer outro como beber, comer, e não é assim” (HÜHNE, 2012, p. 240).

A expressão “e não é assim” utilizada por D. Laurinda, em conversa com Lia e interpretando sua “geração”, dimensiona a sua postura puramente hedonista, manifestada por uma perspectiva de ordem psicológica e histórica. Para tanto, essa perspicácia deve ser notada de modo que a “cooperação textual” não seja entendida através da “atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação”, mas sim das “intenções virtualmente contidas no enunciado”. Desse modo, cabe ao leitor empírico “recuperar com a máxima aproximação possível, os códigos do eminente” (LIMA, 2002 , p. 46).

Dessa forma, podemos inferir que Hühne, enquanto escritora, usa da estratégia enigmática e imprevisível na obra *Contos quase relatos*, pois esse conto, por exemplo, é uma narrativa que traz no seu interior um tom enigmático, em que os “relatos” descritos nas tramas revelam a sutileza dos juízos de valor das personagens, como é possível percebermos nas palavras da própria Lia: “sei que nós estamos vivendo em outra época onde a hierarquia de valores, ditos universais e eternos, está sendo queimada e a mudança se faz presente [...] a senhora não percebe a reviravolta que está acontecendo nesta década?” (HÜHNE, 2012, p. 240).

Vê-se, então, que são questionamentos como esse da protagonista que ficam no ar, de modo que passamos a encontrar evidências concretas acerca da questão da contemporaneidade, ouseja, o que se tem, claro, são apenas questionamentos, embora o texto conote certa “discriminação ideológica”.

Assim sendo, é o leitor que tem a função de receber a obra como “um conjunto de enigmas que compete ao leitor desvendar, como faz um caçador ou um detetive, através de um trabalho com os índices” (COMPAGNON, 2003, p. 146). Desse modo, o leitor que tem um domínio sobre o foco narrativo pode fazer uma leitura mais ampla, da mesma forma quando percebe que a narradora-personagem é algo mais além, uma figura que defende suas ideologias: “estou aqui falando em meu nome” (HÜHNE, 2012, p. 240) e tem o poder de contar a sua vida e usa dessa sapiência para revelar, sem sombra de dúvidas, o cabedal cultural de sua época.

No entanto, é válido destacar que se trata de um conto, gênero que “não se refere só ao acontecido [...] não tem compromisso com o evento real [...] nele, realidade e ficção não têm limites precisos” (GOTLIB, 1946, p. 12). No mesmo ângulo que Gotlib, Antonio Candido em *A personagem de ficção* destaca que:

Os textos ficcionais, apesar de seus enunciados costumarem ostentar o hábito exterior de juízos, revelam nitidamente a intenção ficcional, mesmo quando esta intenção não é objetivada na capa do livro, através da indicação “romance”,

“novela” etc. Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetivos, mediante a reparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc (CANDIDO, 1968, p. 12).

No que tange ao tempo da narrativa, buscamos respaldo na definição utilizada por Benedito Nunes, em *O tempo da narrativa* (1995, p.25), uma vez que o tempo da narrativa em destaque é físico, pois “se traduz com mensurações precisas que se baseiam em estalões unitários constantes”. Isso pode ser ratificado em passagens como: “são 11 horas e já bate muito sol”, “quando terminou a aula” e “conheci um jovem num baile e às duas da matina”, dentre outras.

Segundo Nunes, no tempo físico, há uma ordem objetiva que se apoia no princípio de causalidade, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais [...] assim, dizer que um evento antecede outro é afirmar que, sem o primeiro (causa), o segundo (efeito) não existiria. (1995, p. 19). Portanto, esse conto apresenta o tempo cronológico, que é determinado pela sucessão dos acontecimentos narrados. Mas também podemos dizer que há uma referência ao tempo psicológico no que se refere à duração interior dos acontecimentos, se levarmos em consideração as narrações que Lia faz de suas lembranças e seus sentimentos.

O conto apresenta um narrador-onisciente, sob uma perspectiva temporal, que visualiza elementos sociais e culturais do momento evocado, utilizando-se de alguns recursos linguísticos que deslocam o foco da descrição da experiência sexual de Lia para outro objeto, diretamente ligado às questões da contemporaneidade.

No desenvolvimento de alguns parágrafos, é possível flagrar, na construção sintática das frases, a estratégia desses questionamentos que possibilita passar para o primeiro plano outro tema: a questão da contemporaneidade.

O conto também faz uso do discurso direto. Um reforço dessa afirmação ocorre na introdução da fala das personagens que são iniciadas com o travessão: “- É assim que a turma inteira pensa, você é a porta-voz? Ou está representando você mesma?” (HÜHNE, 2012, p. 240).

Os diálogos contam também com a participação dos chamados verbos de elocução, ou seja, o diálogo sempre é interpelado por um verbo que indica as falas das personagens, como por exemplo: “diz:”, “começa a falar:”, “mas rebate:”, “vem e fala:”, dentre outros.

O espaço onde a narrativa se desenrola é um espaço físico, no qual as personagens se movem, isto é, o conto inicia-se com um diálogo, entre as protagonistas, que acontece no pátio da escola: “as duas seguem para o pátio, atravessam o gramado e se sentam” (HÜHNE, 2012, p. 239).

Lia narra à professora que conheceu um rapaz numa festa e que ele a levou para sua casa que ficava “à beira-mar”. Ao chegar lá, passaram por um corredor, que por sua vez intitula este conto. Ao passar por esse corredor, ela se depara com o quarto onde os pais do rapaz estão dormindo e, em seguida, vão até o quarto: “- bem, quando nós entramos no quarto dele, minhas pernas estavam bambas de medo, não, de pavor, e se os bruxos acordassem e me encontrassem ali?” (HÜHNE, 2012, pp. 242-3). Os bruxos a quem Lia se refere são os pais do rapaz. Apesar de ter vivenciado o que queria, a experiência sexual da personagem leva a protagonista a entristecer: “na hora de voltar para casa, morri de raiva” (Idem, p. 244).

O fato de ela ser virgem gerou um desconforto para o personagem, que até o momento era um estudante de engenharia com um bom papo. Nesse entremeio, após uma discussão (na verdade, é apenas o rapaz que fala), Lia sai do quarto e passa pelo lugar que mais chama atenção: o corredor. E assim ela revela: “Passei com o coração na mão quando atravessamos o quarto dos pais dele [...] o corredor nunca

me pareceu tão longo, mas chegamos à porta do edifício” (HÜHNE, 2012, p. 244).

Assim, o que se imagina é que a história iria se encaminhar para um final feliz, uma vez que Lia faz aquilo que a deixa livre de pressões sociais. No entanto, diante do exposto, não é o nosso propósito aqui desvendar esse mistério, uma vez que se trata de uma obra literária, que é aberta e cheia de lacunas, cujo universo propicia ao leitor descobrir infinitas interconexões, de forma que podemos correr o risco de não chegarmos com fidelidade ao que o texto propõe.

Apesar de toda essa discussão acerca do enredo do conto e da postura das personagens, buscamos tratar o texto em uma perspectiva teórica antes mencionada: a contemporaneidade. Nessa perspectiva, Nádía Gotlib (1985) salienta que:

Tais mil e uma páginas referentes ao problema da teoria do conto poderiam se resumir em algumas direções teóricas marcantes: há os que admitem uma teoria. E há os que não admitem uma teoria específica. Isto quer dizer que uns pensam que a teoria do conto filia-se a uma teoria geral da narrativa. E nisto têm razão. Como pensar o conto desvinculado de um conjunto maior de modos de narrar ou representar a realidade? (GOTLIB, 1985, p. 8).

Na narrativa em questão, o leitor com certeza é chamado a não só fazer uma nova interpretação, como também a preencher as lacunas dos não ditos, a exemplo das reações das personagens em relação a modos de pertencimentos (seja ao tradicionalismo ou ao contemporâneo) e ideologias. Para Dona Laurinda, por exemplo, a virgindade é vista como algo de cunho conservador “confirmando a minha posição: não me parece que vocês sejam mais felizes com essas experiências” (HÜHNE, 2012, p. 244). O “rapaz”, ao perceber que Lia era virgem se espanta: “por que sangue? Então você era virgem? Meu Deus, por que não me contou?” (HÜHNE, 2012, p. 243). Lia, por sua vez, diz que gostou da “experiência de liberdade, do gozo inesperado para falar a verdade não me arrependo” (Idem, p. 244).

Assim, destacamos que o pensamento de Lia desconstrói a visão que se tem sobre algumas posturas sexuais, sobretudo, no tocante à “virgindade”. E como afirma Jacques Derrida (2001): desconstruir é revisar o passado, não é acabar ou diminuí-lo, mas sim agregar novos sentidos, olhar outras dimensões, é ler de um modo diferente e fazer um questionamento ao interior do texto, é revelar as vozes do texto que estão impedidas e descobrir o encoberto.

O conto desconstrói alguns conceitos estimados e conservados pela sociedade, inclusive, a atual. Nesse sentido, traçar uma discussão relacionando o contemporâneo, a desconstrução e esse conto é claramente possível, uma vez que as personagens principais traçam um percurso de desconstrução de seus próprios conceitos, de suas próprias posturas, configurando assim, um enredo, que embora, ficcional, apresenta uma nova forma de ver “o outro”.

2. O conflito de gerações

O conflito se instala no texto, a partir da interpretação que Lia faz da leitura de D. Laurinda do livro *A lição dos prazeres* de Clarice Lispector. Assim, ela diz:

Dona Laurinda, sabe por que resolvi falar com a senhora? Não se choque não, mas a sua aula foi por demais careta. A impressão que temos é que a senhora vive em outro mundo. O pior é que a senhora quer passar esse mundo como o verdadeiro. Falava com tanta seriedade, que havia momentos que eu tinha raiva, outros eu tinha pena (HÜHNE, 2012, p.240).

Nesse momento, a professora tenta se explicar:

É a autora que enfatiza a relação amor/sexo. Eu mostrava no texto que a entrega sexual acompanha a entrega da alma, da mente, dos sentimentos. Talvez tenha exagerado na hora em que critiquei o comportamento das moças que

tratam o ato de fazer sexo como um mero ato fisiológico, semelhante a qualquer outro como beber, comer, e não é assim (HÜHNE, 2012, p. 240).

A partir da teoria da contemporaneidade, percebe-se que as personagens, de certa forma, são contemporâneas, mesmo que uma não pertença ao tempo da outra. A questão que gera conflitos é a postura que cada uma tem a respeito do seu tempo. D. Laurinda, fechada em sua época, percebe as nuances do tempo atual como algo relativamente negativo, mas esquece que:

Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009. p. 65).

No entanto, se formos analisar o discurso que Lia emprega, verificamos que interpretação que ela faz da leitura de D. Laurinda, passa, sobretudo, por uma questão pessoal. A personagem analisa o comportamento da professora, para, então classificar sua leitura. Em contrapartida, essa característica que nos é mostrada da personagem, pode, sim, ser uma questão positiva, pois ela considera o histórico de D. Laurinda e o seu repertório de leitura está associado à sua história de vida.

Nesse sentido, Annie Rouxel, em *Leitura subjetiva e ensino de literatura* (2013, p. 202), nos mostra que a leitura é fruto de nossas vivências pessoais e que a subjetividade está fortemente empregada nelas. Citando P. Dumayet: “O leitor encontra sua via singular no plural do texto”, Jonathan Culler em *Sobre a desconstrução* (1997) também afirma que “ a interpretação de uma obra, portanto, torna-se uma descrição daquilo que acontece ao leitor: como várias convenções e expectativas entram em jogo, onde conexões específicas ou hipóteses

são colocadas, como as expectativas são derrotadas ou confirmadas” (CULLER, 1997, p. 43).

Quando analisamos o discurso de Lia, não podemos desconsiderar a sua veracidade, mesmo que D. Laurinda tente se justificar. Lia é fruto da sociedade em que vive, é fruto das impressões que tem de uma sociedade líquida, relativa e bastante questionadora.

Se formos pensar na leitura que Lia faria do mesmo livro, provavelmente aconteceria uma interpretação oposta. A experiência que a aluna teve em sua primeira relação sexual é prova visível disso. Assim, ela explana: “A senhora não percebe a reviravolta que está acontecendo nesta década? Já assistiu aos filmes de Brigitte Bardot, já se demorou a ouvir os Beatles? A desrepressão sexual é um fato. Sexo não é um tabu. E que ingenuidade dar conselhos sobre virgindade a pretexto de falar de amor, até a hora do casamento” (HÜHNE, p. 240). Nesse sentido, Culler (1997) traz alguns esclarecimentos acerca dessa posição de leitura. Para ele, a leitura do leitor é fruto de suas experiências de vida. Assim, afirma que:

[...] teorias tais como as que temos discutido observam que não se pode autoritariamente determinar, lendo um texto, o que está nele e o que não está, e que têm esperança de, voltando-se para a experiência do leitor, assegurar outra base para a poética e para determinadas interpretações (CULLER, 1997, p. 97).

Aqui, percebemos o quanto a personagem D. Laurinda se projetou em seu texto.

Lia era contemporânea ao tempo da professora, mas via “o escuro” inserido em sua sociedade. Uma vez que não era feliz, não se sentia mais privilegiada que D. Laurinda, talvez, sentisse até o contrário, pois “não vivemos no campo das fantasias, dos romances de cavalaria, enfrentamos o mundo duro, brutal, onde o prazer tem vez” (p. 244). Então, com relação ao seu próprio tempo, ela também é contemporânea. Nesse sentido, Agamben afirma que “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como

algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Pensar o modo como essas personagens significam o mundo é pensar também em suas ideologias, modos de vida e posturas sociais. Nesse entremeio, verifica-se que a sociedade atual se circunscreve em uma relativização dos relacionamentos de modo muito intenso e isso reflete nas posturas adotadas pelos indivíduos. Os sentimentos são dissolvidos de forma muito rápida. A busca pelo prazer individual sufoca os laços entre os indivíduos, o que contribui para relacionamentos líquidos, que são desfeitos a todo tempo.

Ao tentar traçar uma interpretação sobre o discurso que Lia emprega para enfatizar que a professora foi infeliz em sua leitura, infere-se que, na visão de Lia, D. Laurinda reteve uma leitura fechada, controlada e preconceituosa. Ramalho, em “Questões contemporâneas sobre o ser ou não ser da crítica literária” (2015), afirma que:

Não há, inclusive, motivo para a instauração de uma verdade, já que a ambiguidade é o que faz a arte ser arte, ou seja, um texto crítico, sendo metalinguagem, absorve a natureza do objeto ao qual se refere. Assim, a “verdade científica” no campo da literatura tem que se assumir ambígua, polissêmica, aberta, ainda que científica ou sistemática como forma de investigação, pois a Verdade, em si mesma, é uma abstração ilegível (RAMALHO, 2015, p. 09).

A verdade empregada pela personagem D. Laurinda não existia. Embora a própria personagem reconhecesse que ali nada mais existiu do que uma possibilidade de leitura. Mas, Lia refuta:

A impressão que a senhora quer passar esse mundo como o verdadeiro. Falava com tanta seriedade, que havia momentos que eu tinha raiva, outros eu tinha pena. O que mais me admira é que a senhora seja casada, a aliança na mão esquerda indica, e me disseram que têm filhos.

Inacreditável! Por quê? Não é uma freira e deve ter suas experiências sexuais. Mas afirmar o que a senhora afirmou, na época atual, mostra que está fora da realidade (HÜHNE, 2012, p. 243).

O mundo inscrito por Lia refere-se ao mundo em que ela vive, mas no qual não se sente “feliz”, uma vez que é uma realidade difícil, cheia de dificuldades e que as histórias de contos de fadas já não existem. Lia, então relata:

Não, foi apenas uma aventura. Agora entendeu meu ponto de vista? Em sala, fica falando de amor nobre. Mas as nossas vivências são outras e aguentamos o tranco. Na hora de voltar para casa, morri de raiva, depois gostei da experiência de liberdade, do gozo inesperado para falar a verdade, não me arrependo. Está na sua hora? Mestreira, quando preparar as aulas e seus discursos moralistas, lembre que não somos meninas que acreditam em contos de fadas. As feiticeiras e os bichos-papões são reais. Não vivemos no campo das fantasias, dos romances de cavalaria, enfrentamos o mundo duro, brutal, onde o prazer tem vez (HÜHNE, 2012, p. 244).

Verifica-se que Lia estava atenta às ideologias que outrora vigoraram. Para ela, a postura da professora era repudiada, não aceita em seu tempo. De certo modo, há um distanciamento dessa personagem a respeito de seu espaço, pois ela conseguia verificar “o escuro” em que sucumbia sua existência. A experiência de vida de Lia era uma e a de D. Laurinda, outra totalmente diferente. Aqui, Lia aponta que D. Laurinda [...] “Em sala, fica falando de amor nobre. Mas as nossas vivências são outras e aguentamos o tranco. [...] depois gostei da experiência de liberdade, do gozo inesperado para falar da verdade, não me arrependo” (HÜHNE, 2012, p. 244).

A maneira como as personagens Lia e Laurinda são (des)construídas, faz com que o leitor reflita a respeito do tempo, do contexto de vida e da trajetória humana. O tempo é uma construção

coletiva que interfere sobremaneira na conduta individual. Nesse sentido, podemos relacionar o modo de construção das personagens com a constituição da contemporaneidade, uma vez que só existe o contemporâneo se houver um passado. Então, Lia é fruto da sociedade que Laurinda projetara em sua juventude.

Nesse caso, podemos classificar tanto Lia quanto Laurinda como contemporâneas, uma vez que as duas têm características que “denunciam” a sua época. E esse questionamento a respeito de seu próprio tempo as torna contemporâneas.

Considerações finais

A leitura apresentada tenta mostrar como os possíveis contextos, de diferentes épocas, podem ser analisados como contemporâneos. Assim, expressões como: “época atual”, “fora da realidade”, “estamos vivendo noutra época”, “está acontecendo nesta década”, “hoje cada um dança na sua”, todas elas utilizadas pela personagem Lia, corroboram com nossa discussão.

As reflexões sobre o pertencimento dos sujeitos a seus respectivos tempos mostram, no conto, que “desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001, p.48). Porquanto, toda obra tem significados diversos que vão depender do saber e da leitura de cada receptor. Nesse ínterim, a estética da recepção defende que o leitor é quem atribui sentido ao texto literário, isto é, o autor escreve o texto, porém o leitor, com seu conhecimento de mundo e contexto em que está vivendo, interpreta-o de acordo com sua carga de pensamento independente da intenção do escritor.

Nesse sentido, este artigo corrobora com a investigação acerca do pertencimento do pensamento das personagens do conto. Objetivamos descrever os procedimentos e as suposições que nos levaram a perceber que a personagem D. Laurinda revela certa cumplicidade com a preservação da autoridade masculina, no que tange à perda da virgindade.

Assim, “esse tipo de investigação também alude a uma espécie de desconstrução do tradicional discurso masculino, na medida em que pretende propor alternativas, como fazem as autoras citadas como exemplo dessa forma de crítica feminista (CULLER, 1997, p. 75). Ligadas a ela estão: “Que tipo de experiência de leitura podemos imaginar ou produzir? O que seria ler ‘como uma mulher’?” (CULLER, 1997, p. 75-76).

Verificamos mais uma das interpretações e significações que possui esse conto. Assim, conseguimos enxergar que Leda Miranda Hühne se insere em uma perspectiva de autores que denunciam o pensamento tradicionalista imposto pela crítica falocêntrica e demonstra, através da postura da personagem Lia, que tem uma visão à frente do seu tempo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 26-51.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 2 ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 1968.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. 2 ed. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 13 – 98.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2001.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11 .ed. São Paulo: Ática, 1985.
- HÜHNE, Leda Miranda. *No corredor*. In: Contos quase relatos. UAPÊ: Rio de Janeiro, 2012. p. 239-245.
- LIMA, Luiz Costa. Prefácio à primeira edição. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

NUNES, Benedito. *O tempo na Narrativa*. 2 ed. Editora Ática: São Paulo, 1995.

RAMALHO, Christina. Hybris: Nosso hínusitado tempo de poesia. In: PARENTE, Helena Cunha. *Além do cânone*. Vozes femininas cariocas estreantes na poesia do anos 90. Rio de janeiro: Tempo Brasileiro, 2004, p.43-64.

RAMALHO, Christina. *Questões contemporâneas sobre o ser ou não ser da crítica literária*. Revista barbante, v. 15, n. 25 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.youblisher.com/p/1184744-Revista-Barbante-Ano-IV-Num-15-25-de-julho-de-2015/>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

REZENDE, Neide Luzia etalli (org.). *Leitura subjetiva e leitura literária*. São Paulo: Alameda, 2013.

AS REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO E DO ESPAÇO EM “O FILHO DO ALÉM”, DE SALMA FERRAZ

Amanda Andrade Oliveira
Michelle Lima

Introdução

A verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem muito mais sobre o homem e sobre a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica (ZOLA, 1982, p. 103).

“CriSe, CriSe, CriSe e mais CriSe²”, ao ligar a televisão, o rádio, em uma conversa com amigos no bar, no parque ou nas renomadas instituições de ensino, essa é a palavra da vez, estamos em uma crise. Refletir sobre a contemporaneidade é valorar e discutir todo um estado de crise em que vive o planeta, uma crise que atinge a economia, a política e a cultura. Neste trabalho abordaremos apenas a influência de toda essa “CriSe” na contemporaneidade sobre os aspectos literários. Como a literatura se apresenta na atualidade? O que ela busca retratar? Para responder a essas perguntas, elegemos o conto da escritora paranaense Salma Ferraz.

Escrevendo na atualidade e sobre a atualidade, seus textos estão impregnados das novas concepções e anseios sociais, principalmente em relação ao espaço dado às mulheres, à solidão, à traição, à morte, ao amor... Vale observar que as principais temáticas de Salma Ferraz nada têm de inovadoras no sentido que são de abrangência universal, do humano, como amor, traição, angústia, etc., porém, a abordagem

2 CriSe – Salientamos que as letras C e S em maiúsculo vêm sinalizar uma maior entonação de voz.

dada a esses velhos assuntos cativa e aproxima o leitor, como o cientista Lavoisier enunciou em sua tese sobre a conservação das massas “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Na literatura esse fenômeno é facilmente percebível, atualizam-se as velhas temáticas de acordo com os novos paradigmas da sociedade em que irão se inserir, e Salma faz este trabalho de forma brilhante.

Nesse sentido, o conto de Salma Ferraz que escolhemos para refletir neste trabalho foi “O filho do além”, publicado no seu livro de contos, de 2012, *A ceia dos mortos*³. Esse livro é composto de seis contos, todos de sua autoria, e trazem, como o próprio título indica, a temática da morte. A morte está presente em todas as narrativas do livro, mas sempre é direcionada pelo viés cômico, o que propicia que um tema tão sombrio e muito evitado pelas pessoas seja refletido e discutido de maneira mais suave e irreverente.

Para o estudo proposto, este trabalho foi dividido em três partes. No primeiro item, fazemos uma breve reflexão sobre a contemporaneidade, já que a autora e seus textos são plenamente contemporâneos. No segundo item, discorremos sobre as características estéticas dos textos de Salma Ferraz. No terceiro ponto, fazemos a análise propriamente dita do conto “O filho do além”. E dividimos, então, esse tópico em subitens, focalizando o estudo dos personagens e do espaço do conto. Como embasamento teórico, utilizamos os estudos de Santaella (2003), Hutcheon (1991), Ramalho (2015 e 2008), Gancho (2002), entre outros teóricos.

1. Reflexões sobre a contemporaneidade

Estamos enfrentando problemas na economia, na vida social, na política e no âmbito cultural. Esses problemas não são de hoje, porém, em virtude da globalização e do elevado nível tecnológico que atingimos, nunca se refletiu tanto sobre esses problemas.

3 A edição de *A ceia dos mortos* que nos referimos aqui neste trabalho é a segunda, publicada em 2012.

Todas as formações sociais, desde as mais simples até as mais complexas, apresentam três territórios inter-relacionados: o território econômico, o político e o cultural. Embora essa divisão seja simplificadora, tendo em vista a enorme complexidade das sociedades atuais, ela serve para delinear o lugar ocupado pela cultura na sociedade (SANTAELLA, 2003, p. 51).

O território cultural é o que nos interessa, mas estamos cientes de que a economia e a política influenciam nossas concepções culturais e nossa escrita, assim, o ato de escrever é um ato simultaneamente econômico, político e cultural. As obras literárias revelam as transformações pelas quais passa a sociedade, refletindo os anseios, os problemas e as concepções de uma época. Sobre isso, afirma Antonio Candido:

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 2004, p. 175).

Em meio a essa crise, como as obras literárias contemporâneas se apresentam? Para tentarmos responder a esta pergunta, precisamos, primeiramente, analisar o significado da palavra contemporâneo. Segundo Agamben, em sua obra *O que é o contemporâneo?*, a ideia de contemporaneidade abrangeria uma relação atemporal, pois não haveria a possibilidade de se pensar o presente sem uma relação direta como o passado. Assim, o contemporâneo buscaria seu espaço e a solução de seus atuais problemas, a partir de um olhar lançado no passado, do qual jamais poderia fugir.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa

é uma relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com uma época, que em todos os aspectos a esta adere perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

As obras literárias, em nosso tempo, buscam exatamente essa relação entre presente e passado, de forma que um olhar no ontem nos ajude a melhor vivermos o hoje. Por exemplo, sempre existiram obras que tratassem do amor carnal, porém havia um cuidado, uma polidez na abordagem. Hoje esse mesmo tema é tratado abertamente, o erótico é amplamente cultivado por grandes nomes da literatura atual, buscam-se novas formas de atingir o público. Um público leitor que é mais questionador e interativo. Por isso, essa nova postura tem que estar presente nas obras contemporâneas. É possível notar nas obras literárias da contemporaneidade uma preocupação com o leitor, que é visto como participante do processo de construção e recepção de uma obra.

Hoje, nada mais é homogêneo, vivemos a diversidade: na música, na alimentação, no vestuário, na cultura e, é claro, na literatura, atualmente o híbrido alcança todos os espaços. A existência de um único caminho, uma única verdade, já não encontra meios que a sustente, e assim, também, a literatura concebida como algo fechado em si, como objetividade, como verdade pura, não mais faz sentido. Ramalho (2015) comenta sobre isso quando afirma que “a verdade científica no campo da literatura tem que se assumir ambígua, polissêmica, aberta, ainda que científica ou sistemática como forma de investigação, pois a Verdade, em si mesma, é uma abstração ilegível” (RAMALHO, 2015, p. 9).

As concepções do ecologista e físico Fritjof Capra relacionam-se com o caráter libertador das obras literárias contemporâneas, quando trabalha o conceito de redes. Segundo ele, tudo na vida se processa através de uma estrutura em redes, como as redes são estruturas

compostas por ramificações, defende uma visão do mundo não linear e holística, aberta para influências e interpretações múltiplas, ligadas a uma rede de fatores, tais como contexto histórico, experiências pessoais, interferências econômicas. Pensá-la de forma linear seria o mesmo que fechá-la em si mesma, ou seja, reduzi-la.

Nesse sentido, o diálogo entre as obras, por meio da intertextualidade, é cada vez mais constante, devido ao ritmo acelerado com que chegam as informações. Temos, por exemplo, conhecimento em tempo real do lançamento de um artigo, disponível de forma instantânea nos sites, que pode dialogar com o texto que estamos lendo ou escrevendo. Ou simplesmente uma informação pode alcançar áreas remotas de todo o mundo em poucos minutos ou segundos através da velocidade da internet.

Dessa maneira, as obras literárias retratam na contemporaneidade uma quebra de paradigmas ou dos antigos padrões impostos à sociedade, à medida que desconstrói antigas ideias cristalizadas pela sociedade e que não mais correspondem à realidade. Em função dessa nova capacidade de conhecer vários lugares e culturas diferentes com mais velocidade é que muitos indivíduos puderam se posicionar e refletir sobre seus papéis perante a sociedade. Busca-se agora uma nova forma de “repensar” a mulher, o homem, o sexo, as etnias, as diferenças, o casamento, a configuração da estrutura familiar, e etc.... Graças, sobretudo, ao advento do Pós-modernismo, que passa a trazer para os estudos literários a preocupação em tratar dos assuntos e sujeitos que ficaram, por muito tempo, silenciados e representados apenas à margem do modelo central da sociedade.

Além disso, o Pós-modernismo assume principalmente a ideia de que não existe maniqueísmo, todo indivíduo é fragmentado, o bem e o mal convivem nele, fugindo da ideia de padrão e de certo ou errado. Como afirma Linda Hutcheon, “Na teoria psicanalítica, filosófica e literária do pós-modernismo, a nova descentralização do sujeito e de sua busca no sentido da individualidade e da autenticidade teve importantes repercussões sobre tudo, desde nosso conceito de racionalidade até nossa visão das possibilidades do gênero” (HUTCHEON, 1991, p. 85).

Textos como o de Salma Ferraz, por exemplo, que trazem temas pouco abordados anteriormente, como a descrição do ato sexual entre um casal de maneira natural e sem preconceitos, a autenticidade da mulher moderna, a relação do medo e da coragem das incertezas dos indivíduos, são reflexos desse pós-modernismo literário. Afinal, o Pós-modernismo “questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?” (HUTCHEON, 1991, p. 84).

Dando prosseguimento ao trabalho, na próxima parte dispomos sobre a estética de Salma Ferraz em seus textos literários.

2. Apresentação da estética dos contos de Salma Ferraz

Eclética. Essa palavra define a forma de escrever da paranaense Salma Ferraz⁴. Suas obras transitam pelo humor, drama, tragicomédia, ironia, crítica à sociedade patriarcal, pelo erotismo, pela crônica, por diversas referências literárias, pelo hibridismo, pela metalinguagem. Ela inicia cada conto com uma frase ou trecho de diversos autores literários como também de versículos bíblicos, de forma que os textos dialoguem entre si.

Neles ainda, em maior ou em menor escala, o fator “surpresa” e a picardia temperam a relação obra/leitor (a), gerando um apelo imediato à simpatia do (a) receptor (a), fruto do ritmo divertido e bem estruturado de cada texto, em que o convite à continuidade da leitura é inegável, tão curiosas e inusitadas são as “cenas” que vão compondo os atos quase teatrais das narrativas (RAMALHO, 2012, p. 143).

4 Salma Ferraz é Doutora em Literatura Portuguesa pela UNESP e atualmente trabalha como professora associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em Florianópolis, onde reside. Mas é de naturalidade paranaense. Além de contista e ficcionista premiada em diversos concursos, é crítica literária e ensaísta com inúmeros artigos e livros publicados.

Nos textos de Salma Feraz há sempre uma proximidade clara e direta com seus leitores. Em tom de cumplicidade, ela demonstra essa relação quando, por exemplo, revela assuntos pessoais e triviais aos seus leitores, como o fato de a ideia de escrever “O filho do além” ter partido de sua manicure. Ela diz em nota de rodapé do título da narrativa: “a ideia central deste conto foi sugerida pela querida Dilva Lobato Custódio, minha manicure e amiga de Curitiba, a quem agradeço de coração” (FERRAZ, 2012, p. 31). Desfazendo aquela sensação de impessoalidade do autor, e mostrando ao leitor que o autor é humano e que, portanto, possui uma vida social e comum a todas as pessoas.

Além disso, para reforçar essa característica, a autora solicita aos seus leitores, no final dos contos, que façam seus acréscimos, comentem ou deem outro final à história, se quiserem, e a folha dispõe de linhas para que o leitor faça seus comentários. No final de “O filho do além”, temos: “anotações do meu pensativo leitor sobre o conto O filho do além. Escreva aqui sua opinião, sua versão, seu final” (FERRAZ, 2012, p. 40).

Para reforçar esse caráter pós-moderno, há a presença do hibridismo constante em seus escritos. O conto muitas vezes parece crônica, como também utiliza o hipertexto ao apresentar epígrafes, citações e imagens.

Nesse mar híbrido — no qual a autora mergulha com consciência, mas sem a preocupação de obrigar leitores e leitoras a buscar nas obras e personagens citados informações prévias cuja ausência poderia, fosse outra a atitude da autora, impedir a compreensão dos seus contos — habitam referências de tempos, estilos e gêneros literários intensamente diversificados, o que acaba compondo um painel democrático, que concilia, inclusive, epígrafes e citações finais (todos os contos começam e quase todos terminam com citações) (RAMALHO, 2008, p. 98).

No caso de “O filho do além”, a epígrafe é a citação de algum autor e aparece no conto estudado apenas no seu início, nos fazendo refletir se há algum vínculo com a história que é contada a seguir. Assim também acontece com a imagem que vem abaixo do título, a diferença é que esta mantém ligação clara com o relato. Isso porque, no final do conto, aparece a descrição da mesma imagem que é apresentada no seu início. A imagem que o leitor vê aparenta ser a capa de um livro com a fotografia de um bebê, intitulado *A vida do bebê*. O bebê é loiro dos cabelos ondulados. E no final da história, quando Natividade já tinha parido, temos a confirmação de que o livro era dela e seu filho tinha nascido com a mesma aparência da criança da capa do livro: “Uma semana antes, Onã havia presenteado Natividade com *O livro do bebê* do Dr. Lamare, que ganhara do dono da funerária. O que tinha diante de si era o próprio nenê da capa daquele livro” (FERRAZ, 2012, p. 39).

Quanto à epígrafe desse conto, “viver é muito perigoso”, de Guimarães Rosa, pode ser relacionada com os acontecimentos presentes no texto. Esse fragmento de Guimarães está no seu *Grande sertão: veredas* e aparece num momento em que Riobaldo questiona se o diabo existe ou não. Nesse ponto, podemos fazer um vínculo com o fato de que algo sobrenatural acontece no desfecho do conto, e fica a critério do leitor estabelecer a explicação que julgar melhor.

E essa é uma constante nos contos de Salma Ferraz: deixar as histórias abertas, com um final que não é fechado e só reforça a cumplicidade e importância que a autora dá ao seu leitor. Essa particularidade de seus textos ratifica seu caráter pós-moderno. Afinal, “as estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento; conclusões ordenadas) são minadas por esses epílogos pós-modernos que colocam em evidência a maneira como, enquanto autores e leitores, nós produzimos o fechamento” (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Além de explorar recursos como o jogo com as palavras e expressões, a fala direta com o leitor como tão bem fazia Machado de Assis, o hibridismo e o hipertexto, a autora ainda faz uso da metalinguagem ao falar do próprio ato de escrever, logo no início

do conto: “este conto é sobre a vida e também a morte, mais morte do que vida; aliás, dizem que o contista morre um pouco a cada conto que inventa, e a morte, neste conto, assombra” (FERRAZ, 2012, p. 32).

No próximo item, dando continuidade, focalizamos a análise do conto.

3. Estudo do conto “O filho do além”

3.1 Apresentação geral

Conto pertencente ao livro *A Ceia dos Mortos*, publicado em 2012, esse conto é narrado em terceira pessoa, com um narrador onisciente. A história acontece num tempo passado que não é definido, não há marcações de data. Já o espaço é sempre bem marcado, tudo acontece na capital Curitiba e em cidades do interior do Paraná. Os personagens principais são planos, Onã e Natividade. A autora segue a ordem linear dos acontecimentos na história. O tempo é cronológico de duração curta, entre um ano ou pouco mais de um ano, apesar de a história não determinar explicitamente, temos percepção dessa duração de tempo porque os personagens se conhecem, namoram, Natividade engravida e a relação acaba no dia do parto. O discurso é predominantemente indireto. Em nota de rodapé fornecida no título da história pela autora no livro, sabemos que este conto foi publicado primeiramente em 2004 na *Revista de Divulgação Cultural* de Blumenau.

Traz a história de amor de um jovem casal excêntrico: Onã e Natividade. Seus olhares se entrelaçaram pela primeira vez quando Onã, exercendo seu ofício, motorista de funerária, transportava o primo distante de Natividade para sua última moradia. O rapaz representou naquele mesmo instante a materialização de todos os desejos carnavais de Natividade: “legítimo e perfeito representante do Olodum (...) com olhos lascivos, com lábios carnudos e sensuais, o corpo entalhado artisticamente em mármore negro” (FERRAZ,

2012, p. 32). E ela, aos olhos dele, parecia uma linda deusa morena de cabelos encaracolados. Ambos solteiros de longa data. Aproximaram-se no dia de Finados, local do primeiro encontro, e ali mesmo começaram a namorar e a cultivar o excêntrico gosto de namorar entre os que não mais podiam usufruir dos prazeres carnais. Assim foram muitos os cemitérios que visitaram, e o relacionamento só se fortalecia.

Onã se orgulhava de ter para si tão bela mulher, e Natividade se sentia a mais fêmea dentre as mulheres em seu apetite sexual. Por seu ofício, Onã precisou viajar e convidou a amada a acompanhá-lo. Sua tarefa consistia em transportar um corpo de um homem de Faxinal do Céu para Curitiba. O jovem morto era um polonês de 23 anos, branco quase vermelho e com longos cabelos loiros. Na volta a Curitiba, pararam no meio do caminho para verem a Lagoa Dourada e logo de volta ao carro da funerária foram acometidos por um impulsivo desejo sexual que não ofereceu resistência e logo começaram a se amar; ali, no fundo do carro que transportaria o finado, ao lado daquele corpo frio. Natividade em pleno gozo lembrou-se de que não havia tomado o anticoncepcional e como não era desejo de ambos um filho, Onã gozou fora do corpo da amada. Em meio às excitações da carne, a tampa do caixão abriu, e foi Natividade quem contemplou o morto que mais parecia um anjo de tão bonito.

No entanto, Natividade percebeu que o morto estava rindo. “Parecia que o morto-vivo havia compartilhado do prazer dos dois: na sua face, estranhamente vermelhada, havia um meio sorriso de felicidade, como se tivesse gozado junto com eles” (FERRAZ, 2012, p. 36). O que ela viu a assustou muito, mas, com medo de ser zombada por Onã, logo ela que se mostrava tão corajosa, não contou nada. No mês seguinte, Natividade constatou que estava grávida, conversou com Onã e ele assumiria a criança e se casariam. No dia do parto, o noivo não se aguentava de ansiedade, queria ver o rostinho moreno do filho, seu e de Natividade, porém o bebê que a enfermeira trouxera era um anjinho de pele avermelhada. Onã precisou ser contido e à Natividade disse apenas: - *Putá, mil vezes putá!* (FERRAZ, 2012, p. 39).

Salma Ferraz, em “O filho do além”, se reafirma em seus traços e em sua escrita. Apesar do já comentado hibridismo, há uma harmonia de seu texto com o gênero conto como texto literário com características específicas que o distinguem de outros gêneros, tais como: espaço reduzido, o tempo que fica restrito a algumas horas, quando muito, a dias, o desinteresse pelo passado ou futuro dos personagens, brevidade. Segundo Gotlib (2002, p.13) “há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo com que se conta — entonação da voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões — que é possível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório”. E é tudo isso que Salma Ferraz faz tão bem ao fixar a atenção do leitor através do elemento místico e estranho que aparece no conto: o fato de o morto rir.

O elemento diferente, misterioso, desperta o estranhamento ou até o medo no leitor. Esse aspecto do texto de Salma Ferraz revela a presença do fantástico, entendido como o sobrenatural que é inesperado na leitura, despertando a dúvida quanto à sua existência.

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1969, p. 148).

De acordo com Todorov (1969), o fantástico é aquele texto que tem o elemento estranho, mas não se sabe definir como sobrenatural ou como explicação lógica, racional, no nível do humano. Essa dúvida tanto é dos personagens quanto dos leitores. Em “O filho do além”, o fantástico se faz presente porque o que acontece de estranho na

narrativa é que um morto ri no momento em que os protagonistas estão tendo uma relação sexual ao lado do seu caixão. O morto, que em vida tinha o nome de Ariel, realiza uma ação passível apenas aos vivos: sorrir. Justamente nesse dia Natividade se esquece de tomar o comprimido anticoncepcional e Onã expele o sêmen fora do corpo da amada. Exatamente um mês depois, a protagonista descobre que está grávida e tem pesadelos durante todas as noites de sua gestação com o morto Ariel. Ao nascer, a criança parece mais ser filha do morto ao invés de Onã. Quando o conto termina, Onã aceita apenas uma explicação, fora traído e o filho de Natividade não é seu.

Nem os personagens entendem o que aconteceu nem o leitor. Este, então, terá de dar o esclarecimento que acha mais conveniente. Como afirma Todorov (1969), o fantástico só está presente no texto se houver dúvida e possibilidade de definir as duas explicações, sobrenaturais e racionais. Assim, tanto podemos acreditar que Ariel, um cadáver, sentiu prazer ao observar os personagens transando e fecundou a moça, coisa que Onã não fez. Essa seria a elucidação sobrenatural. Ou a criança é realmente filha de Onã, mas pertence a outra etnia porque a herdou de um parente distante dos pais. Uma interpretação racional. O fato é que tantas outras explicações podem ser dadas, variando de leitor para leitor, mas não pode ser negado que o conto oferece as duas possibilidades de leitura.

3.2 A representação do sujeito (estudo dos personagens)

Iniciaremos nossa busca por desvendar os mistérios que cercam nossos dois ilustres personagens – Onã e Natividade. Um estudo acerca dos nomes talvez possa nos dar algumas pistas. Onã, nome que se relaciona à força, à traição e à descendência, de origem bíblica, é o nome de um personagem do Antigo Testamento, citado no livro de Gênesis, como sendo filho de Judá e neto de Jacó. O texto bíblico revela: “Onã, porém, soube que esta descendência não havia de ser para ele; e aconteceu que, quando possuía a mulher de seu irmão, derramava o sêmen na terra, para não dar descendência a seu irmão”

(Gênesis, 38.9). Ao ter relações sexuais com Tamar, Onã “*desperdiçou o seu esperma na terra*”, ou seja, não a inseminou, jogando dessa forma o seu esperma fora, em um coito interrompido. Em Gênesis capítulo 38 e versículos 9 e 10, observamos que essa conduta aborreceu a Deus, que tirou a vida de Onã. Nesse contexto, Tamar era mulher do irmão de Onã, o primogênito Er, mas como Er morreu por ser mau aos olhos do Senhor, a tradição ordenava que a viúva se tornasse esposa do irmão mais velho, nesse caso, Onã. Levando em consideração que para Deus os casamentos devem gerar descendentes, e Judá ordenou ao filho que desse filiação ao irmão morto, Onã deveria colocar seu esperma dentro e não fora do corpo de Tamar, em consequência da desobediência, pagou o pecado com a morte.

A intertextualidade é clara com a passagem bíblica, uma vez que o Onã de “O filho do além” também derrama o sêmen fora. O que sugere que o filho de Natividade não pode ser dele, apesar de o conto não afirmar isso, mas apenas incitar essa probabilidade quando diz que a criança é branca, e o fato de os pais serem negros faz com que Onã não aceite o bebê como filho. Alegamos que não há afirmação de a criança ser filha de Onã pela característica de Salma Ferraz de deixar o final em aberto, como reiteramos anteriormente. Justamente por esse caráter de final em aberto que podemos pensar, pela intertextualidade com o personagem bíblico, que o preço pago por Onã ao não fecundar a amada foi não ter sido o pai do filho dela.

Natividade é também nome de origem hebraica e, por outro lado, é relativo a natal. Natal, como sabemos, é nascimento. O que contrasta com o significado de Onã, aquele que não gera, e estabelece intertextualidade clara, mais uma vez, com a personagem do conto, a qual faz nascer, dá à luz.

Assim, percebemos que, “através do trabalho com os nomes, Salma realiza uma carnavalização coletiva, que abrange fontes diferentes, como os textos bíblicos, os literários e os populares” (RAMALHO, 2008, p. 94).

Para representar a virilidade dos jovens, o narrador os representa como negros de corpos esculpidos e desejados. Essa descrição confirma o estereótipo social do negro como viril, com a sexualidade

aflorada. Observemos como são descritos esses sujeitos no texto. Natividade: “(...) morena de cabelos encaracolados que lhe encantou carne, osso e espírito. Mais carne que espírito. [...] morena de curvas sensuais e olhos castanho-escuros” (FERRAZ, 2012, p. 32). A mulher era tão bonita que Onã “estava feliz já que aquele mulherão teria um filho seu e contava isso com o maior orgulho para todos os amigos da roda de pagode que frequentava na Vila Oficinas” (FERRAZ, 2012, p. 37).

Onã é descrito da seguinte maneira: “(...) um legítimo e perfeito representante de Olodum (...) com olhos lascivos, com lábios carnudos, o corpo entalhado artisticamente em mármore negro” (FERRAZ, 2012, p. 32). E “com a virilidade explosiva dos seus vinte e cinco anos” (FERRAZ, 2012, p. 32).

Para reforçar esse estereótipo de vigor sexual do negro, o narrador conta que Natividade desejava preferencialmente um homem negro para si. “Homens sobravam em sua vida, mas todos brancos ou morenos, porém ela sempre sonhara namorar um homem negro” (FERRAZ, 2012, p. 32). E depois que consegue o namorar, o narrador mais uma vez revela: “aquele era o homem de seus sonhos, nunca um homem a fizera tão fêmea como ele” (FERRAZ, 2012, p. 34).

Dentro dessa perspectiva ainda, apesar de os namorados não desejarem filhos e evitá-los, ao saber que Natividade está grávida, Onã afirma: “fazer o quê? É meu filho, pô... Sou macho. Tenho que assumir. Assumo” (FERRAZ, 2012, p. 37). Manifesta-se, assim, a ideia defendida pela sociedade de que o homem (principalmente o negro) tem de ser macho, heterossexual, procriador. O masculino é tido como representação de sua identidade através do elemento fálico. A virilidade da genitália que fecunda faz com que Onã aceite o filho, afinal, isso é símbolo do seu poder fálico.

3.3 A representação do espaço

São muitas as referências de lugares e cidades presentes no conto. O espaço que rodeia a narrativa gira em torno do estado do Paraná

principalmente na capital Curitiba. “Salma recolhe marcas culturais regionais, com ênfase naquelas que representam o interior paranaense, fato que se explica pela permanência de Salma em Londrina, entre 1999 e 2002 (...) conforme ela própria me contou” (RAMALHO, 2008, p. 98). Revela-se, então, a paixão da autora pelo estado e esclarece-se ao mesmo tempo a escolha por essas cidades.

“Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa” (GANCHO, 2004, p. 13). Com a presença constante de trechos descritivos para situar o lugar onde os personagens se encontram, em “O filho do além”, os espaços estão continuamente bem marcados e são sempre abertos.

De acordo com Gancho (2004, p. 13), “o espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens”. Os espaços são muitos, mas os mais descritos foram o cemitério em que eles se conheceram e tiveram a primeira relação sexual, o Água Verde, e o carro da funerária onde os namorados viajam para Onã cumprir as exigências do seu trabalho de deslocar um corpo para outra cidade. Como a distância é um pouco longa, o narrador cita o nome de algumas cidades pelas quais eles passaram.

Nesse conto, aparecem os nomes de dois cemitérios, Água Verde e Santa Cândida, e o nome da funerária que Onã trabalhava, Santa Luzia. São mencionadas seis cidades incluindo aquela onde residem e em que é ambientada a maior parte do relato, Curitiba. As demais são: Faxinal do Céu, Furnas, Ponta Grossa, Serra do Purunã e Lagoa Dourada. Outro espaço mencionado na narrativa é o Instituto Médico Legal, mas só é citado, porque, em virtude do seu trabalho, é onde Onã vai pegar o cadáver de Ariel. A confeitaria Lancaster na praça Osório em Curitiba é o local em que Natividade sacia seu primeiro desejo de grávida: comer quindim. A Vila Oficinas é o local onde Onã frequenta uma roda de pagode com os amigos também em Curitiba. E por fim o Hospital Nossa Senhora das Graças de Curitiba, onde Natividade dá à luz ao seu bebê.

Um fato curioso é que todos esses lugares e nomes de cidades presentes no conto são do estado do Paraná, com exceção de Furnas e Lagoa Dourada, que são municípios de Minas Gerais. Essa tendência revela a ligação da autora com sua terra natal como também é uma maneira de homenagear o estado.

Ademais, ao citar referentes reais, a autora confere tom de atualidade e veracidade a uma estória que é misteriosa e parece fora do verossímil. Esse extrato espacial, portanto, atenua o impacto do fantástico e auxilia a imprimir ambiguidade ao acontecimento principal que é a fecundação do filho de Natividade.

Considerações Finais

Refletir sobre a contemporaneidade é valorar e discutir todo um estado de crise em que vive o planeta, uma crise que atinge a economia, a política e a cultura. Na contemporaneidade os aspectos literários são influenciados por todo esse estado, já que a literatura é um ato social, que reflete o contexto em que está imersa. O conto “O filho do além” é um excelente representante dessa crise, em que valores amorosos e de aceitação social entram em conflito, prevalecendo o segundo, já que vivemos para sermos aceitos, mesmo que essa aceitação acarrete em perda da felicidade, ou ainda, julgamentos antecipados.

Onã tem com Natividade uma relação de amor que irá se exteriorizar/materializar com o nascimento do filho, formando-se a tradicional estrutura familiar, aceita e cobiçada pela sociedade, porém, quando algo diferente brota dessa relação, há uma ruptura da linearidade estrutural, que gera um estado de Crise. Onã não se reconhece como pai, a criança gerada por Natividade é branca, como uma criança branca pode ser fruto de um casal negro? Onã encontra apenas uma resposta, Natividade havia sido infiel, desfazendo-se, assim, da relação de amor, já que diante da sociedade o Homem jamais deve ser traído, porém, caso ocorra a traição, não deve perdoar, sendo o ato de perdão uma demonstração de fragilidade

masculina e motivo de ridicularização social. Essa crise imposta por padrões culturais-sociais faz com que o sujeito abandone seu “eu” e passe a viver segundo as concepções socialmente aceitas, como forma de pertencimento ao grupo.

Na literatura, esse embate entre valores amorosos reconhecidos como inválidos, tais como casais homossexuais, traição por parte de figuras femininas, dentre outros, e o valores pré-fixados pela sociedade são cada vez mais discutidos, e colocam em jogo a estrutura social vigente.

Os textos de Salma são extremamente prazerosos de se ler pela narrativa envolvente e cheia de suspenses com acontecimentos e finais inesperados. Seus contos vêm recheados de emoções envolventes e intrínsecas a todos porque são do nível do humano, e o diferencial por seu caráter contemporâneo, por outro lado, está em incorporar essas mesmas questões a uma linguagem e contextos atuais.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- FERRAZ, Salma. *A ceia dos mortos*. Blumenau: Edifurb, 2012.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2004.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2002.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- RAMALHO, Christina. A escritura pícaro de Salma Ferraz. In: *Scripta Uniandrade*, v. 10, n. 1, jan-jun de 2012. p. 143-161.
- RAMALHO, Christina. Questões contemporâneas sobre o ser ou o não ser da crítica literária. In: *Revista Barbante*, n. 15, julho de 2015, p. 09-20.

RAMALHO, Christina. Sob o signo do humor e do drama: contos de Salma Ferraz. In: CUNHA, Helena Parente. *Quem conta um conto*. Estudos sobre contistas brasileiras estreadas nos anos 90 e 2000. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008, p. 93-120.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ZOLA, Émile. O naturalismo no teatro. In: ____ *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva. 1982. p.103.

QUAL MULHER, QUAL MÃE?

Desirée Siqueira dos Santos
Jeferson Rodrigues dos Santos
Jonas Santos de Jesus

Ao longo dos séculos, a figura da mulher esteve pautada como a “parte frágil” das relações sociais. As sociedades, por sua vez, perpetuaram as estruturas do discurso “falocêntrico”, sobretudo no tocante à construção da “identidade feminina”. Nesse complexo cenário, a mulher passou a interpelar a condição de subalternidade, daí surgindo as tentativas de romper com os paradigmas patriarcais. Esse fenômeno é mundial e pode ser observado nas mais diversas culturas

Em Cabo Verde, ex-colônia e nação independente, a maioria da população é feminina. As mulheres têm força na estrutura social. Nesse âmbito, qual seria a relação entre a mulher e a cultura? Por ser uma questão que convoca reflexões em todas as áreas de estudo (História, Antropologia, Sociologia), há a necessidade do diálogo com os fatores influenciadores da participação massiva da mulher na condução da sociedade cabo-verdiana.

Simone Caputo Gomes, em *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*, diz que “a mulher cabo-verdiana é o instrumento essencial das instituições, o fundamento sobre o qual repousa a edificação social” (GOMES, 2008, p. 162), ao mesmo tempo em que tem pouca visibilidade na condução do país. Essa “invisibilidade” passa a ser revista a partir dos anos pós-independência, com o surgimento dos movimentos que “lutam pela emancipação da mulher” (Idem, p. 163), o que acaba afetando a composição do sistema literário e,

assim, as vozes femininas se manifestam no plano da produção, dentre as quais⁵ eclode Bernadina de Oliveira Salústio⁶.

Nos caminhos dessas assertivas estão as tensas e constantes lutas discursivas, sobretudo quando a mulher (as escritoras) tenta atravessar as instâncias de poder. Como diz Sônia Maria Santos, no ensaio “Vítimas e Rebeldes: mulheres escrevem Cabo Verde”, não se tem um itinerário fácil, mas o texto literário, a narrativa produzida pela mulher, “observa as experiências concretas do meio social, analisando as posturas e os conhecimentos gerados a partir das objetivações e subjetivações que os homens e mulheres executam em seus cotidianos” (SANTOS, 2015, p. 176).

As narrativas expõem as mundividências das mulheres cabo-verdianas interpeladas pela conjuntura contemporânea, pós-colonial, para refletir as temporalidades, as espacialidades, as subjetividades, as identidades... Nas pegadas de Christina Ramalho, no ensaio “Análise Semiológica do Conto ‘Liberdade Adiada’, de Dina Salústio”, a contemporaneidade é marcada pelo debate das identidades e requer um olhar para o processo. Ora, na medida em que se busca a compreensão do processo, aparecem as questões de gênero e de cultura, abrindo caminhos para a visibilidade da mulher na cultura

5 Há outras: Vera Duarte, Eunice Borges, Ivone Ramos, Margarida Moreira, Lara Araújo, Ana Júlia, Manuela Fonseca, Helena Alhindo, Alzira Pires, Auzenda Nogueira, Arcília Barreto, Paula Martín, Orlanda Amarílis, Sara Almeida, Dulce Almada Duarte, Yolanda Morazzo, Orídina Ferreira, etc...

6 “Dina Salústio (Bernadina de Oliveira) [...] é uma autora nascida em Santo Antão que parte do particular para atingir a compreensão do geral, ou seja, da realidade cabo-verdiana vislumbra a humanidade contida em outras culturas, operando uma relação de equivalência entre as dores e alegrias do seu povo e do restante do mundo. Assistente social, a autora exerceu a função de produtora de rádio, diretora da Rádio Educativa, funcionária do Ministério dos Negócios Estrangeiros; co-fundadora das revistas *Mudjer* e *Ponto & Vírgula*, membro da Associação dos Escritores Cabo-verdianos e da Academia Cabo-verdiana de Letras, ficcionista e poetisa, mescla os gêneros literários e surpreende o leitor com um estilo inovador, ora crítico e até humorístico, ora reflexivo e filosófico. Colaborou em vários jornais e revistas como: *Fragmentos*, *Voz de Letra*, *A Tribuna*, *Montanha*, *Ekhos*, *Pré-Textos*, *Revue Noir*, produzindo também livros infantis e obras de caráter pedagógico. Seu livro de contos, *Mornas eram as noites* (1994), os romances *A louca de Serrano* (1999) e *Filhas do vento* (2009) mostram a força das mulheres na estrutura so-cial da comunidade, como força modificadora de comportamentos e motora de transformações sociais. Seus textos seguem uma temática moderna de cunho universalista, interrogando o narrador ao fim das estórias e convidando o leitor a interagir com o texto por meio da reflexão” (SANTOS, 2015, p. 182).

cabo-verdiana. Dessa maneira, um dos trilhos das narrativas de autoria feminina segue na reflexão do “ser mulher”⁷, conduzindo o debate da “identidade feminina” no mundo moderno.

Afinal, o que é “ser mulher”? A fim de refletir as possíveis respostas, dividimos o nosso trabalho da seguinte forma: “O conto contemporâneo e a crítica pós-colonial” e “Mãe e Mulher em três contos de Dina Salústio”. Por um lado, a ideia é refletir sobre a possibilidade de a crítica pós-colonial ser um dos vieses para o estudo da narrativa contemporânea, sem perder de vista, como bem sugere o diálogo, o texto literário, porque a literatura cabo-verdiana, assim como as demais literaturas africanas de língua portuguesa, pressupõe um itinerário político-ideológico. Por outro lado, dentro dessa conjuntura histórico-sociológica cabo-verdiana, é necessário observar a presença da mulher na estruturação social do país. Desse modo, construímos as chaves de acesso à leitura e à interpretação de três contos presentes em *Mornas eram as noites*⁸: “Liberdade Adiada”; “Mãe não é mulher”; “Forçadamente mulher, forçosamente mãe”.

1. O conto contemporâneo e a crítica pós-colonial

Há diversas reflexões em torno da crítica pós-colonial. Os estudos pós-coloniais surgem no interior da conjuntura anglo-saxônica e evidenciam os teóricos na medida em que se constrói um amplo e

7 Convém pontuar, para não correr os riscos do essencialismo, que, quando dizemos “ser mulher”, falamos em torno da reflexão a respeito da “identidade feminina” e/ou, como bem sugere Christina Ramalho, do “fazer-se ser humano”.

8 A obra contém trinta e cinco contos cujos temas se relacionam às epistemologias da mulher, passando pela cultura tradicional e estruturas multiculturais e globalizantes. Isso significa uma saída do regional para o universal, articulando-se dentro das diferenças por meio da universalidade. Assim, os contos discutem a questão de gênero, abordando temas que ressaltam os conflitos, propondo um novo olhar sobre o papel da mulher na sociedade e trazendo uma reflexão crítica a respeito do modelo de masculinidade tradicional. Além dessas perspectivas, os contos abordam temas como a loucura, a pedofilia, a prostituição, o desejo de liberdade, a gravidez precoce, a violência conjugal, o abandono, o lugar ideológico das mães, o vício em bebidas, entre outros.

tenso *corpus*. Considerando essa extensão, torna-se suscetível trazer o tema da “pós-colonialidade” para o campo da crítica das literaturas africanas de língua portuguesa, porque tanto a literatura como a teoria propõem o olhar para as produções provenientes das ex-colônias.

Além dos meandros histórico-sociológicos, a crítica pós-colonial incide sobre posicionamentos/pensamentos do século XX (Estudos Culturais, Pós-estruturalismo, Pós-modernismo, Crítica Feminista, Estudos Subalternos...) e segue pelos trilhos da globalização. O entendimento desses movimentos possibilita observar as articulações das correntes do pensamento com a globalização, sobretudo as suas conceitualizações como ferramentas para o estudo e a problematização da narrativa contemporânea cabo-verdiana. Tal diálogo, seguindo os trilhos de Ana Mafalda Leite, em “Oralidades & Escritas Pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas”, “permite uma reflexão sobre a transmigração das teorias, sobre a relação entre o local e o global e assinala uma análise das práticas culturais do ponto de vista da sua imbricação com as relações de poder” (LEITE, 2012, p. 131).

A crítica pós-colonial tem afinidade com os Estudos Culturais, o Pós-estruturalismo, o Pós-modernismo, a Crítica Feminista. É claro que o sentido de descolonização se manifesta por ser muito mais que a transição para a independência ou transferência de poder. Ela, a descolonização, exige a análise das lutas e do repensar dos conceitos hegemônicos que ligam espaços e tempos. Provoca uma disputa permanente sobre as representações e políticas nas ex-metrópoles e ex-colônias, sendo nestas os sentidos imperiais ainda mais visíveis.

No entanto, a noção de descolonização passa pelos procedimentos do Pós-estruturalismo. J. K. Gibson-Graham, em “Intervenciones posestructurales”, argumenta que a corrente pós-estruturalista “ofrece una variedad de estrategias que cuestionan las ideas recibidas y las prácticas dominantes, haciendo visible su poder y creando espacios para emerjan formas alternas de la práctica y el poder” (GIBSON-GRAHAM, 2001, p. 265). De modo sintético, o Pós-estruturalismo propõe o “fim” das grandes narrativas, a volta ao homem e a revisitação do passado.

O Pós-modernismo se aproxima do Pós-estruturalismo porque sugere a noção de sujeito fragmentado e influencia a sua realocação por meio de outros discursos. Nesse bojo, a importância dos Estudos Culturais reside em sua proposta de recuperação das culturas e o conjunto de práticas cujo teor abarca uma tríade: político-teórico-interdisciplinar.

No plano dessas aproximações, a Crítica Feminista tem sua importância, pois, tal como fala Ana Carolina Escosteguy, no ensaio “A contribuição do olhar feminista”, os intentos do grupo possibilitaram

[...] a expansão da noção de poder que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão da própria categoria ‘poder’; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito; e, por último, a reabertura da fronteira entre teoria social e teoria do inconsciente – psicanálise (ESCOSTEGUY, 1998, p. 2-3).

Partindo dessas assertivas e considerando a “característica prevalentemente literária” (NEVES, 2009, p. 238), não se podem negar os seus desdobramentos⁹, haja vista o fato de a crítica pós-colonial sair da esfera anglo-saxônica e adentrar no contexto das ex-colônias. Na verdade, o olhar para a realidade dos países africanos pós-independência (no caso das ex-colônias portuguesas, a partir de 1975) exige a reflexão das continuidades e rupturas, num movimento de confluência entre o passado, o presente e o futuro no espaço pós-colonização. Assim, o Pós-colonialismo contribui para a reflexão e o entendimento da realidade e das produções culturais desses países.

9 Segundo Ana Malfada Leite, “o termo postcolonial studies abrange questões complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridismo, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contato, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino etc., abrangendo aquilo que se pode designar como uma poética da cultura e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários tradicionais” (LEITE, 2012, p. 132).

Qual a condição colonial e pós-colonial? Qual a importância das mulheres cabo-verdianas na sociedade? Como compreender a cultura cabo-verdiana cujos elementos (a mestiçagem, a marobeza e a diáspora) dialogam com as primeiras questões? E, dentro do plano literário, qual a relação da narrativa contemporânea com o pós-colonialismo? Por que utilizar a crítica pós-colonial como caminho de leitura dessas narrativas? (MATA, 2007; LEITE, 2012; RAMALHO, 2012).

Inserida em condições não provenientes do centro, a crítica pós-colonial abarca essas questões e permite uma nova maneira de ler a literatura, levando em consideração os descentramentos nas relações de poder. Segundo Inocência Mata, em “A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões”, a literatura, além de ser um veículo do pensamento nacional, “enuncia problemáticas (políticas, étnico-morais, socioculturais, ideológicas e econômicas) que seriam mais adequadas ao discurso científico *strictu sensu*” (MATA, 2007, p. 28). Não se perde, no entanto, o jogo com a estruturação poética ou narrativa, incluindo no quadro literário um dos principais aspectos da textualidade pós-colonial: o hibridismo.

Confluindo essas perspectivas ao contexto literário, o conto se revela um espaço de difícil conceitualização, sobretudo se pensarmos na sua relação com a contemporaneidade. Pluralismos e hibridismos acompanham as produções culturais da chamada pós-modernidade. Ora, se pensarmos na sua estruturação, devemos relacioná-lo ao romance, ao cinema, à fotografia. Essas relações aparecem mediante a situacionalidade abrangida pelo conto da mesma forma em que faz um recorte da realidade, sugerindo, por exemplo, a aproximação com a crônica.

Dado o hibridismo na composição, o conto oferece um cabedal para o acesso a outros gêneros, outras vozes, outros conteúdos, que, ao se articularem com a “pintura da realidade” (SAID, 1995, p. 113), provocam uma constante tensão entre os elementos internos e externos. Logo, um dos pontos presentes nos contos contemporâneos cabo-verdianos são as análises dos efeitos da dominação, tal como sugere a crítica pós-colonial.

Além disso, o conto engloba uma variedade de gêneros (o fantástico, o drama, os gêneros orais, entre outros), acentuando a forte presença do realismo que traz consigo reflexões, por meio das quais o sistema imperial e a história da colonização são relidos e/ou questionados. Essa tendência, portanto, implica a abertura de outros e novos espaços.

Os contos cabo-verdianos de autoria feminina abarcam o olhar da mulher e a relação desta com a cultura, a história e as demais bases de formação da nação. Eles trazem as representações do cotidiano e do cenário, e possibilitam a reflexão da “mulher contemporânea e sua contribuição para a construção da nacionalidade, da política e da cultura de seu país e de seu tempo” (CAPUTO, 2008, p. 218). São narrativas abertas às leituras pelo crivo da crítica pós-colonial por constituírem um caminho interpelado pelo intento da releitura das grandes narrativas, sugerindo o “fim” delas, e a inserção de outros discursos, dentre os quais está o da mulher.

Ademais, o traço da (pós) modernidade inclui o sentido de fragmentação que paira as relações humanas, as subjetividades e as identidades. A ideia é recriar identidades locais, sem perder de vista a relação com o global, interrogar o discurso europeu e descentralizar as formulações das lutas discursivas. Neste ponto, o hibridismo, o multiculturalismo e a transculturação são as marcas de todas as nações. Mas, quais os espaços para refletir a nação?

Na esteira de Leyla Perrone-Moisés, em “Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário”, o texto literário, vinculando-se à ideia de nação, é permeado por diversas questões, refletindo, assim, os conceitos de cultura, identidade, alteridade e colonialismo. Nesse viés, o texto literário é um dos suportes que dão acesso às várias relações entre as áreas de estudos, o que lhe concede o caráter contemporâneo: o hibridismo. A prova disso ocorre quando olhamos para a obra salustiana “Mornas eram as noites”, pois, além da proximidade entre a prosa e a poesia, os contos acentuam o seu caráter híbrido, como nos mostra o próprio título: “Mornas”.

Danny Spínola, ao argumentar sobre o caráter híbrido e mestiço de Cabo Verde, abre vias para a compreensão das produções do país. Para

ele, um dos traços cabo-verdianos está na “abertura e receptibilidade ao diferente, ao estranho, que ao longo do tempo se traduzem numa capacidade de assimilação e moldagem do alheio, consoante as necessidades e os contextos, ao ponto de conseguir transformá-lo em algo diferente e novo” (SPÍNOLA, 2004, p. 16). Assim, vemos o diálogo prosa e poesia porque, lembrando-nos do título, a coletânea dá visibilidade à morna, “música intimamente ligada ao sentimento ilhéu e ao quotidiano arquipelágico” (idem, p. 18).

Essa relação alude à literatura oral, principalmente porque a morna é um canto de mulher e a poesia oral, com base na transmissão da cultura, é contada pela mulher. Estamos, pois, falando de um processo que passa da efervescência revolucionária à preocupação com “a criação, a estética e os conteúdos sociais”, abordando “temas mais universais e com alguma linguagem de vanguarda” (SPÍNOLA, 2004, pp. 32 e 34). Desse modo, anunciam-se as nuances dos contos: a mulher é o tema, que vai além da “música de nacionalidade e identidade” (GOMES, 2008, p. 219), para, em meio às confluências, ter “voz”, comunicar, apresentar as suas mundividências.

2. Mãe e mulher em três contos de Dina Salústio

Para começar pensando o “ser mulher”, iniciamos com o conto “Liberdade Adiada”. O título é bastante provocativo e pressupõe chaves de leitura. O que é a liberdade? Esse conto estoriciza o drama de uma mulher cabo-verdiana (leia-se: da mulher cabo-verdiana, tendo em vista o traço coletivo e global) que, cansada do seu dia a dia e da sua condição de vida, intenta pelo “A oportunidade do grito” (SALÚSTIO, 2002, p. 7), isto é, almeja as respostas ou possibilidades de transformação. A tessitura narrativa imbrica-se pelo tema do papel e da função social da mulher, a problematização da “identidade feminina” com o olhar para a alteridade e a diferença.

Será que somos livres? Qual o limite entre a liberdade e o aprisionamento? Quais os condicionantes da suposta consciência

de liberdade: históricos, sociológicos, antropológicos, culturais, políticos? São perguntas atravessadas pelo paradigma do próprio título, justamente porque fala de uma “liberdade adiada”. Adiada, neste caso, coloca-nos dentro do eixo do “é” e “não é”, ou seja, o espaço do entre-lugar no qual, entre a realização da liberdade ou não, há os aspectos externos e internos da subjetividade do indivíduo.

O conto expõe as mundividências da mulher cabo-verdiana, numa espécie de articulação entre o local e o global, tendo em vista, como diz Kwame Antony Appiah (1997), que a cultura contemporânea e a da chamada pós-modernidade é transnacional e/ou global. Assim, ao discutir a condição da mulher, o conto reflete o “ser mulher”.

Nesse íterim, já na primeira frase - “Sentia-se cansada” (SALÚSTIO, 2002, p. 5) – anuncia-se um narrador que, ao contar a história da personagem, tece comentários sobre aspectos físicos, psicológicos ou do espaço, colocando-se como partícipe da história narrada. Leva-se em consideração a “voz” da mulher, o que subverte os sentidos patriarcalistas, ainda mais por ser peça fundamental na formação da sociedade.

Atentos às questões, percebemos a ordem do conto da seguinte forma: coração-barranco-lata-coração. Esses elementos põem em ponto a condição da mulher no complexo cenário em que os sentidos patriarcalistas se perpetuam. Tal movimento aparece porque, na esteira de Simone Caputo Gomes, “[...] as desigualdades jurídicas e sociais baseadas no sexo, que não garantem idênticas oportunidades ao homem e à mulher, e também o fator cultural de interiorização do estatuto de inferioridade pela própria mulher agravam o quadro” (GOMES, 2009, p. 163).

Pensando por via da primeira expressão, temos o estado da personagem: cansada. No entanto, o coração aparece como elemento da tentativa de romper com a situação. Na verdade, as perguntas que ela se faz colocam-na numa condição de liberdade, sobretudo no que diz respeito ao imaginar, tal como faz o escravo narrador d’A *Gloriosa Família*, do autor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela): “um escravo não tem direito, não tem

nenhuma liberdade; mas, apenas uma coisa não lhe podem amarrar: a imaginação” (PEPETELA, 1999, p. 14).

Nesse início, há a presentificação da “indefinição” (SALÚSTIO, 2002, p. 6) da personagem com ela mesma ou com o espaço. Há o traço da racionalidade que, ao olhar para o coração, insere o elemento da subjetividade: o estado físico e mental dela questiona os sentidos do coração. Veja-se: “Como seria o coração? / Teria mesmo aquela forma bonita dos postais coloridos? / Seriam todos os corações do mesmo formato? / ...Será que as dores deformam os corações?” (idem, p. 5).

A partir desse fragmento, notamos que o coração não está em consonância com ela, fazendo com que busque respostas na exterioridade para se identificar. São perguntas sem as respostas cabíveis que a levam à interioridade. Mesmo assim, as respostas não estão ou são possíveis na interioridade da personagem. O trecho “o coração lhe perfurasse o peito e lhe rasgasse a blusa” (SALÚSTIO, 2002, p. 5, grifos dos autores) insere a desarmonia entre ela e o coração, o que, mais uma vez, conduz ao espaço no qual a personagem está situada.

Embora a narrativa não dê indícios explícitos da descrição do espaço, percebemos um lugar de visível seca e miserabilidade. Veja-se, com ênfase aos grifos: “pensou em atirar a *lata* de água no *chão*, esparramar-se no líquido, fazer-se *lama*, confundir-se com aqueles caminhos que durante anos e mais anos *lhe comeram a sola dos pés*, *lhe queimavam as veias*, *lhe roubavam as forças*” (SALÚSTIO, 2002, p. 5).

Ainda na busca de respostas na exterioridade, há o choque da realidade: o barranco. O barranco é o símbolo (ou a oportunidade de fuga), sobretudo se pensarmos em vias poéticas do tentar saber o que aguarda do outro lado. Há, de fato, uma dose de esperança, de fé, condição intrínseca aos seres humanos. Aqui, o jogo entre o real e o imaginário aparece, ainda mais porque o barranco “ganha vida” e encena a forte presença do patriarcalismo no espaço. Eis a comprovação: “O barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível, convidando-a para o encontro final” / “Conhecia bem

aquele tipo de sorriso e não tinha boas recordações dos tempos que vinham depois [...]” (SALÚSTIO, 2002, pp. 5-6).

A irrupção desse caminho é dada quando ela se lembra da lata, embora “*não fossem* daí os seus tormentos” (SALÚSTIO, 2002, p. 6, grifo dos autores). Então, de onde é? Em resposta, o paralelo entre a razão e a emoção é pertinente pelo fato de acompanhar a personagem. Daí a indefinição, porque a lata é o elemento denunciador da marca do aprisionamento da personagem. O barranco, por sua vez, é o espaço do entre-lugar: continuidades, rupturas. Mas, no fim, ela faz a escolha: o coração, como mostra o seguinte fragmento: “À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito” (Idem, *ibidem*).

Como dito, o conto é construído em torno dos binarismos, mas não o binarismo qualitativo (mais/menos, melhor/pior) e sim o atravessado pela diferença. Esta, por exemplo, pode ser vista no fim da narrativa quando a narradora se mostra na cena com sua decisão diferente da personagem: Veja-se: “Quando encontrei na praia, ela esperando a pesca, eu atrás de outros desejos, contou-me aquele pedaço da sua vida, em resposta ao meu comentário de como seria bom montar numa onda e partir rumo a outros destinos, a outros desertos, a outros natais” (idem, p. 6).

Isso significa continuar, junto à obra salustiana, na busca da reflexão do que é “ser mulher”. Assim, em “Mãe não é mulher,” discute-se, além da sexualidade da mãe, o seu papel na transmissão dos valores. Nesse caso, não podemos desconsiderar o que Danny Spínola fala a respeito do conto de Dina Salústio: “inaugura uma nova forma de comunicar, e um novo modo de percepção do mundo” na ficção cabo-verdiana (SPÍNOLA, 1998, p. 205 *apud*. GOMES, 2013, p. 57).

Para tanto, o conto em evidência nos revela novos tipos de comunicação; e, nisso, o humor, a reivindicação e o lirismo confluem nas malhas da narrativa, articulando os limites de construção e sensações que envolvem acionam os diversos enfoques no que diz respeito ao olhar a mulher cabo-verdiana na relação com a cultura. A oralidade, por exemplo, é colocada como via de transmissão da

cultura, até porque, como o próprio título da obra sugere, a mulher canta. A prova disso aparece logo no início do conto, referindo-se aos contos populares: “Esta história passou-se no tempo em que meu amigo era ainda um projeto de quase tudo o que conseguiu ser” (SALÚSTIO, 2002, p. 33).

Nesse jogo, a narrativa aborda o processo de amadurecimento de um adolescente, as transformações próprias de sua idade como o crescimento da barba e, principalmente, o papel da mãe na orientação de sua formação. De fato, existe a relação com o espaço e este, por mais que não esteja explícito no conto, é cenário para a “tragédia” (SALÚSTIO, 2002, p. 33). Melhor dizendo, o personagem, ao levar uma bofetada da mãe, lembra, numa roda de amigos, um dos seguintes “mitos”: se um menino recebe de uma mulher uma bofetada na cara, a barba deixa de crescer. É clara, pois, a transformação desse pensamento para o plano da realidade, tal como vemos no trecho: “A cara ardeu e, horrorizado, comecei a ver-me um homem sem barba nem bigode pelo resto da vida” (Idem, *Ibidem*).

Ora, nas entrelinhas desse fragmento, revela-se o discurso do colonizador, dando caminhos para as possíveis internalizações dos sentidos coloniais. Aqui, barba pode ser vista como a metáfora do se tornar homem, mas o discurso para a orientação ganha relevo porque, no uso da “expressão autorizada”, a língua do colonizador estabelece as diretrizes ideológicas. Veja-se:

Um dia Nossa Senhora mandou Jesus fazer um recado à casa da sua irmã Isabel. Jesus foi e veio na pressa que o caracterizava (a minha mãe era especialista em indirectas). Seguidamente, mais duas vezes, ele foi com outros recados à casa da tia, até que à quarta vez, quando Nossa Senhora lhe pediu de novo, o filho olhou para ela e disse-lhe: <<Tu, também, mamã!.>> Nossa Senhora zangada com o <<também>> do filho, deu-lhe uma bofetada (SALÚSTIO, 2002, p. 33-34).

Mãe é ou não é mulher? A resposta para esse questionamento potencialmente possibilita ao menino uma fuga para dentro

de si. Se a mãe não se caracterizar mulher dentro dos papéis estabelecidos, haveria a esperança de uma hora a barba florescer e voltar à normalidade da vida. Mãe-mulher: a vitalidade feminina e a disposição do instinto maternal de proteção fazem da mulher uma mãe. Tão logo o garoto passa a ver na mãe a imagem da virgem Maria, assim como a divina áurea na pureza dos gestos da tia de Jesus Cristo, Isabel, porque foi, a partir desses modelos de mães, que ele viu sua mãe transmitir a “verdade”.

Essas relações, sobretudo, evidenciam a força das tradições culturais, das histórias e mitos que se perpetuam mediante os caminhos da comunicação (oralidade). Não só isso. Expõem as epistemologias do meio social e averigam as posturas e o conhecimento. Dessa maneira, em “Forçadamente mãe, forçosamente mulher”, há o debate a respeito do tema da gravidez precoce, haja vista que “a situação de vantagem do homem em relação à mulher na sociedade crioula é patente, derivada das referências ideológicas e dos valores cultivados em um passado histórico e um ordenamento jurídico não muito distantes, que impunham a superioridade masculina” (CAPUTO, 2008, p. 273).

Nesse sentido, a gravidez na adolescência parece ser recorrente em Cabo Verde, sobretudo, olhando para o conto, que demonstra a opressão e o abuso sexual sofrido pelas jovens cabo-verdianas. No conto em questão, o narrador discorre sobre a vida de Paula, uma adolescente de dezesseis anos “que colecionava sonhos”, mas “hoje carrega penosamente uma barriga enorme. Sozinha” (SALÚSTIO, 2002, p. 35).

A jovem “perdeu o olhar meigo e livre de adolescente” (Idem, *Ibidem*), restando-lhe apenas “um rostinho triste e resignado” (Idem, *Ibidem*), situação que põe fim aos sonhos da personagem. Assim, o título do conto já nos dá indícios de que a história a ser narrada tratará de uma mulher, obrigada, por força das circunstâncias, a se tornar mulher e mãe prematuramente. Há o constante diálogo do narrador com a temporalidade, até porque em vários momentos expõem-se a imaturidade e a inocência de Paula. Esse caminho demonstraria falta de preparação para se tornar adulta e muito

menos para a responsabilidade de “ser mãe”. Veja-se: “Em Setembro fará calor. Para Setembro Paula terá seu filho. Ainda há dias ela ria e dançava pelos cantos. E juntava conchinhas cor de rosa na praia. E colecionava sonhos. Que é das conchinhas? Que é dos sonhos?... E as ilusões vão-se perdendo nos vômitos da gravidez” (Idem, *Ibidem*).

Na tessitura narrativa, fica evidente que a gravidez precoce de Paula foi resultado de um abuso sexual, isso porque o narrador, inconformado, fala “daqueles que perseguem manhosamente as nossas meninas na quietude das noites” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Em consequência desse abuso, vem o abandono da família, pois ela se encontra “sozinha”, tornando-se uma entre tantas outras “mães abandonadas” (Idem, *Ibidem*). Dessa forma, a gravidez precoce e indesejada seria o fim dos sonhos que a jovem colecionava, haja vista o próprio questionamento do narrador: “Que é dos sonhos?... E as ilusões vão-se perdendo nos vômitos da gravidez”. (Idem, *Ibidem*).

O narrador denuncia essa realidade tão cruel afirmando que “aos dezasseis anos não se devia ter filhos. A Natureza não soube fazer contas. Aos dezasseis anos não se devia carregar culpas. Nem vergonhas” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Paula é caracterizada pela “passividade”, tanto é que o narrador se mostra indignado com a situação vivida pela jovem. Com isso, passa a exigir uma postura mais ativa da personagem:

Quería vê-la com raiva. Revoltada. Decidida. Quería que ela e todas elas se juntassem e calassem para sempre os latidos daqueles que perseguem manhosamente as nossas meninas na quietude das noites. Com seu ódio. E que os desfizessem com as suas mãos de mães abandonadas. E os afogassem impiedosamente nas lágrimas de todas as crianças traídas. E esfomeadas (SALÚSTIO, 2002, p. 35).

Ele conclui que essa revolta e essa força, que tanto quer ver na personagem, seria difícil de obter, pois “aos dezasseis anos quem pode ter essa força toda? Quem pode estar tão armado?” (SALÚSTIO, 2002, p. 35). Mas, apesar das dificuldades que vem encontrando, o

narrador ressalta que a jovem ainda não perdeu totalmente seu ar de menina, pois seu rosto ainda “se abre, quando gargalhadas de meninas como ela despertam o resto de menina que ainda existe” (Idem). E que ainda carrega em si esperança, “porque a esperança dos dezasseis anos é a última coisa a deixar-se ir” (Idem, p. 36). Esperança esta, que, para o narrador, seria uma ilusão, já que ela “secará com o primeiro leite do primeiro filho. Secará como os sonhos da adolescente forçadamente mulher. Forçosamente mãe” (Idem, Ibidem). Restando apenas as prováveis dificuldades que a mesma enfrentará no futuro.

Considerações finais

[...] como podemos ser tão bonitos quando conseguimos ser nós próprios: homens ou mulheres (SALÚSTIO, 2002, p. 12).

Buscamos refletir, neste artigo, por meio dos contos selecionados e da discussão sobre a problemática social de gênero, o que é “ser mulher”, percebendo “como” a mulher é representada socialmente em Cabo Verde. Uma vez que os contos trabalhados demonstram a experiência social das mulheres cabo-verdianas, utilizamos como suporte os estudos pós-coloniais, feministas e da subalternidade.

Logo, a partir do conto “Liberdade Adiada”, ressalta-se o tema do sonho de liberdade e da função social da mulher que, com seu trabalho árduo, desdobra-se para cumprir seu papel de mãe e dona de casa. No conto, “Forçadamente mulher, Forçosamente mãe”, enfatiza-se o tema da gravidez precoce que afeta as etapas da vida de uma menina que “forçadamente” se torna mãe/mulher. Isso nos faz refletir acerca da situação de muitas adolescentes cabo-verdianas, que, assim como Paula, sofrem por se tornarem mães solteiras e abandonadas. Por fim, no conto, “Mulher não é mãe”, destaca-se o lugar ideológico da mãe e, com isso, discute-se a representação da função da mulher na educação dos filhos e na sociedade, haja vista “a transmissão de uma

série de práticas e comportamentos: as tradições da comunidade, os costumes, a religião, as crenças, a culinária, a música etc.” (GOMES, 2008, p. 161). Ainda mais, “mulher cabo-verdiana, no seu trabalho anônimo, não é apenas transmissora de cultura, mas o instrumento essencial das instituições, o fundamento sobre o qual repousa o edifício social” (Idem, p. 162).

Os contos, mediante as análises, pontuam a participação da mulher cabo-verdiana no desenvolvimento do país, principalmente refletindo o que é “ser mulher”. Além disso, nossas análises buscaram demonstrar “como” a autoria feminina (em especial Dina Salústio) dá “voz ativa” às personagens, assim como expõe suas subjetividades, revelando os seus problemas, suas angústias, suas paixões, seus medos e vitórias, ou seja, representando a multiplicidade do cotidiano dessas mulheres. Por assim dizer, podemos afirmar que os contos abordados tratam de questões que não se limitam apenas às mulheres cabo-verdianas, mas que podem atingir mulheres de qualquer lugar do mundo, concebendo “um retrato crítico da sociedade contemporânea”, pois, a “compreensão da mulher cabo-verdiana promove a compreensão do ser humano universal” (RAMALHO, 2015, p. 12).

Dessa maneira, ao adentrar na textualidade pós-colonial, deparamo-nos com as relações transnacionais, que, por sua vez, implicam as reflexões a respeito da “identidade feminina”. O “ser mulher” remete ao título do presente trabalho, o qual, por exigir respostas, sugere uma amplitude, confluindo com o traço global. Neste ponto, não se perde de vista a condição conjuntural e contextual dos fatos, sobretudo no tocante à pluralidade de contextos sociais, históricos, culturais. Quando provocamos a pergunta “Qual mãe, qual mulher?”, estamos diante do que Dina Salústio contrói em *Mornas eram as noites*: ao passo que trata da mulher cabo-verdiana, oferece possibilidades de abertura aos outros contextos. Assim, cabe-nos traçar as linhas comparatistas, tendo em vista a constante e tensa relação entre o local e o global.

Referências bibliográficas

- APPIAH, K. A. O pós-colonial e o pós-moderno. In: APPIAH, K. A. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, pp. 193-240.
- ESCOSTEGUY, A. C. A contribuição do olhar feminista. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 3, p. 1-11, janeiro/junho 1998.
- GIBSON-GRAHAM, J. K. *Intervenciones posestructurales*. Revista Colombiana de Antropología e Historia. (38): 261-286, 2002.
- GOMES, S. C. *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial; UNEMAT; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.
- GOMES, S.C. O conto de Dina Salústio: um marco na literatura cabo-verdiana. *Idioma*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 52-70, 2013.
- LEITE, A. M. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- MATA, I. *A Literatura Africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Editora Nzila, 2007.
- NEVES, R. C. *Os Estudos Pós-Coloniais: um Paradigma de Globalização*. Babilónia n.º6/7, 2009, pp. 231–239.
- PEPETELA. *A Gloriosa Família: O Tempo dos Flamengos*. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMALHO, C. Aspectos do elemento humano na cultura cabo-verdiana. *Cadernos do Tempo Presente*. São Cristóvão, n. 10, p. 1-13, 2012.
- RAMALHO, C. Análise semiológica do conto liberdade adiada, de Dina Salústio. Disponível em <<<http://www.simonecaputogomes.com/new/textos/An%C3%A1lise%20de%20Liberdade%20adiada.doc>>>. Acesso em: 17 de Julho de 2015.
- SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SALÚSTIO, D. *Mornas eram as noites*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2002.
- SANTOS, S. M. Vítimas e Rebeldes: mulheres escrevem Cabo Verde. In: CAPUTO, S. G. et al. *Literatura Cabo-verdiana: leituras universitárias*. Cáceres: Ed. UNEMAT, 2015, pp. 176-184.

SPÍNOLA, D. *Evocações*: uma coletânea de textos, apontamentos, reportagens e entrevistas à volta da cultura cabo-verdiana. Praia : Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

PULSÃO DE MORTE: DESTRUIÇÃO E EQUILÍBRIO EM “O ARTESÃO I, II E III”, DE RAIMUNDO CARRERO, E EM “O DIA EM QUE COMEMOS MARIA DULCE”, DE ANTÔNIO MARIANO

Erick Camilo da Silva Gouveia

Introdução

O presente artigo tece uma análise comparativa entre o tríptico “O artesão I, II e III”, pertencente ao romance *As sombrias ruínas da alma* (1999), de Raimundo Carrero, e o conto “O dia em que comemos Maria Dulce”, do livro *Imensa asa sobre o dia* (2005), de Antônio Mariano. A escolha de nosso *corpus* se deu pela proximidade temática, não pela estilística, já que, mesmo tratando-se em ambos os textos da miserabilidade de certa condição em que o ser humano se encontra, os autores o fazem de maneira distinta. Tal condição, a nosso ver, conduz as personagens ao além de seus próprios limites, fazendo-as ceder ao máximo aos impulsos irrefreáveis da constituição humana.

O homem, como animal, traz em si uma carga hereditária chamada instinto e que poderíamos traduzir como uma necessidade somática com objeto definido para sua satisfação (FREUD, 2015 [1905]). Assim, teríamos na fome, por exemplo, a identificação de um instinto, tendo como objeto definido o alimento, necessário para o alívio da pressão exercida no organismo. No entanto, nesse mesmo homem, na formação de sua vida psíquica, constrói-se uma força de intensidade e objeto diverso. Diverso, pois, não sendo congênito, é resultante do amadurecimento do órgão psíquico, mantém uma pressão constante e não possui objeto definido, a saber: as pulsões. As pulsões são o

que nos desnaturaliza, o que nos desvincula da natureza, visto que não se trata de uma necessidade elementar ou de um estrito dever somático. Assim, por se tratar de um conceito bastante complexo e de sua importância para nossas análises, devido ao nosso entendimento de abordarmos um ponto comum às narrativas, faz-se imprescindível uma exposição desse conceito, realizada de forma sucinta, a partir das formulações freudianas e lacanianas e das considerações de Lúcia Santaella, bem como de diversos outros autores que nos auxiliaram nesta configuração.

1. Das pulsões (pulsão de morte)

Por não ser a finalidade deste estudo identificar um trajeto para a construção do conceito das pulsões, especificamente a pulsão de morte, visto que sua elaboração conceitual opera de maneira retroativa tanto na obra de Freud, quanto na obra de Lacan, pois em ambos estudiosos percebem-se dois momentos na definição das pulsões, nos restringimos à última tópica nos dois casos.

Para Freud (2015 [1905]), a pulsão é a manifestação da sexualidade no homem em seu caráter permanente, visando a extinguir ou manter em níveis mínimos as tensões provenientes dessa representação psíquica. As pulsões buscam a reprodução de um estado primordial da matéria. A vida, ao surgir, como resultado das tensões externas à matéria inorgânica, encontrava o alívio dessas mesmas tensões no evento da morte. Devido à brevidade desses eventos, nesse primeiro momento, a vida não desejou mudar, visto que as tensões se extinguiriam sem uma necessidade ulterior para atingir esta finalidade, se as condições se mantivessem. Nas palavras de Freud (2015 [1920]):

A entidade viva elementar, desde seu início, não teria desejo de mudar; se as condições permanecessem as mesmas, não faria mais do que constantemente repetir o mesmo curso de vida. Em última instância, o que deixou

sua marca sobre o desenvolvimento dos organismos deve ter sido a história da Terra em que vivemos e de sua relação com o Sol. Toda modificação, assim imposta ao curso da vida do organismo, é aceita pelos instintos orgânicos conservadores e armazenada para ulterior repetição. [...] [este] deve ser um estado de coisas *antigo*, um estado inicial de que a entidade viva, numa ou noutra ocasião, se afastou e ao qual se esforça por retornar através dos tortuosos caminhos ao longo dos quais seu desenvolvimento conduz. Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que *‘o objetivo de toda vida é a morte’*, e, voltando o olhar para trás, que *‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’* (p. 3791-3792). (grifos do autor)

Desse modo, a pulsão de morte seria o desejo da vida em atingir um estado anterior de coisa onde as tensões estariam abolidas. Em contrapartida, a pulsão de vida seria o desejo do organismo de evitar as causas externas dessa condição de alívio, permitindo ao organismo atingi-las por “razões internas”. Entendemos que ambas as pulsões não operam de maneiras isoladas, o que nos permite antever uma subjacente à outra. Seria o caso da pulsão de morte ser redirecionada ao exterior, como agressividade em prol da autoconservação. Para Freud, as pulsões se localizam entre o anímico e o somático, não possuindo em si mesmas qualidade alguma, ou seja, suas necessidades não são definidas, nem delimitadas, pois que devem ser vistas apenas “como uma medida de exigência de trabalho feita à vida anímica” (2015 [1905], p. 1713). Desse modo, as pulsões não possuem um objeto de satisfação definido, pois que tal exigência à mente demanda trabalho e representação na busca de substitutos de alguma experiência primária que fora prazerosa. Assim, todo objeto de satisfação de uma pulsão é parcial, visto que o objeto primário dessa satisfação é inalcançável, um vazio que apenas pode ser contornado.

Santaella (2003) atenta para o fato de que Lacan “levou a questão freudiana da linguagem às suas últimas consequências” (p. 232). Em Lacan, o pulsional se origina no campo da linguagem e se estrutura a partir da fala e que “toda pulsão é pulsão de morte” (SANTAELLA, 2003, p. 237), visto que a palavra mata aquilo que representa. Sendo assim, se toda pulsão se origina na linguagem, então, por lógica, toda pulsão é fundamentalmente pulsão de morte (SILVA NETO, 2009).

A diferença em relação a Freud reside nas origens da pulsão: enquanto este vê a pulsão como uma exigência de trabalho à mente, Lacan parte do surgimento do simbólico como aquilo que nos aparta da natureza. Para Lacan, a pulsão surge em relação à demanda, esta barrando a necessidade. A ideia do pulsional em Lacan se completa com a introdução do objeto *a*, no entanto, trata-se de algo inalcançável que, segundo Santaella (2003) é “[...] o objeto perdido, sem nunca ter sido ganho, é apenas a presença de um vão, de um hiato, ocupável não importa por qual objeto, pois, qualquer que ele seja, será indiferente à pulsão” (p. 235). O que Lacan faz, ao introduzir o objeto *a*, é mantê-lo no limiar entre o imaginário – aquilo que nos ilude ser o objeto realizador de nossas satisfações –, o simbólico – aquilo que representa, ou seja, o ideal do objeto original – e o real – na impossibilidade em alcançar o objeto primeiro das satisfações, aquele que se presta a isso, sempre de maneira parcial –, assim, aproximando-se do limiar entre o anímico e o somático de Freud. No entanto, Lacan, com o estabelecimento dessa tríade, evita a polarização freudiana que Santaella chama de “tragicomédia do bem e do mal” (2003, p. 238), buscando uma ressignificação através do terceiro elemento.

Em poucas palavras: Freud prioriza a exigência de trabalho da pulsão, enquanto Lacan, a representação psíquica desta. No entanto, em ambos, aquilo que é mais imediato para nosso estudo, a pulsão de morte, é a busca em neutralizar toda tensão.

2. O artesão I, II e III

O tríptico que elegemos para nosso estudo pertence ao romance *As sombrias ruínas da alma*, de Raimundo Carrero¹⁰, livro que possui

uma construção arrojada e fino trabalho com a língua, o que rendeu ao escritor o Prêmio Jabuti em 1999. A construção fragmentária não prejudica em nada a coesão temática do livro que aborda as mazelas, não apenas sociais, mas do indivíduo, de maneira contundente, o que levou a Ariano Suassuna se referir a certa “confrontação com o mal” (CARRERO, 1999).

O tríptico nos traz a história de Ismael, personagem marcada pela miséria, pela religião e pelo alcoolismo. A narrativa se inicia num ponto em que Ismael fora abandonado pela mulher com dois filhos, um menino e uma menina, vivendo em um lixão no bairro de Santo Antônio, no Recife, prestes a tomar uma grave decisão, logo após ter procurado, sem sucesso, pela esposa em delegacias, hospitais e necrotérios. Este estado de coisas difere das duas outras partes em que, respectivamente, encontramos Ismael na infância – ambientação que alude ao interior – e num outro momento indefinido e que nos dá a entender que se trata de um tempo anterior à constituição de sua família, visto que nem a esposa nem as crianças participam da narrativa. O discurso indireto livre nos permite vislumbrar os meandros das angústias de Ismael, e a busca do alívio de suas tensões parece constituir o próprio caminho e conflitos da personagem, o que acarreta numa escrita densa e por vezes turbulenta.

3. O dia em que comemos Maria Dulce

“O dia em que comemos Maria Dulce”, pertencente ao livro *Imensa asa sobre o dia* (2005), de Antônio Mariano¹¹, é o conto de maior contundência do volume que traz, ao longo da obra, Jailson

10 Escritor natural de Salgueiro, sertão pernambucano, nascido em 20 de dezembro de 1947; vencedor da primeira edição do Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional (1995) por *Somos redras que se consomem*; em 2009 o romance *Minha alma é irmã de Deus* também recebeu o mesmo prêmio; o escritor também fora contemplado com diversos outros prêmios no âmbito do estado de Pernambuco. É um dos pioneiros na elaboração de oficinas literárias, tendo editado duas produções voltadas para o setor, são elas: *Os segredos da ficção* (Agir, 2005) e *A preparação do escritor* (Iluminuras, 2009). Atualmente, mantém uma oficina permanente na cidade do Recife (PEREIRA, 2014, p. 08).

como a insígnia da personagem principal, o que não quer dizer se tratar da mesma em todas as narrativas. Trata-se de uma escrita cativante e sugestiva, desde o título “Dulce” doce, bem como na linguagem ao longo da narrativa, sempre a guiar o leitor entre delícias e fatalidades. Neste conto, Ismael, menino pobre do sertão, é apresentado não apenas como filho das condições miseráveis de um lugar, mas como parte orgânica desse todo. A narrativa é em primeira pessoa, o que traz um aspecto intimista ao conto e que surpreende pelo paradoxo entre docilidade e violência. A personagem Maria Dulce, menina rica, filha do dono de uma rede de pastelarias, chega à cidade com a família, tendo o pai a intenção de expandir os negócios. Jailson e seus amigos são crianças famintas que buscam um naco de qualquer coisa que aplaque a fome. Para “enganar” a barriga, a personagem principal e seus amigos passam o tempo em jogos sexuais nas capoeiras do lugar. O conflito gira em torno da chegada e da partida de Maria Dulce, visto que a menina se torna uma espécie de salvação frente à pobreza, pois que trazia alimento e o distribuía entre os garotos. O tempo que a narrativa abrange é curto, embora não explicitado. Jailson, como narrador protagonista, é a fonte das ações mais fortes trazidas pela história.

4. A pulsão de morte: Ismael e Jailson, agentes da destruição?

A condição das respectivas personagens principais, Ismael e Jailson, são sub-humanas. Os contos trazem uma realidade de privações,

11 Natural de João Pessoa, Paraíba. Graduou-se em Artes Cênicas e é funcionário público de carreira. As primeiras publicações viriam antes dos 20 ao vencer o I Concurso de Poesia do SESC da Paraíba, aproximando-se, na sequência, da Oficina Literária, grupo coordenado pelo poeta Antônio Arcela. Com o nome literário de Mariano Nanton saíram os seus primeiros textos nos boletins da Oficina, na revista Presença Literária e no Correio das Artes. Aos 22 anos foi o único vencedor do Prêmio Jovem Escritor, promovido pelo *Correio das Artes* e pela SECETUR (PB). Apresentou pela TVC o programa Páginas Abertas. Idealizou o Clube do Conto da Paraíba. Coordenou o projeto *Tome Poesia, Tome Prosa*. Editou há poucos anos o Correio das Artes. Preside a AMA-SEIXAS, associação de moradores do bairro onde reside. Publicou anteriormente três livros de poemas e um de contos: *O gozo insólito* (1991), *Te odeio com doçura* (1995), *Guarda-chuvas esquecidos* (2005) e *Imensa asa sobre o dia* (2005). (Fonte: Editora Patuá - http://editorapatua.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=155&Itemid=2 acesso em: 02/08/2015.

miséria e abandono. Ismael, abandonado pela mulher, carrega o fardo de dois filhos e a “desmoralização” de quem é marceneiro de profissão e não consegue prover o próprio sustento. Jailson, abandonado pelo pai, antes mesmo de seu nascimento, amarga a impossibilidade de ajudar a mãe, incapacitada pelo reumatismo, pois não consegue vender as “cocadas, tapiocas e beijus”, feitos por ela e tomados à força por estranhos ou pelos meninos maiores que ainda batiam nele. Mesmo a fome, força instintiva exercida sobre as personagens, não é preponderante para levar a cabo as ações mais incisivas das duas narrativas.

É possível, ao longo das partes de “O artesão”, traçar um percurso ou mesmo apontar a pressão latente da pulsão de morte na vida de Ismael. Apenas ressaltamos que o percurso que nos dispusemos a efetuar através da narrativa não considera a apresentação sequencial, mas sim o tempo cronológico (O artesão II, III e I). Veja-se:

O que o intrigava, no remanso da alma solitária e quieta, era a água lá no fundo da cacimba. Um mistério. Enfeitiçava-se jogando pedras pequenas e procurando o próprio rosto nos círculos que se formavam. *Muitas vezes desejou descer no balde*, quando a empregada vinha buscar água. Não pedia. Nunca pedia. Ela haveria de negar. Então jogava o balde, o ruído fofo, e na volta não via o rosto. Como era que o rosto, seu terno e meigo rosto, aparecia no fundo das águas e não vinha no balde? Repetia só pode ser mistério. Sentava-se embaixo do Amor triste e a melancolia se formava escura e magoada nos olhos (CARRERO, 1999, p. 111). (grifo nosso)

Ismael deseja o fundo da cacimba, o salto é para a morte. Desejo este que também observamos em um pequeno trecho um pouco anterior ao excerto acima. Veja-se:

No oco do quintal colocava as mãos nos bolsos, andava, caminhava, passeava. Ele e os sonhos. Ismael sonhava. Sentado, as pernas finas, um desejo imenso de ser eterno. *Nem gostava de pensar na morte* (CARRERO, 1999, p. 111). (grifo nosso)

Desse modo, pensamos a menção “Nem gostava de pensar na morte” como seu inverso, considerando as palavras de Freud em seu *A interpretação dos sonhos*:

[...] a inversão, ou transformação de uma coisa em seu oposto, é um dos meios de representação mais favorecidos pelo trabalho do sonho [...] [e] tem uma utilidade muito especial como auxílio à censura, pois produz uma massa de distorção do material a ser representado, e isto tem um efeito positivamente paralisante, para começar, sobre qualquer tentativa de compreender o sonho (2015 [1900], p. 1107).

A pulsão de morte exerce uma pressão constante. Devido ao caráter religioso, presente na criação de Ismael, como será observado mais adiante, o desejo da morte é expresso através do sonho de forma censurada. No entanto, alheio ao conteúdo censurado de seus desejos, Ismael constantemente se debruça sobre a cacimba, como resultado, cai em seu interior. Neste ponto, atentamos para a tradução dada pelo escritor, para o sentimento da personagem no que se refere à tensão sofrida. A sutileza beira a poesia com expressões como “[...] ficando na ponta dos pés, procurando segurar o desejo [...]” (1999, p. 112). Vemos, a partir de então, que o equilíbrio entre as forças de conservação e ruptura da vida estão em desarmonia.

Como apontado anteriormente em Freud e Lacan, e explicitado por Santaella, a busca da realização das satisfações pulsionais não possui objeto definido e que, ainda segundo Santaella (2015), o imaginário é o local do logro, onde encontraríamos o objeto a de que nos fala Lacan e que é a tentativa de representação de algo inalcançável. Desse modo, ao cair dentro da cacimba, envolto por um auto-erotismo representado pela busca incansável de seu próprio rosto nas águas da poço, Ismael se envolve num imaginário que é um misto de lembrança e maravilhoso. Veja-se:

Pelo ermo da noite, sonolento, viu que uma figura feminina, mais adivinhada do que vista, tocada de Beleza e Encanto, vinha, colocava-o nos braços. Pelo menos sentiu a mansidão do busto e o perfume dos cabelos. Dormiu. Um sono tranquilo, manso e morno, sem frio e sem inquietação. Nunca teve saudade da cama. Nem do cobertor nem do travesseiro. O que o embalava era a possível mulher, protetora e doce, a mãe dos abandonados e deserdados (CARRERO, p. 112).

O objeto pulsional caracteriza-se por um vazio, ao redor do qual os objetos substitutivos circulam e tentam preenchê-lo. Ocorre que a busca dessa satisfação é a tentativa de restaurar um estado anterior de abolição das tensões. Dessa maneira, percebemos na visão da personagem a lembrança do objeto que primeiro contribuiu para saciar suas necessidades, a figura materna, evocada através do busto acolhedor e do perfume dos cabelos.

Ismael passa a noite no fundo da cacimba, entorpecido pela visão acolhedora e não percebe quando seu pai desce uma escada e retira-o. A partir deste ponto, o aspecto religioso da formação de Ismael vem à tona, já anunciado desde a primeira parte do tríptico, pois a escolha de certas palavras, na construção narrativa, apontava para tal. É o que encontramos no seguinte trecho “Os primeiros movimentos, bem cuidados, um cuidado de quem dobra toalha de linho engomada, branca, alva, para altar ou mesa de banquete. Ismael conhecia muito bem essas delicadezas” (CARRERO, 1999, p. 18).

O questionamento a Ismael, se alguém o havia ajudado e a insistência na pergunta produz uma “sublimação” no menino. Segundo Lacan:

Essa coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato dela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas

em toda forma de sublimação o vazio será determinante (*apud* SILVA, 2007, p. 74).

A sublimação se realiza através da arte, pois Ismael escolhe um pedaço de madeira no quintal e com um canivete, começa a esculpir, o que resulta na construção de uma figura emblemática, “[...] de acordo com o sonho e a certeza. Ver mesmo a mulher ele não viu, mas sentiu, e a Beleza era-lhe muito mais certeza do que visão [...]” (CARRERO, 1999, p. 112). Segundo Jailma Souto Oliveira da Silva, a arte é “[...] essa possibilidade de construir alguma coisa em torno do vazio [e que] proporciona uma representação parcial da ‘Coisa’” (2007, p. 75).

Em seguida, a descrição da feitura da escultura é a criação de uma obra de arte de segunda ordem, a arte criada na arte; a descrição sinuosa e pausada, nos permite acompanhar a formação do próprio objeto. Veja-se:

[...] Surgiu o busto. O braço direito com a mão no regaço. Os dedos delicados, o indicador dobrado, as unhas finamente trabalhadas. Depois um menino no braço esquerdo. Nenhuma sinuosidade ou desleixo. Os olhos tranquilos. As maçãs da face, a cova do queixo. O canivete nos dedos pequenos, ágeis e corretos dando a forma agora ao regaço da mulher, bela e harmônica, com as pernas cruzadas, onde se ressaltavam as dobras da saia, as franjas, os cortes, os dedos dos pés aparecendo. Toda uma eloquente figura feminina, de uma finura extraordinária. E o menino nos seus braços, o alumioso sorriso nos lábios e nos olhos, os cabelos caindo sobre a testa (CARRERO, 1999, p. 112-113).

Uma construção que não poderíamos nos abster de expor por completo. A figura causa tanta comoção na família que a irmã mais velha de Ismael dá a ideia de levá-la à igreja, onde culmina o êxtase religioso com o resplandecer da escultura. A religião é uma das três sublimações apontadas por Lacan, a qual “[...] consiste em todos os modos de *evitar esse vazio*” (*apud* SILVA, 2007, p. 75), o terceiro

modo de sublimação consiste no discurso científico “[...] o qual opera como uma recusa ao lugar do vazio” (SILVA, 2007, p. 75).

N^o artesão III”, encontramos Ismael já adulto e o que introduz a narrativa nos parece se tratar de um misto de terror noturno e síndrome da abstinência, visto que Ismael é alcoólatra. No entanto, após um frenesi inicial de gritos e um esforço corporal imenso, traduzido em delírio, Ismael recupera um pouco do autocontrole “[...] estende o braço, segura a garrafa de aguardente, o líquido derrama-se pelos cantos da boca, pelo queixo, pelo pescoço. [...] A garganta pedindo mais bebida, o estômago revolvido, a musculatura em espasmos” (CARRERO, 1999, p. 137). Ao recobrar o controle, Ismael desiste do sono e passa ao trabalho. A escultura que a personagem passa a criar expõe o delicado e o grotesco, na qual irrompe a descrição de uma ninfeta, ao centro, “[...] de perfeita inocência paradisíaca [...]” (CARRERO, 1999, p. 138), ladeada por dois conjuntos de mesmo tom: um falo gigante, contornado por uma cobra; e no lado oposto, uma nádega ameaçada pela cabeça de um cachorro violento. Em seguida, outro conjunto é iniciado, num misto de perversão e religiosidade. A referência da imagem criada por Ismael é um caso narrado na Bíblia, a sedução de Ló por suas filhas. A construção das figuras parece o esquema tríptico do romance, o que se repete no terceiro conjunto: uma mulher despida é ameaçada sexualmente por um bode de barbicha com chifres retorcidos; acima, a figura de um pássaro abre suas asas sobre o conjunto, por último uma referência a “um sol brilhoso e quente, tendo no centro gotas de sangue que se derramam” (CARRERO, 1999, p. 139). A terceira parte do tríptico nos parece representar os conflitos psíquicos de Ismael, são objetos de desejo e violência que materializam o conflito de maneira sublimar, como um exorcismo dos demônios internos da personagem. Trata-se da parte de maior ação interna, novamente o discurso indireto livre nos permite penetrar nas fibras musculares da personagem, através dos espasmos e esforços para concluir a tarefa que, em seu término, exausto, retorna à luta demoníaca de seu interior. Mais uma vez a personagem recorre à arte como vazão para a pulsão de morte, numa sublimação que contorna o objeto inalcançável.

A primeira parte do tríptico é a de maior cuidado na construção narrativa e onde culminam os conflitos internos da personagem Ismael. Ismael parece excluído da vida, tendo “[...] forças [apenas] para catar lixo, pão preto, carne podre, macarrão quebrado. Luta com ratos e baratas; mãos estendidas na esmola” (CARRERO, 1999, p. 17). A desmoralização por ter profissão e não sustentar a família nos parece a componente de certa tendência à autopunição. A esta altura, a tensão contínua da pulsão de morte parece-nos não encontrar representação, através de alguma sublimação, para o seu desvio. Então Ismael “[...] sentou-se à beira do rio, olhou fixo as águas, o desejo de mergulhar para sempre, morrer com frio, comido pelos peixes” (CARRERO, 1999, p. 17), esse fora o dia da decisão. Abolir todas as tensões e retornar ao inanimado da vida inorgânica. Em seu *O mal-estar na civilização*, Freud nos explica que

A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio eu. Lá é acolhida por uma parte do Eu que se contrapõe ao resto como Super-eu, e que, como ‘consciência’, dispõe-se a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos. À tensão entre o rigoroso Super-eu e o Eu a ele submetido chamamos consciência de culpa; ela se manifesta como necessidade de punição (2011 [1930], p. 69).

Dessa maneira, o Super-eu é a instância interna responsável por vigiar o Eu em seu desejo de agredir outros indivíduos. É assim que a civilização controla a agressividade do eu. Mas se o equilíbrio dessas componentes estiver comprometido? Uma “descompensação” seria suficiente para redirecionar de maneira extrema a agressividade do indivíduo, auto-punitiva, para um Super-eu descontrolado; ou agressivo com os outros, devido a um Eu não cerceado pelo Super-eu.

O ritmo pausado da narrativa, as ações firmes e bem executadas da personagem Ismael, nos dão o entendimento de coisa rigorosamente

determinada. Logo as suspeitas se confirmam “Terminara com todas as atenções o pequeno ataúde, um deslumbre, encomenda fina. [...] Logo o pequeno segundo ataúde também estava pronto. A olho nu mediu o prumo: os dois iguais, do mesmo tamanho, os garotos tinham os corpos parecidos, pernas e braços, as cabeças crescidas e os ombros minguados” (CARRERO, 1999, p. 18). O passo seguinte seria embriagar as crianças, mesmo que para tanto se servisse de água, açúcar e colherinha. Desse modo, o desfecho inevitável se apresenta:

Os meninos já estavam dentro dos ataúdes: desmaiados ou mortos. Não lhe interessava. [...] suando e assoviando, medindo e calculando, preparou o caixão, nem um só prego para machucá-lo, um só pedaço fora do lugar, um só parafuso solto. Sem esquecer de colocar um travesseiro para o repouso da eternidade. [...] Entrou no caixão, exímio artesão, parafusou por dentro. Suor e cansaço. Agora só a lembrança dos meninos nas águas. Dois belos e perfeitos ataúdes correndo para o mar (CARRERO, 1999, p. 18-19).

O traçado da pulsão de morte estabelece-se com o vínculo estrito “ao princípio de Nirvana, definido como a tendência dominante da vida anímica, e talvez da vida nervosa em geral, de baixar, manter constante, suprimir a tensão interna de estímulo” (GUTIÉRRES-TERRAZAS, 2002, p. 93). Desse modo, no ponto máximo da narrativa, vemos a cessação de todas as tensões, tendo em Ismael o agente condutor da pulsão de morte. Verifica-se, também, certo aspecto circular, como o fim de um ciclo que aponta para sua renovação, ideia que associamos ao curso do rio, através da imagem dos “Dois belos e perfeitos ataúdes correndo para o mar”.

Em “O dia em que comemos Maria Dulce”, a linguagem sugestiva do conto é trabalhada desde seu título e fica evidente ao longo da história. O escritor, na construção narrativa, opõe fome e fartura através de uma escrita delicada que beira a inocência.

Jailson é a personagem principal e divide com a mãe reumática e incapacitada de uma das pernas a miséria e a fome numa cidade

do sertão. Jailson fora abandonado pelo pai antes mesmo de seu nascimento e a quem passa a odiar “graças ao retrato das suas ações pintado por mamãe” (MARIANO, 2005, p. 55). A violência faz parte do dia-a-dia do menino, pois, tentando vender as cocadas, tapiocas e beijos feitos pela mãe, Jailson é alvo de constantes agressões direcionadas por adultos e crianças maiores para roubar-lhe as mercadorias. Se falamos acima do instinto como força que atua no organismo, e que possui objeto de satisfação determinado por aspectos hereditários e que a satisfação deste instinto põe fim à pressão exercida por ele; vemos, neste conto, em contrapartida, a ação agressiva direcionada ao exterior, que Freud a toma da seguinte maneira:

[...] como pulsão agressiva, [e] é apresentada como o derivado e o principal representante da pulsão de morte. [...] as pulsões de vida e de morte são responsáveis pelo domínio do mundo. Freud crê ter desvendado o sentido do desenvolvimento da civilização. A evolução da civilização reproduz a batalha entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, tal como comparece na ação empreendida pela espécie humana na vida (SILVA NETO, 2009, p. 46).

Assim, neste pequeno conflito inicial vemos o embate, em pequena escala, de forças motoras da evolução da civilização.

Os jogos, por vezes, proporcionavam a Jailson a obtenção de algum alimento, do qual ele prontamente resguardava a metade para a mãe. As brincadeiras também proporcionavam uma distração, principalmente para a fome. Veja-se:

A companhia de outras crianças me distraía fazendo esquecer muitas mazelas, inclusive a fome. Brincar me trazia a ilusão, ainda que momentânea, da felicidade. A melhor das brincadeiras consistia em nos embrenharmos pelas capoeiras, bem longe dos olhos de adultos e de meninas boateiras e, todos nus, nos abandonarmos aos toques e carícias, nada a ocupar-nos os pensamentos (MARIANO, 2005, p. 56).

O imaginário é o lugar, segundo Santaella, “[...] do registro que sempre, numa ilusão que não se cansa de se reengendrar, nos situa onde enganosamente supomos que somos: aqui, onde estamos sem ser, no lugar onde fazem morada nossas crenças, amores fabulações, entendimentos, raivas, convicções etc. [...]” (2003, p. 238). Assim, o imaginário é o lugar propício ao escape, mesmo que ilusório de nossas tensões pulsionais. É nesse momento que vislumbramos as pulsões de vida agirem de maneira clara, na busca de um estado de coisas anterior onde fora evitado o desprazer, ou seja, um estado de mínima tensão exercida sobre o organismo.

O fino equilíbrio entre inocência e violência, na escrita de Antônio Mariano, neste conto, começa sua construção a partir da introdução da personagem título. Maria Dulce se apresenta com “[...] os olhos enormes de ameixas secas, envolvendo a cena em surpresa e arrebatamento” (MARIANO, 2005, p. 56). Outro aspecto iniciado com a introdução desta personagem diz respeito à aura de candura que a narrativa imprime à Maria Dulce, “doce” até no nome, aura que não se mancha nem mesmo ao participar dos jogos sexuais dos meninos. É incrível como Antônio Mariano consegue manter este equilíbrio ao longo do conto, seguindo Jailson, responsável direto pela linguagem delicada referenciada à Maria Dulce. As gentilezas de Maria Dulce, atreladas à visão purificada que os garotos tinham dela, colocava-a numa posição divinal. Veja-se

Como visse que algumas meninas se deitavam para os meninos caírem sobre elas, fez o mesmo. Mas ninguém quis ir nela. Estávamos decididamente convencidos de que ela era feita de outra matéria, muito diferente de nós (MARIANO, 2005, p. 58).

O traçado da pulsão de morte, neste conto, se apresenta em contornos bem definidos. Sendo o instinto da fome presente em todo o texto, através da pressão exercida nos indivíduos pela falta do objeto de satisfação, este instinto não é o responsável pelas ações mais incisivas, como já fora dito. Assim, o início da subida vertiginosa

em direção ao ápice da história, se inicia com o atraso de Maria Dulce. Veja-se:

Nunca estivemos tão famintos como naquele dia. Os meninos comeram mal, pensando no encontro. Outros ocupados em alguns afazeres, saíram de barriga seca para que não se atrasassem no compromisso. Eu também jejuava, com a diferença de não ter pretexto algum. Esperávamos ansiosamente pela chegada da novata. Talvez por isso ela demorasse tanto (MARIANO, 2005, p. 59).

Maria Dulce logo aparece de mãos vazias e com a triste notícia de sua partida. O pai da menina constatara que o lugar não se prestava ao seu propósito de investimento, “que o lugar estava fadado à destruição” e que tão logo anoitecesse, partiriam. A comoção foi tamanha que, desiludidos e de barrigas vazias, um a um, saíram do lugar. Por fim, restaram Jailson e Maria Dulce, sozinhos, protelaram ao máximo a despedida. O choro era inevitável. Jailson fora o escolhido dela. Em instantes, a dança vertiginosa de delicadeza e violência, através do que Freud chamou de “principal representante da pulsão de morte”, irá se instaurar. Veja-se:

Maria Dulce falou não chore, e não conseguia convencer a si mesma. Um cheiro bom como um clarão lhe saiu da boca. Tocou-me em seguida os cabelos. Levei a palma da minha mão a um canto de seu olho e retirei parte da água que escorria. Ela fez o mesmo comigo. E revezamos o gesto, como num jogo. Até que inventei de conduzir à boca a mão que tinha ido ao olho dela. Doce e pegajosa, parecia saída de uma jarra de garapa.

Podia sentir o mormaço do corpo dela, tão próximos nós estávamos. O cheiro emanando dele, o hálito, que era como o bafo de um bolo assando, uma porção de caramelo saindo pelas bordas do tacho, um pudim fumegante, um doce de leite dando o ponto (MARIANO, 2005, p. 60).

Seria possível questionar, a partir desse ponto, se não se trata de uma narrativa fantástica. No entanto, a linguagem conotativa não é causa suficiente para atestar tal fato. Jailson, então, continua as carícias beijando várias vezes as mãos de Maria Dulce. Até que em certo ponto o menino lambe a mão da “doce” Maria. Veja-se:

Minha boca encheu-se d’água. Sua mão derreteu um pouco na minha língua. Açúcar de bolo de casamento. Segurei com as duas mãos a dela, tapando a minha boca como se quisesse sufocar o meu sonoro prazer. Não me contive e mordi-a, com força. Ela soltou um gritinho doce. E olhou a mão, aterrorizada. Faltava um pedaço, que eu chupava, a boca cheia, deliciosamente. De imediato, começou a sair do lugar um líquido rosado, em profusão, que logo identifiquei como creme de morango (MARIANO, 2005, p. 60/61).

A ação incomum é marca da literatura fantástica? Segundo Todorov (2008), não. Para este autor, que esquadrinhou bem o conceito do fantástico, tornando-se referência neste tópico, o que caracteriza o fantástico é o vacilo que se opera no leitor, não podendo este, de um lado, optar por uma explicação racional, mas inverossímil, ou seja, pouco provável; nem por outro lado, optando por uma explicação irracional, mas verossímil. Então, o fantástico é decorrente de um efeito realizado no leitor. A nosso ver, em “O dia em que comemos Maria Dulce” não se trata de uma narrativa fantástica, pois o leitor não vacila entre a escolha de duas explicações para uma ação. Em contrapartida, e não é a finalidade deste trabalho se aprofundar nisto, atentamos para certa poética relacionada ao realismo maravilhoso, dentro do qual, um de seus aspectos é a desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso.

Deste ponto em diante, o embate das forças pulsionais é evidente. Assim, de “Súbito, as crianças foram retornando sabe Deus de onde, como se, escondidas, aguardassem apenas um sinal para entrar em ação. Que eu tinha dado. [...] O susto dela era maior do que a

constatação da parte mutilada. Olhou-me, Cristo Judas, oh, tu me traíste” (MARIANO, 2005, p. 61). O baile que se segue é a realização de um completo desmembramento de Maria Dulce. Além dos meninos, comparecem ciganos, pessoas conhecidas de Jailson, cada qual carregando seu “pedacinho”. A cena de mutilação não choca em si, ficamos pasmos com a docilidade da representação. O que resta a Jailson é chorar:

Chorei. A doce namorada que eu tinha generosamente entregue à sanha dos famintos. Chorei mais. Não tinha matado a minha fome. Chorei muito mais. Não tinha conseguido salvar um só pedacinho dela para mamãe. Chorei. Até a garganta arrebentar.

[...] Ao chegar em casa, [...] já não era mais capaz de chorar. Mamãe tinha acabado de morrer. De fome (MARIANO, 2005, p. 62-63).

As análises que empreendemos nos proporcionaram a identificação de um traçado diferencial da pulsão de morte em ambas narrativas. O que não é fácil, visto que a pulsão de morte não traz a evidência de uma força motriz, ao contrário da pulsão de vida, caracterizada em si por um aspecto mais observável devido à ação da libido, que Freud (2015) entende mesmo como a força motriz dessa pulsão. No que se refere à pulsão de morte, Freud (2015) não identifica uma força correlata, operando esta pulsão de maneira silenciosa. No entanto, em relação ao conto “O dia em que comemos Maria Dulce”, de Antônio Mariano, identificamos a pulsão de morte em sua forma mais representativa, como pulsão agressiva e que reproduz, segundo Freud (*apud* SILVA NETO, 2009, p. 46), o confronto primordial entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, confronto motor da evolução da civilização.

No tríptico “O artesão I, II e III”, observamos um vigor maior da pulsão de morte, não pela evidência de sua forma mais característica, mas sim pelos efeitos engendrados ao longo da narrativa devido a sua pressão constante. Operou-se nesse tríptico uma fatalidade menos

evidente. Talvez fruto da narrativa pausada, mas de ritmo constante, e da construção não linear.

Referências bibliográficas

CARRERO, Raimundo. *As sombrias ruínas da alma*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011 [1930].

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Disponível em: <http://lelivros.red/book/obras-completas-dr-sigmund-freud/> - Acesso: 04/07/2015.

GUTIÉRRES-TERRAZAS, José. O conceito de pulsão de morte na obra de Freud. In: *Ágora*. v. V, nº 1, janeiro/junho de 2002, p. 91-100.

MARIANO, Antônio. *Imensa asa sobre o dia*. João Pessoa: Dinâmica, 2005.

PEREIRA, Marcelo. *Raimundo Carrero: a fragmentação do humano*. Recife: Caleidoscópio, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. O corpo como sintoma da cultura. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/17/%E2%80%A817> – Acesso: 02/08/2015.

SILVA NETO, Isaac Vilanova e. *A teoria das pulsões em Freud e Lacan: pontos de convergência e de divergência*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2009.

SILVA, Jailma Souto Oliveira da. *O enigma da morte em Machado de Assis*. João Pessoa: Ed. Universitária/UEPB, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LÂMINAS DE GILETE VERSUS CORAÇÃO DE MOTOR: SUJEITOS CIBORGUES NO CONTO “MULHERES TRABALHANDO” DE MARCELINO FREIRE

Euler Lopes Teles

Introdução

Temos cada vez mais a sensação de que estamos sozinhos e de que a vida pautada por preceitos capitalistas tem nos tornado pessoas envolvidas em bolhas asfixiantes. A urgência em responder aos anseios da sociedade de sobreviver na “selva” das cidades tem incentivado a competição, o desrespeito, a violência. E o resultado disso são crimes, abandono, doenças psíquicas, relações frívolas, a banalização do sexo, o império do dinheiro. Atualmente, temos a impressão de que o mal se banalizou e está em toda parte. Embora seja ele um dos grandes enigmas da humanidade, a globalização, os avanços científicos e a conseqüente fragmentação do sujeito permitiram que o mal se banalizasse, tornando-se cotidiano, nos expondo até os ossos. Aliás, nunca nos sentimos tão controlados e modificados por fatores externos. Parece que não temos controle sobre nada, nem mesmo sobre nossos corpos.

Esse clima de caos, de muitos avanços tecnológicos, mas, de muita desigualdade também, reflete-se na literatura e na forma como a mesma pensa os seus sujeitos. Pensar a literatura contemporânea e perceber como ela retrata esses conflitos é do interesse desse artigo, que também busca problematizar como esses sujeitos estão encarando esse processo de fragmentação e como reagem nesse contexto de identidades fluidas e fragmentadas. Muito tem se discutido sobre a multiplicidade do sujeito e de certa forma, ser múltiplo de um lado positivo, mas a crise de identidade (HALL, 2000)

tem alguns efeitos que merecem nossa atenção. Um ponto crucial dessa análise é discutir as relações entre corpo humano e máquina, pensando a teoria do ciborgue proposta pela feminista Donna Haraway (2009), a fim de perceber de que forma pensamos o corpo na contemporaneidade.

A escolha da literatura de Marcelino Freire deriva da visão de que o autor traz em sua escrita essas discussões contemporâneas acerca do sujeito, da indentidade-alteridade, e em especial, no conto escolhido, sobre corpo cibernético. A escrita de Marcelino tem se destacado nos últimos anos pelo seu trabalho com a linguagem, pelos temas polêmicos, pelos prêmios que vem acumulando. Além de *BaléRalé* (2003), ele também escreveu outros livros de contos, a saber, *Angu de Sangue* (2000), *Contos Negreiros* (2005), *Rasif: mar que arrebenta* (2008) e *Amar é crime* (2011), além do recente romance *Nossos Ossos* (2013) – que recebeu o prêmio Machado de Assis no ano de 2014

1. Corpo de Baile

BaléRalé (2003) é um livro de contos que reúne 18 improvisos – termo utilizado pelo autor para definir seus escritos nessa obra – marcados por enredos desconcertantes e que trazem à baila personagens à margem da sociedade. Marcelino Freire apresenta aos seus leitores um corpo de baile repleto de histórias de oprimidos, personagens que representam os silenciados da sociedade brasileira, seres que bailam à sua própria sorte.

O autor, com uma escrita visceral, dá voz a esses personagens utilizando uma linguagem ácida sem perder o humor; personagens que dão títulos aos seus contos e que desvendam seus enredos de forma violenta ou se deixam desvendar por narradores personagens diretamente envolvidos com eles. A proximidade das narrativas em *BaléRalé* demonstra que esses personagens representam histórias que nos são, em sua brutalidade, cotidianas. Narrativas que questionam, inclusive, por que essas temáticas, de certa forma, não

vêm à tona. Assim, não se trata de abolir as questões que durante anos foram centrais na literatura, mas de problematizar outras que foram praticamente esquecidas, percebendo que “ser excêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (1945,1946) já considerou como sendo ‘alienígena e crítica’” (HUTCHEON, 1991, 96).

São histórias de suicidas, artistas em sua luta pela sobrevivência, operários em busca de amor em fotografias, abusados e abusadores, velhos que se tornam pesos dentro da família, mães sem condições de criar seus filhos, gays, prostitutas, obsecados e obsessivos. Um corpo de baile que dança conforme a música, que baila conforme o caos proposto pela contemporaneidade, caos de incertezas e de onde “emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de ‘eterno’ presente, que deriva para a diminuição do afeto e falta de profundidade” (PELLEGRINI, 2008, p. 66). A solidão da cidade, o crime, o individualismo, a competição pela sobrevivência, a sofreguidão do amor, o sexo como moeda de troca são alguns elementos que marcam a escrita de Freire (2003), apresentando “novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente, se não vinda de um outro lugar social, pelo menos de um outro ângulo, o que produz outras refrações discursivas e ideológicas” (PELLEGRINI, 2008, p. 71).

Esse baile marginal, essa ralé de personagens, condiz com o que vem sendo mostrado pela literatura contemporânea – ou pós-moderna como preferem alguns teóricos – de uma escrita que apresenta outras vozes, múltiplas alternativas e sujeitos, contrária a conceitos unívocos e contradições binárias, uma literatura que “questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento” (HUTCHEON, 1991, p.84).

Esses sujeitos marginalizados assaltam os dezoito improvisos propostos por Marcelino em sua obra, que nos mostra que “é preciso repensar o sujeito em sua nova posição descentralizada. A questão da identidade parte então, não ‘daquilo que nós somos,

mas daquilo no qual nos tornamos” (HALL, 2000, p. 109). Por as identidades serem construídas dentro do discurso, devemos pensá-las produzidas por locais históricos e institucionais, uma vez que “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela” (HALL, 2000, p. 110). Os contos dessa obra nos mostram como os sujeitos estão fragmentados, dispersos, multiplicados em suas identidades e como reagem dentro dessa estrutura, o que muitas das vezes não é uma reação positiva. Ao mesmo tempo, esses autores têm permitido “novos contornos, mulheres, negros e homossexuais tornam-se personagens mais frequentes e também autores conhecidos” (PELLEGRINI, 2008, p. 71) na literatura pós-moderna. São questões que não estão apenas presentes na literatura de escritores como Marcelino Freire, mas, também, em outros, como Caio Fernando Abreu, Antônio Carlos Viana, Marçal de Aquino, Dalton Trevisan, Sérgio Sant’Anna, Santiago Nazarian, Andréa del Fuego, Ana Paula Maia, etc.

No conto escolhido para análise, “Mulheres trabalhando”, temos a saga de um narrador-personagem obsecado por Beth Blanchet, um travesti que faz programa nas esquinas de São Paulo e que decide mudar o seu ponto de trabalho. O seu cliente, homem engravatado, decide sair no meio do expediente para procurá-la, tamanhos são o seu desejo e o seu “amor”, mas Blanchet, por motivos que não conhecemos, nega-se a entrar no carro dele. Como quem narra é um personagem envolvido diretamente na trama, e só temos acesso à versão dele dos fatos, podemos supor que não se trata de uma história de amor, e sim de uma relação entre sujeitos marcados por uma dinâmica de cidade urbana que os condiciona ao esfacelamento, outro ponto que é tocado pela literatura contemporânea e que Marcelino Freire realiza em sua obra com maestria. Sobre o contexto dos centros urbanos afirma Pellegrini (2008):

As cidades tentaculares, com a deterioração de suas extremidades periféricas, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é tema ideal para o hiper realismo pós-moderno, vazando numa brutalidade

inescapável e numa ausência de afeto quase obscena. Violência e degradação insidiosas, que se misturam a uma presença maciça da cultura popular urbana, pervadindo as vidas de personagens sem presente e sem futuro (PELLEGRINI, 2008, 73).

Em “Mulheres trabalhando” temos exatamente essa realidade. Beth Blanchet representa esse sujeito vítima de uma cidade repleta de violência e degradação, onde o seu corpo, exposto na esquina das ruas sem afeto, faz parte de um mercado de troca, importando apenas a sobrevivência no presente, sendo perseguida nos intervalos de homens solitários, homens enforcados por seus trabalhos de confinamento e competição. São Paulo, cidade representada no conto e em boa parte da literatura de Freire, é vista como uma metrópole sem afeto, onde a pressa, o intenso fluxo de trabalho e a dinâmica da vida capitalista fazem com que as pessoas exponham coisas que antes eram mascaradas com pudor, como a própria banalização do corpo comercializado. A legião de travestis da qual Beth Blanchet faz parte vende seu corpo ao meio dia, em pleno horário de almoço, batendo ponto como expediente de trabalho, tendo o sol como maior carrasco. Não pretendo criar uma visão moralista sobre os sujeitos que se prostituem, nem mesmo vitimizá-los, mas, sim apontar dentro do conto como esses corpos são resultados de uma estrutura de sociedade que privilegia alguns em detrimento de outros, e como esses corpos estão à mercê de violências gratuitas e de perseguições.

2. A bailarina

Beth Blanchet figura como a grande bailarina desse “Corpo de Baile” de marginalizados, expostos no livro de contos de Marcelino Freire. Nenhum outro personagem é descrito com tanta sensualidade e objeto de desejo tão profundo. Após a leitura do livro e de todos os contos, a sensação é que Beth Blanchet – nome inclusive, que nos remete à estrela de cinema, ou à personagem da dramaturgia

de Tennessee Williams ou até mesmo, à outra musa do Cazuzu, Bete Balanço – permanece nas esquinas do nosso imaginário, como se funcionasse como primeira bailarina desse corpo de baile de marginalizados, sempre “esvoaçante e triunfante” (FREIRE, 2003, p.20), irrompendo no trânsito de São Paulo, como uma verdadeira estrela decadente no horário de pico da cidade. Essa personagem é a prova de que “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero começam a ficar visíveis” (HUTCHEON, 1991, p. 86). Beth Blanchet, como propõe o título, circula entre as categorias de feminino e masculino, nos provocando sobre se de fato é necessário defini-lo, demarcá-lo, cerceá-lo. Beth Blanchet é mulher-homem-travesti.

O título do conto brinca com o fato de Beth Blanchet ser uma travesti, “isto é, uma pessoa em um corpo de *homem*, mas com toda a dinâmica psíquica voltada para os desejos, anseios, cultura e subjetividade das mulheres, ou o contrário” (SILVA, 2012, p. 150); e com o fato de a sociedade não aceitar as travestis como “mulheres”, embora a personagem em questão esteja num espaço “destinado” – opressor, diga-se de passagem - também às mulheres. Beth Blanchet provoca o binarismo feminino e masculino, é um corpo híbrido que transita e problematiza essa dicotomia que sempre delimitou a identidade sexual. O travesti/ transgênero “não desintegra o sistema binário e dicotômico, mas o problematiza no sentido de tornar consciente o fato de que as pessoas podem ser mais livres para as suas escolhas, para encontrar os seus lugares onde possam viver os seus modos ou estilos de vida” (SILVA, 2012, p.146)

A questão do corpo sempre foi crucial no que se refere à identidade. Através dele o sujeito se expressa e pode comunicar os seus desejos. Os travestis “forjam para si outras identidades, uma vez que não se identificam, não se familiarizam e negam a base sexual e de gênero que primeiramente orientou aquele ‘corpo’” (SILVA, 2012, p. 145). Essa modificação muitas das vezes se dá na parte externa do corpo. No conto em questão isso fica claro no fragmento “Ela acorda.

Mora num buraco de apartamento. Apertado que nem pensamento. Beth Blanchet faz maquiagem, veste rímel, desenha a curva da boca. Põe cílios e quase nenhuma roupa” (FREIRE, 2003, p.19). A descrição de Beth Blanchet se refere a elementos externos que modificam a sua imagem, “máscaras” que ela usa para transformar o seu corpo e poder ser quem ela quer. Ela usa pouca roupa. O que cobre a cobre, por mais simples que seja, é algo que permite que ela se reconheça como mulher. Essas modificações, embora não permitam a transformação do seu corpo, possibilitam que ela seja um corpo em fronteira. Beth Blanchet é uma mulher assim que acorda, mesmo que o seu corpo seja organicamente de homem. Beth Blanchet é uma mulher com uma função para a sociedade caótica em que vive, faz parte de um grupo de “self-service de prostitutas e travestis. Bem na hora do almoço, para os executivos” (FREIRE, 2003, p.21).

O corpo de Blanchet é, ao mesmo tempo, marginal e comercializado. Por ser uma garota de programa, e ter o seu corpo a serviço - como objeto de negociação - ele está imerso num “lugar que não existiria sem a ideia de corpo como uma máquina de alta performance” (KUNZURU, 2009, p.23). Afinal, “o ser humano alienado da sociedade burguesa vive obcecado com a integridade do seu corpo, instrumento indispensável para trabalhar e ganhar a sua vida” (MANDEL, 1993, p. 64). Assim, a narrativa revela uma sociedade pautada na manutenção do corpo que de todas as formas quer se manter vivo, juvenil e à venda. Beth Blanchet, nas esquinas das ruas de São Paulo, à mostra no sol do meio dia, é um símbolo da “transformação do corpo em uma mercadoria. Na medida em que o corpo é crescentemente construído como uma mercadoria para ser manipulada, desenhada e empacotada em recipientes próprios” (SANTAELLA, 2003, p.200). Essa ironia de ser mais uma opção no horário de almoço dos executivos demonstra uma crueldade característica das narrativas pós-modernas.

O corpo sempre foi visto como uma maquinaria. “A história do corpo atravessa os séculos nas culturas ocidentais, impingindo esta concepção estruturalista que reforça ideias do corpo como um dado físico, uma matéria orgânica, uma maquinaria” (SILVA, 2012,

p.143). Ou como ainda prefere Doel, “O sujeito é, com certeza, uma máquina, mas uma máquina que é montada e articulada em um lugar apropriado” (DOEL,2001, p.83). As teorias sobre o pós-humano, sobre o ciborgue, vão ainda além, elas pensam a fronteira entre o humano e a máquina. Sobre isso, escreve Santaella:

Em um mesmo corpo, reúnem-se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social. A declaração de Haraway de que somos todos ciborgs deve ser tomada no sentido literal e metafórico. No sentido literal, porque as tecnologias biológicas e teleinformáticas estão, de fato, redesenhando nossos corpos. Metaforicamente, porque estamos passando de uma sociedade industrial orgânica para um sistema polimorfo (SANTAELLA, 2003, p.186).

Nos últimos séculos temos acompanhado os avanços cada vez mais intensos na produção de máquinas. Hoje, a tecnologia tem avançado de forma avassaladora e muito tem se discutido sobre se elas não substituirão os seres humanos. Alguns setores - a exemplo do agrícola - têm substituído a mão de obra por máquinas modernas. Mas, essa relação entre homem e máquina não é dicotômica, cada vez mais as máquinas se tonam humanas, e os humanos se utilizam de suplementos maquínicos para sobreviver. “De um a lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ‘ciborgue’ “ (SILVA, 2009, p.12).

Há uma informação sobre Beth Blanchet que muito nos interessa para adentrar na discussão sobre corpo humano e a máquina: “A vizinhança reclama, mas que nada. Beth Blanchet é poderosa. As amigas dizem que é melhor, lá ninguém chega atirando, violência danada, a noite é um monstro. Uma banda de gilete resolve, e só. Abocanha a gilete, parte para a rua” (FREIRE, 2003, p.20). Essa metáfora de abocanhar a gilete, que popularmente é difundida

como mecanismo de defesa das travestis que comercializam seu corpo, simboliza uma prótese – algo maquínico posto ao corpo orgânico – “é a parte ciber do corpo. Ela é sempre uma parte, um suplemento, uma parte artificial que suplementa alguma deficiência ou fragilidade orgânica ou que aumenta o poder potencial do corpo” (SANTAELLA, 2003, p.187). Para Beth Blanchet, a lâmina serve para se defender durante o seu expediente de trabalho. Defender-se da violência gratuita, dos preconceitos, dos ataques que possam vir a ocorrer e dos clientes obsessivos. A prótese funciona como extensão do corpo, como suplemento que permite que ele se torne ainda mais perfeito. No caso de Blanchet, para que o corpo permaneça vivo. “Uma prótese é uma parte, um suplemento do corpo humano que não é complexamente integrada, nem autônoma” (SANTAELLA, 2003, p.201)

Através de Blanchet temos a representação do ciborgue, que “é um organismo, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p.36) e que nos permite pensar a categoria do pós-humano, considerando aqui pós-humano como o que temos após as transformações do humano com o contato com as máquinas e a tecnologia. A personagem de Freire se utiliza da lâmina para manter a sua vida, algo externo ao funcionamento do seu corpo, algo metálico que é integrado a sua boca e que passa a conviver com ela, lhe impondo certo poder, nem que seja o de lutar pela vida. “Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente” (HARAWAY, 2009, p. 96). Como ciborgue, Beth Blanchet usa a lâmina da *gillete*, alterando o seu corpo, não apenas externamente, mas internamente, forma que encontra para sobreviver e continuar trabalhando, atuando como uma das suas identidades molares:

[...] as identidades não estão aí desde o começo [...] elas são anexadas , como se fossem outras tantas próteses dendríticas, à congestionada massa de fluidas multiplicidades, a fim de deter os devires, regular o

movimento e impor a estabilidade. E como todos os agregados molares, o sujeito é arranjado, é montado, como uma interrupção e uma derivada dos fluxos que o animam, o sustentam, o atravessam e o descarregam (DOEL, 2001, p.88).

Em “Mulheres trabalhando”, essa relação entre humano e máquina não está presente apenas na personagem Beth Blanchet, mas também no narrador-personagem. Durante todo o tempo da narrativa, ele está dentro do carro, é dentro do seu carro que ele persegue Blanchet pelas ruas de São Paulo, é de dentro do carro que ele conversa com ela e a ameaça. O corpo desse narrador-personagem se mistura às ferragens desse carro, como tantos outros clientes que demonstram seu poder de dentro dos automóveis para as travestis e prostitutas em suas esquinas, protegidas apenas pelas lâminas que abocanham. O corpo ciborgue desses homens o defendem da perda de seus preceitos moralizantes que o impedem de assumir seus desejos recônditos. Durante a narrativa o corpo humano dos homens-clientes se misturam à extensão do carro, — grande símbolo do masculino na sociedade contemporânea capitalista, em especial, a brasileira — até mesmo na forma com que abordam as travestis, como temos no seguinte excerto, “Beth Blanchet entende rápido. Um carro já sinalizou para ela. Buzinou uma alegria discreta. Sou eu. Sou o primeiro carro a acenar para Beth Blanchet. Sorte minha e a dela. O meu medo era outro marmanjo chegar antes, logo no primeiro dia à tarde” (FREIRE, 2003, p.21). Como podemos perceber, algumas ações humanas são substituídas por ações do carro, e vice e versa, como o fato da alegria de Blanchet ser buzinaada, ou o narrador ser um carro a acenar e não um ser humano.

Essas personagens sugeridas por Marcelino Freire, ciborgues mergulhados numa sociedade urbana caótica, mantém uma relação. Uma relação que podemos nos perguntar se é amorosa. O narrador insiste que ama Beth Blanchet, e em seu discurso várias vezes recorre ao amor. Que tipo de relação pode estabelecer esses ciborgues protegidos em suas próteses, desenfreados em suas buscas? É o que tentaremos responder a seguir.

3. Há amor num coração de motor?

Numa primeira leitura descompromissada do conto, podemos até mesmo nos sensibilizar com o narrador-personagem e com suas promessas de amor a Beth Blanchet. A procura insistente, a promessa de casamento, a solidão com que ele se descreve e a necessidade do corpo de Blanchet talvez nos enganem. Mas a recusa de Blanchet em atendê-lo nos deixa desconfiados. Embora a narrativa não nos diga claramente o motivo da recusa dela, nós sabemos de casos de prostitutas e travestis que são vítimas de violência. Como típico ciborgue, o coração do narrador não é um músculo apaixonado, vibrante e vermelho, mas sim um motor do seu corpo-carro, como podemos perceber nas palavras dele, “Beth Blanchet, eu sou homem, muito homem. Mas não sei o que fazer com esse motor no meu peito, morto. Com a minha dor de cabeça. Com o peso da minha tristeza” (FREIRE, 2003, p.24). Não é ao travesti que o narrador ama, mas, sim, o desejo de não permanecer morto. Ele quer algo que acelere momentaneamente seu motor-corpo e que o distraia da certeza de que está só. É, pois, o pavor da morte que acaba acompanhando e determinando o homem por toda a sua existência, o que nos faz lembrar Bauman: “onde quer que eu esteja, estou em companhia de meu pavor de que mais cedo ou mais tarde a morte vai pôr um fim a minha existência aqui” (BAUMAN, 2008, p.45).

O que se estabelece entre os dois é uma relação pautada no sexo, um sexo comercializado. “O sexo é carne e desejo, mas é também política, como já afirmou Gore Vidal (1980), e economia, prazer e dor, cultura e opressão” (SILVA, 2014, p.154). O prazer de que ele necessita é a subsistência de Beth Blanchet, e ele quer conseguir a todo o custo, nem que para isso tenha que usar da opressão e violência, personificadas em suas ameaças: “Não. Amanhã trago um revólver e quero ver a cara de Beth Blanchet” (FREIRE, 2014, p.24).

A promessa de casamento, o tratamento “Beth Blanchet, meu amor” (FREIRE, 2003, p.24) e o fato de ele se autodenominar marido nos levam a questionar que tipo de relação amorosa é essa, e nos

direcionam a algumas leituras de Zygmunt Bauman. No líquido mundo moderno, como sugere Bauman (2003), as relações são fluidas, os laços estabelecidos são frágeis e passíveis de serem rompidos a qualquer momento. Todas as relações interpessoais passam pela idéia do líquido “do homem ‘sem-vínculos’. ‘a maioria de nós, na maior parte do tempo tem uma opinião ambígua sobre essa novidade que é ‘viver livre de vínculos’ de relacionamentos ‘sem compromisso’ Nós o cobizamos e o tememos ao mesmo tempo” (BAUMAN, 2003, p. 69). Falta segurança sobre que tipo de relacionamento queremos. É o que presenciamos nesse conto. Por mais que o narrador deseje e necessite do corpo de Blanchet, ele não é capaz de sair do comodismo do seu carro, de assumi-lo para sua vida, ao mesmo tempo em que viver sem ele também é impossível.

No mundo líquido em que vivemos, nós precisamos de relacionamentos, mesmo que sejam carregados de perigos. O conto, implicitamente, nos revela um narrador-personagem violento, obsessivo, não amoroso e, talvez por isso, Beth Blanchet o rejeite e queira dele se defender. As atitudes são ambivalentes em respostas aos relacionamentos. Por isso os acumulamos, já que todos são frágeis e descartáveis. Trata-se de conectar-se e desconectar-se o tempo inteiro. Portanto “Integre-se, pois, à corrente. Plugue-se. Ligue-se. A uma tomada Ou a uma máquina. Ou a outro ser humano. Ou a um ciborgue. Torne-se um devir-ciborgue. Eletrifique-se. O humano se dissolve como unidade. É só eletricidade. Tá ligado?” (SILVA, 2009, p.14). O que há entre os personagens é uma relação frívola, um intervalo no meio do dia, um dos seis programas que a travesti bailarina ainda enfrentará, é o encontro metálico entre dois ciborgues, um plugue sem sentimentos, elétrico, apenas. Acontece que “substituímos os poucos relacionamentos profundos por uma profusão de *contatos* pouco consistentes e superficiais” (BAUMAN, 2003, p. 76). E esses contatos sôfregos cada vez mais reverberam em solidão e violência. Afinal, “o preço da companhia que todos nós ardentemente desejamos é invariavelmente o abandono pelo menos parcial, da independência, não importa o quanto possamos desejar aquela sem este...” (BAUMAN, 2003, p. 98).

Se considerarmos a leitura de Hall (2006) sobre a forma como as identidades estão deslocadas na atualidade, constatamos que “o sujeito [...] está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, pg. 12). O autor analisa também como esse processo ocorre dentro da contemporaneidade, em que a globalização e seus impactos foram determinantes para que o sujeito assumisse diversas identidades em diferentes contextos. Tanto o narrador quanto Beth Blanchet não estão resolvidos em suas identidades. Blanchet não consegue se fixar numa esquina, o narrador não consegue administrar seus desejos. As duas personagens lutam para manterem suas identidades, considerando que “A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação, uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado” (BAUMAN, 2003, p. 84). Nem Beth Blanchet quer se tornar o “amor” do narrador, nem o narrador deseja encarar a própria solidão a que a ausência de Blanchet o direciona:

A partir de hoje ela está noutra esquina. Foi o que disseram. Esquina à noite já é coisa vazia, e sem a minha mulher preferida como fica? Vou rodar o carro para onde? Não tem coisa mais chata do que garagem de edifício. Chego ao meu apartamento sem Beth Blanchet. Chego à porra nenhuma. Deito no banheiro, bato uma punheta. Tenho sonhos infelizes.

E muita dor (FREIRE, 2003, p.19).

É dessa identidade de homem solitário após o expediente de trabalho, sem mulher, vazio na noite urbana, com o corpo-carro sem destino certo a não ser uma garagem chata de edifício que o narrador tenta fugir. Beth Blanchet é a mulher que ele precisa para enganar a si mesmo. Para continuar enfrentando o outro dia de trabalho, o seu eu executivo, tanto que, quando ela o abandona, ele se abandona. O encontro com Beth Blanchet lhe permite ultrapassar a noite vazia, e manter os acordos sociais no dia seguinte. Está visível a relação de

alteridade que estabelece. Alteridade e identidade são conceitos que se estabelecem no processo simbólico e discursivo, que se dá no âmbito social, estão dependentes das relações de poder, de forças impostas que a definem. “A diferenciação é o processo central pela qual a identidade e a diferença são produzidas” (SILVA, 2000, p. 81). O processo de afirmar a identidade e a diferença implica as operações de incluir e de excluir, demarcando fronteiras entre quem está dentro e quem está fora. Para isso os grupos sociais delimitam classificações. Muitas vezes, ocorre através de operações binárias, o que estabelece uma conotação negativa para um dos grupos. “Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam” (SILVA, 2000, p. 83). O processo de estabelecer uma identidade como norma confere a esta valores positivos em detrimento a outras identidades. “A identidade hegemônica é sempre assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido. Como sabemos desde o início a diferença é parte atuante da formação da identidade” (SILVA, 2000, p. 84).

Beth Blanchet representa o excluído em face ao homem motorizado, executivo, com dinheiro, mas também representa a liberdade de ser quem deseja. Embora, presa por necessidades econômicas, ela não se esquivava de ser aquilo que quer – mulher. Na narrativa tem nome, um nome inesquecível, inconfundível na noite, já o mesmo não ocorre com o narrador, que não tem nome e nos parece aprisionado a preceitos que o impedem de ser o que quer ser. No conto, ambos figuram como face de uma mesma moeda, estabelecendo a relação descrita por Haraway:

O eu é o Um que não é dominado, que sabe isso por meio do trabalho do outro; o outro é o um que carrega o futuro, que sabe isso por meio da experiência da dominação, a qual desmente a autonomia do eu. Sero Um é ser autônomo, ser poderoso, ser Deus, mas ser o Um é ser uma ilusão e, assim, estar envolvido numa dialética de apocalipse com o outro. Por outro lado, ser o outro é ser

múltiplo, sem fronteira clara, borrado, insubstancial. Um é muito pouco, mas dois [o outro] é demasiado (HARAWAY, 2009,91).

Podíamos supor diversos motivos para que esse encontro não aconteça no tempo da narrativa. A violência e a obsessão do cliente, o desinteresse de Beth Blanchet, alguma ação anterior do narrador em outro programa, ou até mesmo essa ideia de “amor” que ele traz para ela. Mas o que é interessante perceber é que esses ciborgues, esses sujeitos esfacelados em sua individualidade, que necessitam de próteses metálicas para sobreviver não suportam a existência do outro. Algo neles afeta de tal forma a sua individualidade que não é possível continuar. Por isso, a fuga ou a reação violenta. São sujeitos solitários e com problemas de manter relações nesse mundo líquido, simulacro do mundo em que nós, leitores, vivemos.

Considerações finais

A escritura desse artigo buscou, antes de mais nada, apresentar uma obra contemporânea da literatura brasileira que precisa ser difundida e lida. Geralmente, os autores da atualidade não recebem destaque dos críticos por se considerar que eles precisam enfrentar o desafio de permanecer para além do tempo. Mas, muitas vezes, as obras que nos são contemporâneas dialogam diretamente com o mundo em que vivemos e nos possibilita entendê-lo e problematizá-lo. Acredito que *BaléRalé* (2003) é uma dessas obras que representam o tempo presente, trazendo muitas questões que estamos discutindo e que já foram tratadas ao longo deste texto.

Pensar a questão do centro e das margens, e sobre como isso vem sendo refletido na literatura, é primordial, pois, nos permite estar próximos da realidade em que vivemos. Há, atualmente, e após os anos 60, várias lutas por afirmação de direitos, e a literatura está acompanhando esse processo, permitindo problematizar esses sujeitos, dando-lhe o protagonismo que merecem.

Quanto à relação entre o corpo humano e as máquinas, podemos concluir que é um processo que não é recente e do qual não existe escapatória. Cada vez mais os nossos corpos são estendidos e modificados por próteses maquínicas, e as máquinas obtêm características humanas. Essa noção de perda da fronteira que limita um e outro é fundamental para mostrar como pensar o sujeito não é uma tarefa simples.

Em suma, “Mulheres trabalhando” é um conto que permite diversas reflexões, por problematizar muitos pontos que merecem destaque para a crítica literária. Neste artigo, o ponto inicial foi a simbologia dos personagens ao serem caracterizados por uma banda de gilete e um motor no lugar do coração, mas outras tantas leituras dessa bailarina e desse corpo de baile podem ser possíveis.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 7-95

DOEL, Marcus. Corpos sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org. e Trad.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 77-110.

FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000. p. 103-133.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed. , 1991. p. 84-103

KUNZURU, Hari. “Você é um ciborgue”: Um encontro com Donna Haraway. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

MANDEL, Ernest. *Cadáveres Esquisitos: Uma história social do romance policial*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Cotovia, 1993.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: Da Cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 181- 207.

SILVA, Antônio Pádua Dias. O conceito de “corpo” nos estudos de gênero, feministas, gays, lésbicos e queers. In: SILVA, Antônio Pádua Dias; MORAIS, Raffaella Medeiros e; SILVA, Taciano Valério Alves da (Orgs.) *Interfaces: Gênero, discurso, linguagem*. São Paulo: Ed. Scortecci, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 17-32.

“ALAÍDE”, DE LEDA MIRANDA HÜHNE¹², E A CONFIGURAÇÃO DA SUBALTERNIDADE

Lilian Oliveira Cavalcante Santos
Ramon Ferreira Santana

Introdução

O ato de estudar o texto literário na contemporaneidade nos mostra quão diversificada é a gama de possibilidades de sua análise, seja no âmbito específico dos próprios Estudos Literários ou mesmo a partir da ótica de outras áreas como a da História, da Sociologia ou dos Estudos Culturais. Foi, por exemplo, possível observarmos que os Estudos Literários e os Estudos Culturais passaram a ter laços extremamente sólidos, desde o surgimento desse último grupo, na segunda metade do século XX, com a publicação de obras como *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart, *A formação da classe operária inglesa* (1963), de Eduard P. Thompson e *O campo e a cidade* (1974), de Raymond Williams, até as suas teorizações mais recentes, como é o caso da obra *Pode o subalterno falar?* (2010), de Gayatri C. Spivak.

Uma importante contribuição que Spivak nos dá é reconhecer que o indivíduo subalternizado não tem voz diante da atual configuração do mundo, cabendo a ele a necessidade de ser representado, ou de ter o seu discurso construído por outros indivíduos que, porém,

12 Leda Miranda Hühne é natural de Natal, RN, mas cresceu no Rio de Janeiro. É professora e organizadora de livros didáticos da área de Filosofia. Foi diretora da UAPÊ, Espaço Cultural Barra Ltda. e fundou o Jornal *Poesia Viva* e *Uapê Revista de Cultura*. Tem vários livros de poesia e ficção e ganhou prêmios da União Brasileira de Escritores (UBE) pelos romances *Quatro Anos-Luz* e *Asa de Cisne*. Autora também de *A Estética Aberta de Mário de Andrade, Filosofia: Introdução ao Pensar. Maria e as outras* (2010) é o livro de onde se extraiu o conto “Alaíde”.

não estão inseridos nesse grupo subalterno. Um exemplo claro de desconstrução desse modelo foi a publicação, em 1978, da obra *Orientalismo*, de Edward Said, que nos mostra um olhar bastante aguçado acerca das sociedades orientais a partir do ponto de vista de um oriental, ao contrário de muitas outras obras que traçam apenas um panorama acerca do oriental sob o ponto de vista do ocidente, ou seja, a partir da fala de um grupo ocidental politicamente e economicamente hegemônico. Ao longo dos anos, o modelo de construção dos discursos que foram historicamente hipervalorizados seguiu esse mesmo padrão: a supremacia das narrativas dos europeus colonizadores em relação a todo um mundo que estava sendo redescoberto e que teve o seu discurso silenciado por muito tempo.

Além disso, há o agravante de que, se a partir do contexto colonial, “o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais na obscuridade” (2010, p. 15). Neste sentido, os discursos e as narrativas construídas pela mulher foram, ao longo da história, inteiramente desconsideradas, cabendo-lhes apenas o condicionamento ao silêncio e à subserviência. Foi nessa perspectiva que baseamos a presente análise, tendo em vista que a escritora Leda Miranda Hühne, assim como Edward Said em outra circunstância, desconstrói essa condição de subalternidade da mulher no conto “Alaíde”, presente no volume *Maria e as outras* (2010). Fundamentado no relato de uma empregada negra (daí o envolvimento da subalternidade de duas maneiras, dado o fato de ela ser mulher e negra) que injustamente é dispensada do trabalho, o conto é um exemplo da literatura como espaço privilegiado encontrado pela mulher para a exposição de emoções, inteligência e fala.

O principal objetivo, na presente análise, foi realizar um estudo sobre a condição da subalternidade da mulher e, para isso, tomamos como base a já citada obra de Gayatri C. Spivak, *Pode o subalterno falar?*, além de Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991) e Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014). O desenvolvimento desse trabalho fundamentou-se no estudo da condição da subalternidade e na análise de como a literatura

na contemporaneidade oferece espaço para que as narrativas dos grupos subalternos sejam levadas em consideração na desconstrução do discurso hegemônico.

1. A condição do subalterno na literatura contemporânea

Segundo Spivak (2010), as sociedades se desenvolveram de maneiras distintas e, por isso, a distribuição desigual de poder gerou, conseqüentemente, nações que expandiram o seu domínio, através do desenvolvimento de tecnologias cada vez mais sofisticadas, em detrimento de nações que não puderam, dada a sua conjuntura histórica, acompanhar toda essa evolução. Com isso, o resultado desse processo foi a formação de um quadro global em que algumas nações são inteiramente dominantes, atuam ativamente nas questões políticas, econômicas e culturais e, por esse motivo, ditam às demais nações mais desprovidas desse poder o padrão no modo de pensar e agir. Por isso, muitos países constituíram seus discursos e suas narrativas a partir do seu lócus privilegiado de produção e foi esse conjunto de textos que se espalhou, servindo de base para a formação do pensamento de diversos países, estejam eles situados nos grupos hegemônicos formados principalmente por nações colonizadoras, ou nos grupos mais desfavorecidos que vêm de um longo passado de exploração dos colonizadores. Nesse contexto, as narrativas construídas através da Literatura aparecem como uma possibilidade de construção de conhecimento, já que, na visão de Miskolci:

Obras literárias como cartas e memórias, mas também outras fontes, como fotos e relatos orais, nos trazem uma perspectiva vivida de fatos que a história e as ciências sociais tenderam a reduzir ao objetivo, apagando seu conteúdo subjetivo, muitas vezes ambíguo, às vezes de resistência e outras raras vezes de simples rebelião. Em comum, essas abordagens alternativas trazem ruídos

às narrativas monolíticas e certeiras sobre o que se passou ou vivemos em nosso presente. A dissonância e a ambiguidade adentram a cena problematizando as ambições de coerência e racionalidade férreas que ainda tendem a reger as pesquisas (MISKOLCI, 2015, p. 31).

Na lógica do discurso hegemônico, o conhecimento acerca da história e sobre como os fatos ocorreram deve seguir exclusivamente os critérios que são estabelecidos pela comunidade científica legitimada pelo pensamento ocidental econômica e politicamente predominante. Porém, ainda de acordo com Richard Miskolci, “enquanto tratados teóricos e pesquisas nas ciências sociais tenderam, e, na maioria dos casos, ainda tendem à redução do social ao empírico objetivável, o conhecimento produzido pela literatura parte da subjetividade para entender o mundo pela sensibilidade” (2015, p. 28). Assim, os textos que são produzidos dentro dos gêneros literários (como o romance, o conto, a novela etc.) misturam-se subjetivamente aos fatos históricos e aos elementos humanos, tornando-os também fonte de conhecimento. O fato de a literatura ser considerada também uma manifestação do discurso que pode ser analisada, por exemplo, sob o viés histórico ou sociológico, incide para seu poder de descentramento, ou seja, para a quebra das classificações hierárquicas do conhecimento no sentido dialético hegeliano.

Na literatura, as questões ligadas à subalternidade, tomando-se como referência o exposto a partir de Spivak e da impossibilidade de o subalterno falar, são extensivamente alocadas nos mais ruidosos debates: há os que emprestam ao subalterno alguma voz, como é o caso, por exemplo, de Clarice Lispector, que evidencia as impressões que sua anti-heroína Macabéa tem da vida e do mundo que a cerca, o que, no entanto, segundo Spivak (2010), não significa necessariamente a fala do subalterno, pois sob estas condições, permitir que falem pelos subalternos apenas agrega ao discurso dominante mais uma forma de expressão; e há, também, como alternativa, a disponibilidade de um espaço próprio na Literatura para

o subalterno falar por si mesmo. No Brasil, para ilustrar essa última possibilidade, temos o caso da escritora Maria Carolina de Jesus que, em 1960, publica o chamado “diário de uma favelada”. Essas duas instâncias promovem modos distintos de enxergar o mundo social e economicamente, e a própria condição dos sujeitos que são excluídos dos grupos hegemônicos na contemporaneidade, visto que há uma diferença substancial entre o fato de falar a partir do olhar subalterno e falar a partir do que se crê ser o olhar subalterno.

Hall (2014) enfatiza que é próprio da condição do sujeito pós-moderno o descentramento de sua identidade e, conseqüentemente, do modo como ele pensa e enxerga o mundo. Não há espaço, nessa conjuntura cultural, para a preservação de discursos baseados na essencialização do pensamento e na unificação do ser humano. Por esse motivo, cada vez mais temos produzido narrativas que buscam dar conta da complexidade e do caráter híbrido que tem assolado todas as dimensões do humano. Essas narrativas, no entanto, não se limitam mais à objetividade empírica que tem predominado nos estudos das ciências sociais. Por isso a literatura cada vez mais tem sido espaço privilegiado para a manifestação de outros discursos, outras formas de registrar a maneira como enxergamos os fatos. “Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam a nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2014, p. 11).

A literatura surge como um dispositivo, no sentido atribuído por Agamben, que possibilita o contato com inúmeras figuras que contribuem de maneira bastante significativa para a ampliação do que sabemos acerca de nós mesmos e da maneira como nos organizamos culturalmente ao longo da nossa história. Por dispositivo, segundo resume brevemente o filósofo italiano, compreende-se:

1. Um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa do mesmo título, sejam eles discursos, instituições, edifícios, leis, proposições filosóficas etc.;
2. O dispositivo tem sempre

uma função estratégica e se inscreve sempre em uma relação de poder; 3. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber” (AGAMBEN, 2009, p. 29).

A mitologia antiga, por exemplo, com a figura dos heróis virilizados que serviam de parâmetro para a constituição da masculinidade, mostra o ideal da figura masculina; o romance moderno, que mesmo sob a égide da ficção, nos dá uma dimensão muito apropriada da condição da mulher a partir das narrativas de Jane Austen ou Gustave Flaubert; e, na contemporaneidade, marcas temporais e estéticas que, vinculando a poética “a ciclos culturais diacrônica e sincronicamente complexos e inter-relacionados, registram a própria complexidade diacrônica e sincrônica da vida” (RAMALHO, 2004, p. 44). Sob este prisma, os textos literários passam a ser valorizados não apenas pelo seu teor estético, usado para deleite do leitor, mas pela possibilidade de eles serem também uma fonte de dados históricos e sociológicos bastante relevantes.

Confirmando esse caráter da literatura, fica evidente que a obra literária, como é o caso do conto “Alaíde” aqui analisado, carrega em si uma série de informações que, observadas com o cuidado e a sensibilidade necessária, nos serve também como uma fonte de dados que auxiliam a compreensão da realidade e da vida social. A obra ficcional é, ao mesmo tempo, um documento histórico. Esse padrão dual que o texto apresenta nos leva a outro importante elemento dos estudos literários contemporâneos que é o conceito de hibridismo. O híbrido na literatura, conforme nos aponta Ramalho (2004), resulta de uma mistura entre realidade e ficção, ou seja, o texto não é apenas uma obra literária ou um documento histórico, mas a mistura desses dois elementos. Assim:

O que se apresenta hoje não é apenas o hibridismo estético que se observa nos períodos de transição que compõem as historiografias literárias, mas, somada ao hibridismo formal, desponta uma referencialidade

contextual culturalmente híbrida, cujo maior desafio reside na compreensão das disparidades passíveis de serem identificadas no desequilíbrio econômico e tecnológico mundial (RAMALHO, 2004, p. 49).

Dessa forma, não há apenas o hibridismo limitado aos elementos estéticos da produção literária de um determinado período que, em fases de transição, misturam-se aos elementos estéticos próprios da manifestação literária posterior. O hibridismo formal a que a autora se refere nos possibilita a análise do texto literário não somente como um documento restrito ao campo da ficcionalidade, mas como documento também de valor histórico. Assim, o espaço literário, que é o local de fala dos grupos hegemônicos principalmente no contexto moderno com as novelas de costumes, será ao mesmo tempo o porta-voz do discurso do sujeito subalterno, e, mais especificamente, da mulher subalterna que, conforme apontou Spivak, está sujeita a um silenciamento ainda maior. Este é o caso de Alaíde, a empregada de quarenta anos que é a personagem principal do conto de Leda Miranda Hühne que leva o seu nome. Não se trata propriamente da voz de uma empregada, mas de uma voz narrativa que apresenta uma série de impressões e emoções que são próprios de alguém que vive nas condições em que uma empregada, situada no contexto descrito, é obrigada a viver. Ainda assim, mesmo que não seja, como dito, a fala de uma empregada, o conto em questão oferece-nos a possibilidade de edificação de um discurso próprio de um sujeito que, historicamente, esteve limitado à condição de total subalternidade em nossa sociedade.

A leitura do conto “Alaíde” nos dará uma dimensão do modo como esses elementos (subalternidade e hibridismo) situam-se no momento de ler.

2. “Alaíde”: subalternidade e hibridismo

Num contexto em que a cultura popular é concebida como elemento importante de arte, como manifestação humana necessária

para o equilíbrio do homem com o mundo, as vozes marginalizadas ganham eco e têm promovido um novo painel que foge da tradição estética preconizada pelo modernismo. Na literatura, isso se processa tanto nas temáticas quanto no uso da linguagem, revelando uma estética inovadora que acolhe as mais diversas possibilidades de diálogo do sentimento humano. O resultado é um emaranhado de vozes que estruturalmente rompem com a linearidade do texto e das formas e, de maneira quase mágica, convergem numa sinfonia que amalgama aspectos por vezes contraditórios. Esse fenômeno revela uma vertente da literatura contemporânea que apresenta uma tessitura que não apenas é reprodutora de modelos e temas, mas uma (re)criação destes.

“Alaíde” é o segundo conto da obra *Maria e as Outras*, de Leda Miranda Hühne. Esta coletânea traz 24 contos, todos nomeados no feminino, o que demonstra a preocupação da autora em problematizar questões que dizem respeito à mulher. Assim, rompe com um modelo narratológico predominantemente masculino e põe em evidência a construção de personagens femininas portadoras do seu próprio discurso.

Nesse novo quadro em que se desenha a literatura contemporânea, a construção da personagem Alaíde representa os discursos de tantas outras mulheres brasileiras, negras e pobres, como ela. Seu grito de revolta e asco denuncia uma sociedade contraditória, pois, de um lado se quer moderna, por outro é mantenedora de costumes e práticas arcaicas.

De maneira dramática e intensa, o conto retrata a experiência existencial dessa mulher a partir de uma construção narrativa que oscila entre um narrador onisciente e o discurso de Alaíde, personagem subalternizada. Note-se:

A empregada fez o jantar. Lavou a louça. Ouviu o noticiário. Acompanhou a novela das oito, em seguida foi para o quarto. Subiu no beliche, esticou as pernas. Fumou a guimba. Fixou o olhar na parede branca. E se achou numa rede de cordas a balançar uma criança. Alaíde assoa o

nariz e limpa os olhos. Murmura: minha cabrinha, eu estou aprendendo a ler com a madame. Toda tarde depois do café, ela me ensina. Eu corto as letrinhas da revista, junto, amontôo. Depois pego o lápis e imito as letras. A patroa falou que faço progressos. Qualquer dia, escrevo carta. Quero mesmo aprender escrever para todos daí (HÜNHE, 2010, p.14).

Alaíde não viu a novela das oito. Foi direto para o quarto depois de levar a louça. Senta defronte à prateleira. Apanha o esmalte vermelho e tenta repintar as manchas das unhas descascadas. Sujas os dedos de esmalte. Passa cuspe no local. Os lábios se apertam como gravetos crestados (HÜNHE, 2010, p. 18).

Enterrando o rosto no travesseiro, aos soluços, ela gagueja: Cabrinha, não sei o que vai ser da minha vida. Mas ninguém me joga no chão (HÜNHE, 2010, p. 18).

É interessante ressaltar que essas transições de vozes se dão no início de cada uma das duas partes do conto, por meio de uma (re)criação do foco narrativo, segundo o qual o narrador onisciente confere voz e legitimidade ao discurso da personagem, abrindo espaço para o discurso direto e para o discurso ensaístico, que tem como propriedade aproximar a voz enunciadora da personalidade histórica daquele que enuncia. Neste sentido,

O discurso emana de um locutor, dirige-se a um alocutário, faculta uma referência ao mundo e comporta marcas mais ou menos explícitas da situação em que emerge. Nesta perspectiva, discurso opõe-se de algum modo a língua, sistema de sinais formais que só se atualiza quando assumido por um sujeito no ato de enunciação (REIS & LOPES, 1988, p. 28, grifos dos autores).

Essa manifestação discursiva se dá em momentos de devaneio quando a personagem se comunica com sua filha de 11 anos. Partindo

de um lugar discursivo expresso numa tonalidade confessional, semelhante ao procedimento empregado na escrita de uma carta, Alaíde desabafa ao narrar as experiências de empregada doméstica no Rio de Janeiro, entremeada pelas reminiscências da sua vida em Ilhéus, na lavoura cacaujeira. Isso evidencia outro aspecto transitório no foco narrativo, aquele no qual coexistem diferentes espaços e tempos numa mesma sequência narrativa.

Já faz quase um ano que estou nesse Rio. Itabuna é um pé de cacau na casa da mana. A dona me pediu uma muda. Quando eu for em férias, arranco da terra uma muda forte (HÜHNE, 2010, p. 14).

Cabrinha, você não conhece mais a cara da tua mãe. Toda uniformizada. De avental quadriculado, vestido branco e toca. Nos domingos, toda rendada. Bonita. Uma gata está estrilando. É coisa de macho. Gostaria tanto de fazer uma comidinha pra você (HÜHNE, 2010, p. 16, grifo nosso).

Que largueza. Que mão aberta. Leite de vaca. Fruteira caindo no chão, como se fosse da mão de Deus. Siriguela. Manga. Fruta-pão. Cana. E o cacau debaixo do sombreado das bananas. A gata mia tanto que dá vontade de cortar a cabeça. Vontade de cortar a cabeça do cacau. Estrçalhar. Estou sozinha neste quarto (HÜHNE, 2010, p. 17).

A sequência descritiva das experiências é interrompida pela presença de acontecimentos que a devolvem ao espaço e ao tempo presentes, efetuados, quase sempre, pelo barulho de uma gata no cio. Esses recursos estilísticos parecem portadores de sentidos híbridos, que se dão a partir da transição do narrador onisciente para a voz de Alaíde, bem como na oscilação espaço-temporal, como a pouco nos referimos. É interessante ressaltar, também, que o traço híbrido se manifesta não a partir de uma sobreposição de um gênero ao outro (conto vs. carta), mas na comunhão de ambos.

O hibridismo também é representado a partir dos aspectos culturais que integram a mundividência dessa personagem, pois carrega consigo traços do sincretismo religioso. Veja-se:

Juro por lansã, minha cabrinha não vai ser cachorro de ninguém. Você não vai ser saco de pancada, não vai levar essa vida de cão vira-lata (HÜHNE, 2010, p. 19).

Mês de maio. Mês de Maria. Na igreja vai haver coroação da nossa rainha. Salve lemanjá [...] Quando vou à casa da mana daqui, de 15 em 15 dias, de tarde, às vezes vamos à igreja [...] vamos em procissão seguindo a linha do trem (HÜHNE, 2010, p. 20).

Note-se que há fusão de elementos da religião africana e do catolicismo. Esse sincretismo religioso é marca da nossa identidade híbrida, resultante do processo colonizador que, ao se apropriar da mão de obra do negro, não apagou integralmente a sua cultura. As religiões afro-brasileiras, como o candomblé, decorrem de um processo de reterritorialização das tradições africanas em solo brasileiro. Veja-se, por exemplo, que a crença nos orixás é proveniente da mitologia dos povos iorubás, da África Ocidental.

Para além da questão cultural, que pode ser analisada pelo viés da História ou da Antropologia, a referência religiosa no conto nos revela uma face da dimensão humana da personagem: a espiritualidade. O discurso rancoroso e cheio de dor, resultado de uma vida sofrida, migra para outro, o sagrado, caracterizado pela sutileza, pelo respeito e pela devoção. Note-se: “eu tenho fé nos meus orixás. Santos de verdade. Vou arranjar outro emprego” (HÜHNE, 2010, p.23). Dessa maneira, o conto partilha uma experiência puramente humana. Sobre isso, afirma Todorov:

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo

nada é assim tão complexo), a experiência humana (2014, p.77).

Outro aspecto marcante da narrativa diz respeito à forma como Hühne constrói a identidade da personagem, a partir da sua condição de subalternidade que é marcada já no introito do conto. Não é por acaso que Alaíde, apesar de ser evocada na primeira linha - “A empregada fez o jantar, lavou a louça [...]” (HÜHNE, 2010, p. 14) - terá o seu nome revelado apenas na sexta linha - “Alaíde assoa o nariz e limpa os olhos” (HÜHNE, 2010, p. 14). Antes da sua identidade, é-nos apresentada sua função social. Nesse sentido, os espaços ocupados pela personagem demarcam quem ela é. Apenas quando ela se retira do âmbito coletivo da casa para um espaço privado, o quarto de empregada, é tratada pelo nome. Esse dado é simbólico, haja vista demarcar o espaço social reservado à mulher, especialmente na sua condição de pobreza.

Gilberto Freyre (2006), em *Casa-grande e senzala*, aponta a cozinha da casa-grande como espaço destinado à mulher negra, aliando aos serviços desempenhados nesta, os de cunho sexual, com os seus senhores. Embora ao longo da história muitos direitos civis tenham garantido à mulher determinadas conquistas, mantemos traços desse processo de formação. Nesse sentido, a personagem Alaíde é um retrato dessa conjuntura social em que muitas mulheres analfabetas e negras, a despeito dessa origem, precisam lutar por melhores condições de vida. Isso fica claro quando no conto a personagem é vista de maneira erotizada: “Minha cabrinha, eu comprei uma calça ‘Jin’ na feira de Caxias. Está bem apertada na bunda, os paraíbas assobiam quando eu passo na rua” (HÜHNE, 2010, p. 15). Assim como no trecho: “Você vai ser gente, não vai ser cuspidá. Não vai precisar fazer via –sacra nas casas de família. De gente rica, de gente besta que cai na mesma terra que nós” (HÜHNE, 2010, p. 23), que revelam a sua condição feminina e o trabalho doméstico como sinônimos de subalternidade.

Em função disso, esse conto assume uma importante função de representação da realidade brasileira porque evidencia, de modo

semelhante à fotografia, aspectos da nossa conjuntura social, a partir de um recorte que não anula o todo. Sobre essa aproximação do conto com a fotografia, Cortázar afirma: “um fragmento de realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 2006, p. 151).

Observamos que a condição de subalternidade da personagem, cultural e socialmente definida, conduzem-na a um comportamento animalesco, que pode ser compreendido como um processo de zoomorfismo. Reforça-se que é, tão somente, a sua condição subalterna que lhe impõe esse instinto de sobrevivência animalesco.

As humilhações a que fora submetida despertam em Alaíde repulsa e ódio, que se revelam no discurso cru e no comportamento embrutecido. Esses traços comportamentais são reflexos da crueldade que a marginalização provoca no ser humano. A mulher bicho se apresenta através do instinto de defesa: “Dá vontade de vomitar. De mijar. De urrar quando lembro da cara dela brigando comigo” (HÜHNE, 2010, p. p. 21). Noutro trecho: “Se eu não tivesse cabrito para cuidar, eu matava. Juro que abria com o canivete a barriga da bruxa-velha. Deixaria a velha estrebuchar. Tomaria até banho no seu sangue. Agora cabrinha o que vou fazer?” (HÜHNE, 2010, p.19). Assim, há uma íntima relação da sua fúria com a reação de um animal quando provocado.

A seguir, encontramos: “Olha a nossa cor. Cor de cacau. Olha a nossa unha, do pé, da mão. Cor de cacau (...)” (HÜHNE, 2010, p. 21). Nesse momento, a personagem além de se caracterizar negra, escura como o cacau, define sua identidade pela aproximação com a terra, com a coloração do cacau, com a natureza. “Só aprendi meu nome do cacau” (HÜHNE, 2010, p. 20). Alaíde é o cacau.

Observamos também que o conto dá realce à condição materna, trazendo, também como dado para a caracterização da personagem, o zelo e a preocupação com sua cria (para aderir ao zoomorfismo impregnado no vocabulário do próprio conto). O instinto de defesa e o sentimento maternal ficam claros na referência carinhosa “cabrinha” e /ou “cabrinhos” feita a sua prole e reiterada em 15 dos 32 parágrafos do conto. Durante a narrativa não há menção aos

nomes dos familiares, mas o animal cabra os identifica. Típica no Nordeste, a cabra é valorada por sua resistência natural e capacidade de adaptação a condições extremas. Assim, a metáfora assume a similitude semântica entre esse povo forte e o animal resistente. Além disso, paralelamente à conotação carinhosa, o termo no diminutivo denuncia a degradação de sua condição humana.

A intimidade no contato com a natureza também revela o quanto a personagem pertence ao mundo natural. Note-se:

Fico dia e noite a falar com os bichos. A tartaruga. Os periquitos. Os grilos. Os cachorros grandes, bem tratados. Dou comida para eles. Eles gostam de mim. Conhecem o meu cheiro e me fazem carinho (HÜHNE, 2010, p.16).

Cumpramos observar que, como apontamos na primeira parte desse trabalho, a condição de subalternidade do indivíduo é marcada pelo seu silenciamento. Notamos, no entanto, que a literatura vai na contramão dessa constatação. Ciente da sua nossa impotência frente à tradição, às forças de poder, à hegemonia do capital e à limitação da própria linguagem, o homem encontrou na arte a possibilidade de transgressão. Esse texto literário é um exemplo de como a voz da mulher negra e marginalizada ecoa, apelando para nossos sentimentos. Sobre isso, as palavras de Todorov parecem confirmar o que foi dito, pois, segundo ele:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver (...) seja pelo monólogo poético ou pela narrativa, a literatura faz viver experiências singulares (TODOROV, 2014, p. 76-77).

A narrativa se faz por meio de um discurso de revolta, de repugnância por cada experiência humilhante vivida, aliado às reminiscências da personagem, que amarga a solidão de uma clausura íntima e social.

Os trechos nos revelam uma voz que demonstra autoridade sobre si e sobre o destino que lhe foi imposto, mostra a consciência de sua condição reles. Ao passo que traz essa constatação, a narrativa transfigura-se num discurso de esclarecimento. É, assim, a voz do subalterno que fala.

Já faz quase um ano que estou nesse Rio (...) Sabe que ainda sinto o cheiro dos bagos nas unhas dos dedos? (HÜHNE, 2010, p. 14-15).

Desgraçada é a filha de meu pai que nasceu sem terra. A lavoura dá tanta coisa mas não dá dinheiro para o pobre. Pai, avó, trabalharam tanto na roça, nada ganharam cova (HÜHNE, 2010 p.19).

Juro que te tiro dessa terra mal-assombrada. Folhas queimadas de cacau que nos faz bagaço. Você vai ser gente, não vai ser cuspidá. Não vai precisar fazer vias-sacras nas casas de família (HÜHNE, 2010, p. 23).

Além desses aspectos, o analfabetismo, enquanto determinante de exclusão social, é explorado no conto. Seu efeito na vida da personagem fere sua consciência cidadã. Assim, quando Alaíde expõe sua angústia e tristeza por não poder ler as cartas que recebe, ou, ainda, a desilusão em saber que não mais poderá ser alfabetizada, mais que desabafo, o discurso se faz denúncia de uma realidade que insiste em permanecer na contemporaneidade. Observemos:

Choro de vergonha. Não sei falar direito. Não compreendo as conversas, certas conversas. Não entendo as palavras [...] (HÜHNE, 2010, p. 19).

[...] queria tanto ter aprendido a ler e a escrever. Saber ler carta. Quando teu irmão escreve eu fico com a carta no bolso sem coragem de pedir às mocinhas para ler para mim (HÜHNE, 2010, p. 20).

O conto constitui-se então, documento de esclarecimento e voz. A condição marginal da personagem não limita sua compreensão do mundo. Pelo contrário, é combustível de luta e enfrentamento, pois Alaíde, nitidamente, percebe a existência de um elo que aniquila todas as fronteiras entre os homens: a condição humana. Sua voz de denúncia e constatação está clara quando diz: “no inferno deve ter um lugar para ela purgar os pecadinhos. Cagona, eu sei das suas calças sujas pior que calça de cangaceiro” (HÜHNE, 2010, p.21). Dessa maneira, o branco e negro, o rico e o pobre são apresentados sob uma única ótica: a humana.

Em “Alaíde”, portanto, encontramos, na subalternidade e no hibridismo, traços característicos da produção literária contemporânea que apontam para a destacada proximidade entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais e para a presença, mesmo que sob forma de uma voz ficcionalmente constituída, da voz dos socialmente excluídos e silenciados.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2ª ed. Tradução de Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbos. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 104/ Dirigida por J. Guinsburg).
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. Rio de Janeiro: Global, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HÜHNE, Leda Miranda. *Maria e as outras*. Rio de Janeiro: Uapê, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- MISKOLCI, Richard. *Dossiê Literatura e Experiência: Uma outra compreensão da realidade*. In: Revista Cult. São Paulo: Bregantini. Ano 18, nº 203, jul. 2015.

RAMALHO, Christina. Hybris: nosso inusitado templo da poesia. In: PARENTE CUNHA, Helena. *Além do cânone*. Vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura em perigo*. 5ª ed. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

A OBSCURIDADE NA ORIGEM DO SER HUMANO EM ANTÓNIO VIEIRA

Marcus Vinícius Lima Arimatéa Prado Santos

Introdução

De autoria de António Vieira¹³, “Névoa sobre as Origens” é um conto bastante singular. Faz parte de uma coletânea chamada *Sete Contos de Fúria*, na qual o autor exibe um empolgante domínio do gênero. O motivo de termos escolhido esse conto em específico para ser analisado neste artigo reflete um conjunto de curiosidades formado ao assistir aulas que colocavam em questão o ser humano.

O autor nos apresenta uma história de busca pela identidade humana por parte de uma criatura semelhante a um animal silvestre. A criatura, após o convívio com seres humanos, acaba por adquirir hábitos e características dos que a acolheram.

Após a apresentação do conto, realizaremos uma análise minuciosa dos aspectos que identificamos no personagem principal como sendo características humanas, explorando como o personagem lida com essas novas experiências e até que ponto ele pode chamar-se humano efetivamente, ou não.

1. Apresentação

O conto “Névoa sobre as Origens” trata de uma criatura singular, de espécie e origem desconhecidas, capturada em uma armadilha

13 António Vieira é português, nascido em Lisboa em 1941, formado em psicanálise, é professor universitário. É contista, poeta e ensaísta.

numa floresta. Após a captura, o humano que instalara a armadilha, Robert, leva a peculiar criatura para casa. Seus filhos, Félix e Flori, imbuídos de curiosidade pela presença de tão estranho animal, decidem adotá-lo como animal de estimação. A sinopse da história está feita. Não há nada de realmente espantoso em relação a ela. Se não fosse o fato de que é a própria criatura que conta a história, mas não em um nível de mudança de perspectiva narrativa, o conto é uma história de reminiscências e indagações narradas em primeira pessoa pela criatura. Poderíamos afirmar até, com base em informações que se seguirão na análise, se tratar de um excerto de um possível diário escrito pela criatura. Sim, escrito.

As primeiras palavras do conto são emblemáticas e conectam-se diretamente ao título: “Não me lembro de pai ou mãe, nem de nenhum dos da minha raça” (VIEIRA, 2002, p. 29). A criatura começa seu relato com uma nuvem de incertezas, recorda-se da floresta na qual foi encontrada, porém sozinha, sua memória vai até o momento da captura. A própria floresta, espaço obscuro e um tanto informe, é mais uma extensão de seu desconhecimento de si mesmo. Sua captura é o momento simbólico de seu “nascimento”, visto que o próprio personagem considera este ponto como “[...] se ali dependurado tivesse começado o meu viver” (VIEIRA, 2002, p. 30). Ela se lembra desse episódio com tanta força por causa do medo que sentia, que o que aconteceu antes disso foi apagado de sua memória. Aqui temos a primeira vez em que a criatura une a memória a uma emoção. Isso acontecerá no decorrer do conto, salientando a importância das reminiscências (e o fato de tal criatura tê-las).

Mudamos agora para o espaço em que acontecerá a maior parte da história, a casa de Robert e seus filhos. Revelada completamente à vista das crianças, a criatura exerce fascínio por sua forma incomum e tem a primeira visão de si, refletida nos olhos de seus curiosos observadores. Interessante notar que sua forma não recebe uma descrição minuciosa, senão breves pinceladas em forma de detalhes, deixando para o leitor o trabalho de imaginá-lo em sua completude. A criatura percebe que dependerá das crianças o seu destino, ser morta e esfolada ou ser adotada por elas. Prevalece a

segunda opção, talvez por que “[...] entreviam traços algo humanos na [...] aparência animal” (VIEIRA, 2002, p. 32). Na sequência, a criatura mais uma vez traz à tona memórias relacionadas à emoção, lembrando de seu processo de adaptação no cotidiano da família. As crianças utilizavam-se de todos os sentidos para conhecer e explorar esse estranho animal, tocavam-no, cheiravam-no, olhavam-no com extrema curiosidade e afimco. Quando da necessidade de dar-lhe um nome, Robert chama-o Hapax, nome bastante simbólico dada a condição de tão insólita personagem.

Nesse processo de adaptação e apreensão dos costumes, em determinado momento (e não sem espanto do próprio protagonista) Hapax revela que aprendeu a linguagem humana. Conseguia entender o que diziam e, quando as crianças começaram a escrever, lis as palavras em silêncio, ouvindo interiormente seu som. A partir desta descoberta, Hapax começa a indagar sobre si mesmo, dando início à grande questão do conto: ser humano ou não humano, um conflito que atormenta o protagonista de forma crucial, fazendo-o buscar respostas nos livros de Robert, procurar animais que se assemelhassem a sua forma. O desconforto cresce à medida que constata o aspecto singular de sua condição, ser o único de sua própria espécie. Passa a olhar-se longas horas em espelhos, para algum tempo depois evitá-los, pois aumentavam seu desconforto, visto que “Todo espelho é perversão do mundo, que nos devolve a nossa própria estranheza a seu bel-prazer, para nossa mágoa [...]” (VIEIRA, 2002, p. 38).

A partir de então o que se segue são episódios que marcam não só o amadurecimento de Hapax, mas também o crescimento de suas dúvidas quanto a sua condição. Robert os leva para ver o mar, alegando que até Kant, o filósofo, parou seus trabalhos por um dia para poder apreciar o mar. Hapax demonstra não apenas saber de quem Robert está falando, mas posteriormente entender o que é filosofia. Esses episódios demonstram como o leque de conhecimentos de Hapax aumenta, como ele procura suporte no ato de conhecer o mundo. Revela ter curiosidade a respeito de filosofia, matemática, astronomia, gramática, lógica, literatura. De fato, lê e pesquisa sobre tais assuntos nos livros de Robert.

Outro acontecimento marcado na memória de Hapax é o dia em que saíram para avistar o cometa Halley. No relato dessa lembrança temos indícios de que o protagonista está cada vez mais parecido com seus companheiros humanos, percebemos uma certa identificação com o cometa, astro diferente dos outros singrando aquele espaço comum que é a parcela do céu que vemos.

Nos momentos finais do relato, Hapax nos conta como vem passando os últimos dias, enfiado em meio aos livros, dedicado à escrita para investigar os mistérios de si mesmo. A única coisa que o faz mudar a rotina é Flori amadurecendo, tornando-se mulher e Hapax percebendo que a deseja...

O personagem Hapax é muito bem construído em sua insegurança, amadurecimento e incerteza quanto a sua situação. Sua tomada de consciência é repleta de simbolismos e expectativa, não havendo situações formadas para que tenhamos pena do personagem por conta de sua condição. O que o leitor acaba experimentando é a vontade de descobrir qual nova faceta da experiência humana Hapax irá descobrir e vivenciar. Os outros personagens do conto orbitam o protagonista com artifícios para que ele reaja e inicie sua jornada. Cada um acaba tendo um papel específico que explicitaremos mais adiante. Outros dois personagens aparecem muito brevemente, amigos de Félix, mais para demonstrar que essa família não vivia completamente isolada e que os filhos de Robert interagem com semelhantes.

2. Alguns aspectos humanos

Reparemos na astúcia e curiosidade de Hapax ao ouvir o próprio nome. Reagiu primeiramente à última sílaba de forma onomatopáica, lembrando de um quebrar de galhos na floresta. Depois pensa que o som de seu nome é na verdade uma réplica de si mesmo, um reflexo sólido dele próprio. Ao ver seu nome escrito, percebe que aqueles sinais não se correspondem com sua imagem, refletem seu caráter de absurdo, fica intrigado em relação àquela grafia. É sua primeira

incursão indagativa no reino da linguagem humana. Hapax transita aturdido entre o significante e o significado de seu próprio nome. No seu caso, porém, através de suas indagações a respeito de sua condição, percebe que “[...] ser-se exemplar único e paradigma de uma espécie inteira faz com que a criatura coincida com o conceito, isto é, com que Hapax só, na sua solidão imensurável, sirva enfim de modelo e medida à ideia de *hapax!*” (VIEIRA, 2002, p. 46). Hapax é, então, o significado de si mesmo. A única referência possível para o significante Hapax é ele próprio. A singular ocorrência de sua espécie, exemplo de si mesmo. Eis, portanto, o motivo de ter tal nome: hapax legomenon é uma expressão grega usada para referenciar palavras que ocorrem somente uma vez no léxico de uma língua.

A memória ocupa espaço importante no conto e na trajetória de Hapax. Não só a narrativa é um conjunto de reminiscências, como o seu relato começa justamente falando sobre esse aspecto. O que diferencia a memória de Hapax da de outros animais, porém, é o fato ele lembrar dos acontecimentos que provocaram marcas emocionais em seu viver. Ele salienta tais momentos três vezes durante o conto. A ocasião de sua captura ficara gravada em sua memória, marcada pelo medo. E é uma lembrança tão forte que o que precedeu a captura foi esquecido. Saído do ventre da floresta, Hapax consegue lembrar-se do próprio “nascimento”. Outra lembrança que relata é a dos filhos de Robert debruçando-se sobre ele a cada manhã, curiosos e sedentos de conhecer. Ele se lembra dessas manhãs “[...] com tão clara memória avivada pela emoção que perdurará pela vida toda” (VIEIRA, 2002, p. 32). A próxima lembrança é de quando Robert os leva para avistar o cometa Halley, lembrança essa também marcada pela comoção (e por uma certa identificação com o astro). Hapax tem ciência da passagem do tempo, percebe os acontecimentos passados e tem noção de que há coisas para acontecer. Esse conjunto de lembranças possui um caráter de subjetividade, parte integrante da formação das lembranças. Segundo Chauí (1997, p. 128),

Podemos dizer que, em nosso processo de memorização, entram componentes objetivos e componentes subjetivos

para formar as lembranças. [...] São componentes subjetivos: a importância do fato e da coisa para nós; o significado emocional ou afetivo do fato ou da coisa para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravada em nós; [...] o prazer ou dor que o fato ou alguma coisa produziram em nós, etc.

“Por escrever e ler fui tomado de dúvidas sobre a minha natureza” (VIEIRA, 2002, p. 36). A linguagem é o aspecto da identidade humana a que Hapax mais dá destaque em seu relato. Já tendo consciência de si, agora o momento é de questionar sobre si. É depois de aprender a escrever e ler que Hapax começa a procurar outros animais que se assemelhassem a ele. A leitura o instiga a questionar o mundo e a si mesmo. A escrita é a atividade que acolhe suas reflexões e dúvidas a respeito de sua condição. Quando narra o episódio em que foram ver o mar, em resposta à pergunta que fizera em relação à qualidade para ser-se humano, Flori responde que é dançar, Félix que é dominar o fogo, Hans (um amigo de Félix) que é escrever literatura, e aqui temos o momento em que Hapax revela estar caminhando nesse sentido, já germinando algo semelhante a literatura. Para o próprio Hapax, em seguida a essas respostas, ser um humano talvez seria “[...] partir à procura das raízes-razões mais finas e fundas do Mundo, como fizera o filósofo Kant, ir interrogar o que havia sob as aparências, por sob as cintilações sombrias do mar e coruscantes do fogo, no reino da opacidade” (VIEIRA, 2002, p. 40). Ele reconhece a tendência humana de procurar razões para explicar a própria humanidade, o estar aqui, a realidade, enfim, compreende o propósito da filosofia. Robert, por fim, comenta: “É saber que somos sorvidos pela morte, mas não acreditar” (VIEIRA, 2002, p. 40). Hapax então revela que este aspecto da existência humana já tinha sido alvo de suas reflexões enquanto estudava a gramática e percorria os caminhos da literatura. Chegou até mesmo a identificar uma relação entre a linguagem e a ideia e consciência da morte. Hapax, assim como seus companheiros humanos, sabe que vai morrer, compreende isso através da linguagem. “Ao permitir o progresso da linguagem, a morte permitirá, também,

a partir da linguagem que origina, a reflexão sobre si mesma, sobre a sua existência no terreno do mundo” (PIMENTEL, 2013, p. 234).

Em determinados momentos o autor nos dá situações em que é difícil não rotular Hapax de humano. Começa a crescer uma expectativa no leitor, pois Hapax busca esse reconhecimento menos para sentir-se acolhido com os outros, do que consigo mesmo. Ele não possui o conforto do pertencimento enquanto ser social, capaz de relacionar-se com os semelhantes. Em momentos como o episódio do cometa, no entanto, há laivos de esperança sobre o destino de Hapax. Robert os leva para avistar o cometa Halley. Ao subir uma encosta, durante o entardecer, numa fila decrescente na qual Robert segurava Félix, seguido de Flori e Hapax, este, ao observar a sombra que formavam, todos unidos e meio que dançando, constatou que de tanto imitar os companheiros, sua forma adquirira semelhanças, sua silhueta parecia com a deles.

[...] enxerguei, espalmadas pelo flanco dos montes, mas vindo de longe colar-se a nossos pés, as nossas sombras gigantescas e esguias: olhando-as enquanto assim subíamos percebi que avançávamos com movimentos sincopados de dança. Tanto me tinha mimetizado aos homens que a minha sombra junto à deles, ao caminhar com eles para o cume, mal se distinguiu das suas próprias sombras (VIEIRA, 2002, p. 44).

A imagem desse grupo dançando de mãos dadas numa fila é bastante icônica. Evoca a imagem da dança macabra medieval. Surgida na época em que a peste negra assolava a Europa, a dança macabra passou a ser uma imagem muito recorrente nas artes, principalmente na pintura, a partir de então. As pinturas retratavam a morte levando pela mão pessoas de todas as idades e classes sociais, simbolizando o inevitável mote: a morte chega para todos (GIMENEZ, 2011). A participação de Hapax nesta formação (mesmo que talvez inconsciente por parte do restante do grupo) poderia denotar o quão humano ele chegou a ser: a morte levando a todos,

inclusive a ele, não mais um animal que a ignorava, mas uma criatura que tem consciência de sua finitude, podendo participar, portanto, de uma dança macabra.

Um outro momento, de singular estranheza (mesmo levando em consideração o insólito do conto inteiro), é quando Hapax, após descrever como vem passando seus dias, declara estar sentindo desejo por Flori. Ele nota o seu amadurecimento, reconhece a mudança pela qual seu corpo passa e sente-se atraído.

Mas eis que Flori desabrochou de súbito em formas, cores e cheiros de mulher, vestiu-se em novas vestes, pôs pulseiras, colares, um diadema e brincos tilintantes; e eu, de outra espécie, vindo de outro sítio, senti que os risos e os mimos se mudavam e que em metamorfose a desejava como se pudesse esperar ser entendido (VIEIRA, 2002, p. 48).

Hapax apaixonou-se? Retornaremos a essa questão mais adiante.

O autor parece dar a Hapax todas as ferramentas para que este indague sobre sua origem, seu destino, seu lugar no mundo. Porém, Hapax consegue fazê-lo apenas até certo ponto. O autor o dota de memória e de linguagem, de emoção e sensibilidade, de capacidade argumentativa e reflexiva, mas há um limite que esses componentes (notadamente pertencentes à raça humana) não conseguem cruzar. Mesmo sendo capaz de se comunicar com os companheiros, de entender o que dizem; de se lembrar de fatos passados há muito tempo e associá-los a emoções; de criar silogismos e fazer uso da razão; de rearranjar as palavras e fazer poesia; de questionar sobre sua existência e situação, Hapax tem um nível de desconforto, proveniente de sua unicidade especial, que o impede de chamar-se humano. Por mais que sinta-se filial com Robert, fraternal com Félix e Flori, e ainda posteriormente lascivo quanto a esta, sabe que não pertence àquela raça.

Por exemplo, por mais que avance no seu domínio da linguagem, há elementos de sua escrita que permanecem sem compressão para

seus companheiros. Em algumas ocasiões, mostrava seus escritos para Félix ou Flori e estes, por mais que dissessem que entendiam o que estava escrito ou o que dizia, não o compreendiam, ele o sabia em seu íntimo. “Talvez que os humanos fossem dotados desse dom de entenderem a totalidade da palavra dita, e enfim escrita, sua invenção, e por ela comunicassem até saciarem a sua sede de saberem do Ser. A mim, criatura vinda de outro frio, de outro fogo, era-me negado esse benefício” (VIEIRA, 2002, p. 41). Identificamos em Hapax a necessidade do homem, animal cívico e social, de se comunicar, de saber seu lugar no mundo e não só procurar isso nos livros, mas também debater com os que o rodeiam. “A linguagem é, assim, a forma propriamente humana da comunicação, da relação com o mundo e com os outros, da vida social e política, do pensamento e das artes” (CHAUI, 1997, p. 137).

A impossibilidade de uma comunicação completa, porém, frustra o personagem, o que não o impede de recorrer à escrita com mais afinco. Essas suas incursões acabavam por inserir em seu âmago ainda mais dúvidas sobre sua natureza. Pensava que, sendo uma criatura advinda do mato, de um emaranhado de galhos e folhagens, de uma certa obscuridade, seria natural “[...] ter mergulhado com clarividência no universo da escrita, nutrida pela razão” (VIEIRA, 2002, p. 40). Hapax desenvolve seus conhecimentos a ponto de aprender os silogismos, para, através da Lógica, poder encontrar alguma clareza e objetividade em seu estado. Mas nem mesmo essas construções linguísticas foram capazes de lhe assegurar uma certeza sobre si. Então, optando por seguir outro caminho, usa as proposições dos silogismos para construir versos.

Escrevia:

Todos os objetos (me) são estranhos.
 Eu próprio sou objeto (singular).
 Logo, sou-me singularmente estranho.

Ou:

Só os humanos formam ideia
 De que nascem. Eu formo (em mim)

Ideia de que nasci: eu sou
Claramente humano (VIEIRA, 2002, p. 43)

O próprio Hapax reconhece que suas experimentações, ao desvincular a palavra de sua função original, adquirem a forma de poemas. Ele tem ciência da subjetividade da linguagem. Como não ser, Hapax, humano?

Algum conforto acomete o personagem quando, após perguntar a Robert se eles eram feitos do mesmo material dos astros que orbitam a Terra, Robert o afirma. Hapax distingue o sol e a lua, as estrelas, entende o movimento do planeta. E esse ponto em comum, comunhão tão grande com o universo, esse pertencer astronômico ao mundo o conforta por saber-se parte de algo, efetivamente, essencialmente. “Talvez formassem uma unidade indecifrável que o movimento unificava: configurava-se então uma Coisa desmedida, englobando as coisas todas, e à qual, como irmão, eu próprio pertencia” (VIEIRA, 2002, p. 42). Em sua relação com os companheiros, no entanto, na comunicação mais direta com algo humano, sua solidão era evidente. Hapax entendia sua singularidade, tinha noção de sua própria alteridade, sabia que ele era Hapax porque não era outro: “Todos temos ideia do que é ser-se homem, coruja ou formiga, porque as multidões dos seus representantes pululam pelas terras” (VIEIRA, 2002, p. 46). Mas não poder se comparar a outros da própria espécie para completar o processo de identificação faz com que, como afirmamos mais acima, Hapax seja o único referente de si, paradigma de si mesmo. A lógica do processo é tão esmagadoramente simples, que não parece haver refúgios em outra forma de pensar. Por isso o personagem busca respostas entre a literatura, consumindo e produzindo-a, embora não tenha ainda certeza se os escritos que abarcam suas indagações possam ser chamados literatura. O que fica evidente é que, mesmo possuindo uma capacidade de adaptação, digamos humana, a diversas situações, Hapax não possui semelhantes, não há família ou sociedade, credo ou literatura que o possa definir é na qual ele possa encontrar-se.

Antes de tratarmos dos parágrafos finais do conto, acreditamos ser válido destacar um componente da narrativa que aparece durante a história: o laço. A armadilha é o que dá início à experiência de viver de Hapax. Interessante a imagem de que a tomada de consciência de si começa com uma armadilha, um perigo que faz esquecer toda e qualquer lembrança anterior. Sim, porque o conhecimento é perigoso, Hapax, depois de capturado por aquele laço, percorre um caminho de autoconsciência e dúvida tremendo. Vê-se ainda atado ao viver de mais duas criaturas com as quais divide o aprendizado e alguns prazeres, mas com quem não pode identificar-se por completo. O laço aparece novamente no episódio em que avistam o mar e, à noite, à volta do fogo, Félix e Flori brincam com fios de cordel entrelaçados em seus dedos, brincadeira a que chamam “jogos dos fios”. Hapax sente-se novamente distante de seus companheiros, questionando-os sobre que se precisa para ser humano. Símbolo bastante comum da união, o laço da “mãe-armadilha” de Hapax é o que o une a essa família de aparentes camponeses e o inicia fatalmente nesse viver. A última referência à figura do laço acontece quando Hapax relata saber de um povo antigo que possuía deusas que fiavam os destinos dos homens, a saber: três irmãs, das quais a primeira era responsável por atar um fio no indivíduo ao nascer, a segunda tecia a rede em que esse indivíduo iria se envolver e a terceira tinha por finalidade o corte do fio, conduzindo à morte. Hapax não hesita em comparar essas deusas com seus companheiros humanos:

São elas, talvez, que aqui me seguem sob o aspecto de meus amigos que me recolheram e protegem: Robert estendeu o laço-primeiro aprisionante, na floresta sombria; Félix a meu lado aprendeu, e eu com ele, a palavra que me enredou na teia de trabalhos; agora Flori seduz-me, segura o fio final que ainda me prende. Contaram-me que os deuses desse povo antigo tomavam aspectos singulares, que se ocultavam, fazendo lembrar ora camponeses, ora crianças, por vezes mesmo animais nunca vistos... (VIEIRA, 2002, p. 49).

A imagem das três irmãs que tecem o destino de um indivíduo remete ao mito grego das Moiras (Cloto, Láquesis e Átropos), filhas de Zeus e Têmis, que tinham o poder sobre a vida e a morte. “São a personificação do destino individual, da ‘parcela’ que toca a cada um neste mundo” (BRANDÃO, 1986, p. 230). Cloto significa “a que fia” e seu análogo na trajetória de Hapax seria Robert, por tê-lo capturado com um fio e dado início ao seu viver. Láquesis é a sorteadora, a que segue enrolando o fio da vida, o desenvolvimento do ser. É Félix quem assume essa função para Hapax. Por fim, chegamos a Átropos, a que não volta atrás, responsável por cortar o fio da vida, Flori. Curiosa a associação de Flori a essa moira fatal. Essa mesma Flori que Hapax confessara já irritá-lo em alguns momentos, por conta de sua irreverência e caprichos e que agora o seduz?

Só de ouvi-la e vê-la agir o meu pêlo eriçava-se, ainda que o gomo de razão em mim nascente não o recomendasse. De facto, não me acho feito de uma pela única. Se me enfureço ou entorneço, se me assusto, o raciocínio ofusca-se, a emoção conduz-me, o meu corpo produz uma linguagem muda provinda da mais funda irracionalidade (VIEIRA, 2002, p. 45).

Estaria o autor nos indicando que Hapax, assim como os humanos, possuía também pulsões? Sim, pulsões como as da teoria pulsional de Freud, na qual temos

[...] pulsão de vida e pulsão de morte, onde a sexualidade é o apoio mais forte da primeira, na medida em que Eros, seu representante, a ela se associa em seus objetivos sexuais. A morte, tomada como pulsão e tendo no sadismo seu mais forte representante, adquire o estatuto de direcionar também o sujeito no sentido de apaziguar as tensões, mas trabalhando para dessexualizar os objetivos pulsionais (SALIBA, 2015).

A pulsão de morte será a responsável por aumentar o conflito num sujeito, até mesmo ao nível da libido, da excitação, ao passo que

a pulsão de vida irá apaziguar essa tensão, diminuindo-a. Será por isso que, após revelar-se seduzido por Flori, a associa à moira final?

Outro elemento importante desse parágrafo final do conto é a referência ao polimorfismo dos deuses. Lembremos que Hapax sentiu-se brevemente confortado quando percebeu que era feito do mesmo material que os astros celestes. Mas sua solidão estendia-se pois não havia semelhante com o qual efetivamente comunicar-se, nem credo ou religião que o consolasse. Ao terminar o conto deixando em aberto que Hapax adquirira essa informação, nos parece que o autor acrescenta um elemento a mais na vida do protagonista, não sabemos se resposta ou agravamento das dúvidas. Mas o fato é que Hapax finalmente encontra algum referente que possa aproximar-se de si.

Conclusão

Acreditamos que o fato do autor ter finalizado o conto de forma enigmática, não esclarecendo o que aquela nova descoberta significava para Hapax, possa simbolizar que a resposta para a questão sobre o que é ser humano seja complexa demais para que seja dada efetivamente uma resposta. No entanto, a busca incessante de Hapax para encontrar seu lugar no mundo, sua própria identidade, saber qual foi sua origem, ecoa na busca que nós mesmos, seres humanos, estamos fazendo desde que nossos ancestrais primitivos tiveram consciência da morte e passaram a não deixar mais seus mortos ao relento, cobrindo-os, protegendo-os para o que vinha depois. A busca de Hapax, em parte, é também a nossa. Sua história não é somente sobre a busca da humanidade, mas também sobre a valorização da mesma. Vemos em Hapax o que seríamos sem nossos pares, seres sempre deslocados e sem conforto. Para Hapax, resta o consolo da busca de si mesmo, procurando sempre alguma identificação, constatando a armadilha em que caíra: ter consciência de si. Como vimos que Hapax começou a escrever poemas para tentar arrefecer sua condição, bem poderiam ter sido dele os versos do poeta Rubén Darío, em “O Fatal” (BANDEIRA, 2001, p. 199):

Ditoso o vegetal, que é apenas sensitivo,
Ou a pedra dura, esta ainda mais, porque não sente,
Pois não há dor maior do que a dor de ser vivo,
Nem mais fundo pesar que o da vida consciente.
Ser, e não saber nada, e ser sem rumo certo,
E o medo de ter sido, e um futuro terror...
E a inquietação de imaginar a morte perto,
E sofrer pela vida e a sombra, no temor
Do que ignoramos e que apenas suspeitamos,
E a carne a seduzir com seus frescos racimos,
E o túmulo a esperar, com seus fúnebres ramos...
E não saber para onde vamos,
Nem saber donde vimos...

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

GIMENEZ, José Carlos. *Danças Macabras: Uma Crítica Social Na Baixa Idade Média*. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano IV, n. 11, set. 2011. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf10/03.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

PIMENTEL, Davi Andrade. A Morte Enquanto Linguagem nos Escritos de Maurice Blanchot. *Revista Virtual de Letras*. v. 05, n. 01, jan./jul. 2013. Disponível em: < <http://www.revlet.com.br/artigos/184.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2015.

SALIBA, Ana Maria Portugal Maia. Sexualidade e morte: Freud com os escritores. *Reverso*. Belo Horizonte, v. 35, n. 66, dez. 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952013000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 01 ago. 2015.

VIEIRA, Antônio. *Sete Contos de Fúria*. São Paulo: Globo, 2002.

CAIO FERNANDO ABREU: FRAGMENTOS DE UM DISCURSO URBANO

Raiff Magno Barbosa Pereira

A cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas.
(CALVINO, Ítalo, 2013, p. 85)

Introdução

Este artigo dedica-se a refletir sobre a temática urbana a partir da narrativa pós-moderna, tendo como objeto de estudo a obra do escritor Caio Fernando Abreu. Inicialmente o trabalho investiga quem são esses indivíduos fragmentados, imersos em incertezas e repressões do sistema social para, em seguida, compreender como o universo urbano e contemporâneo é representado em contos do escritor gaúcho, especificamente em três narrativas curtas retiradas dos livros *O Ovo Apunhalado* e *Morangos Mofados*.

No início dos anos 70, o Brasil ainda sob o domínio da ditadura, da industrialização crescente e das metrópoles, vê o surgimento de uma nova onda de escritores e suas narrativas cosmopolitas. Nessa mesma época, Caio Fernando Abreu surge com seu discurso marginal e urbano, colocando, em cena, seus habituais personagens ex-cêntricos, seus encontros e desencontros existenciais. O escritor expressou, como poucos, a relação dos sujeitos com a “urbe tresloucada” e todo seu trânsito de grupos, vozes e objetos. Seus textos, permeados de humor negro e pessimismo, foram, ao mesmo tempo, carregados de ternura e sofrimento frente ao caos existencial dos tempos pós-modernos.

Com o enorme crescimento das cidades na década de 70, as experiências urbanas, modernas e contemporâneas são marcadas por inúmeras possibilidades, trânsito de pessoas, identidades e ideias. O indivíduo experimenta profunda sensação de fragmentação, esvaziamento e abandono. Essas sensações se devem ao fato de a cidade, como hoje se conhece, não ter se tornado aquele espaço bonito, seguro e organizado como se esperava na era moderna. Acrescenta-se a isso o fato de a maior parte da população habitá-la, isto é, o mundo ocidental atual é o mundo das grandes metrópoles, e este é o resultado de vários projetos da modernidade – revolução industrial, progresso das nações capitalistas nos séculos XIX e XX, criação dos Estados nacionais e, mais tarde, a sociedade pós-industrial, para citar alguns exemplos.

Portanto, podemos inferir que a preocupação com a metrópole é a preocupação com a contemporaneidade. Sabe-se que o mundo urbano é marcado por um “espírito objetivo” que sucumbe a subjetividade dos seres humanos. Sendo impregnado de uma mentalidade racional e intelectual, que desconsidera os aspectos emocionais e existenciais de seus indivíduos, a cidade é o *locus* da ordem e da lógica opressora.

No entanto, paradoxalmente, outro conceito fundamental reside nesse mesmo ambiente: a liberdade. Devido ao enorme fluxo de pessoas, relações e grupos sociais, a cidade se tornou um lugar onde o “indivíduo possui liberdade suficiente para elaborar um modo de vida próprio, pessoal, de acordo com suas vontades e escolhas” (LEAL, 2002, p. 21). A partir do processo de modernização - alavancado pelo chamado “Milagre Econômico” - houve o desenvolvimento da sociedade de consumo, em que valores e comportamentos sociais foram influenciados e impulsionados pelo reino dos objetos, do conforto e do lazer da massa.

Para Renato Cordeiro Gomes (2009), olhar a cidade jamais seria igual como em seu início, pois a metrópole acabou se transformando numa enorme babel de signos e numa polifonia de ruídos alienantes. Cada vez mais, olhar a cidade se faz mediante os condicionamentos da tecnologia e dos meios de comunicação que tornam nossas

impressões vagas e nebulosas. Dessa forma, a vivência no espaço urbano se dá na tensão de diversos grupos sociais e suas leis e discursos. Essas legitimando seus desejos e, conseqüentemente, oprimindo seres à margem da sociedade.

Especialmente dentro das grandes metrópoles, indiferença e anonimato permeiam a fragmentada experiência cotidiana que sustenta e dá vida às cidades, onde se constata o crescimento da violência, miséria, individualismo, narcisismo e hedonismo. Além disso, pode-se dizer que a erosão das identidades sociais, a desestabilização das personalidades, o desinteresse pelo político ou pelo ideológico e o tráfico de drogas também são fatores eminentemente urbanos.

Como diz Rogério Lima “sujeitos que se encontram nesse meio são indivíduos sociais cindidos, fragmentados em relação a si mesmos e à sociedade urbana em que vivem” (2000, p.13). Dentro desse contexto amplo, verifica-se que o Brasil, nos anos de 1970, tentava adotar um modelo industrial e cultural moderno, porém nem todo o país foi contemplado com esse projeto devido aos seus diversos contrastes e contradições, que resultaram em modernidades incompletas, excludentes e híbridas.

Em Caio Fernando Abreu, símbolos e imagens da cultura de massa/pop serviram como matéria prima de seus contos e romances, assim como temas da vida pós-moderna: identidade, homoerotismo, sexualidade e questionamentos existenciais. Sua narrativa é permeada por aspectos variados que compõem o complexo painel social e cultural da cidade. Música pop, drogas, edifícios decadentes, astrologia e clubes noturnos fazem parte de seu discurso urbano. Esse tipo de narrativa se afasta dos registros de costumes para descrever toda uma inquietação e mal-estar que a instabilidade urbana produz em nosso cotidiano.

Caos, solidão, dor e desamparo são palavras-chave para compreender o universo poético desse escritor. Gaúcho, nascido em 1948, Caio Fernando Abreu está inserido assim na pós-modernidade. Sua escrita literária se instaura, muitas vezes, na complexidade existencial do homem da cidade. Geralmente colocados como

seres que vivenciam perdas, os personagens de Caio Fernando Abreu, refletem muito bem uma geração que, vivendo sob uma forte ditadura, viu naufragar o sonho utópico da construção de uma modernidade feliz e vencedora jamais concretizada.

Pelo fato de nosso país não viver uma época democrática, foi de enorme valor o escritor ter dado voz aos loucos, aos homossexuais, aos *hippies* e a uma juventude que estava diante do preconceito da sociedade e da repressão de seus ideais. Do livro *Morangos Mofados* (1982), um exemplo disso se encontra no conto “Sargento Garcia”. Nesse texto, Hermes – “ambíguo como o deus grego” - um menino de 17 anos que sonha fazer filosofia, descreve minuciosamente a cena de alistamento ao Exército, em que os recrutas são humilhados pelo tal sargento numa sala que “ostenta” a foto do Marechal Castelo Branco, símbolo da ditadura.

Dispersos e marginalizados, esses personagens estão associados a elementos recorrentes como drogas, loucura, desejos e sonhos, e quase sempre à procura de um entendimento maior da existência. Questionam-se, constantemente, a si próprios e ao mundo em que vivem. Como no conto “Luz e Sombra” de *Morangos Mofados*, monólogo de uma pessoa de sexo indefinido, que passa o tempo a olhar a vista de sua janela se interrogando: “Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois?” Aqui é preciso ressaltar que os personagens são apresentados sem uma identidade fixa, ou seja, estão inseridas na trama sem podermos desvelar seu sexo, seu nome, suas classes sociais e sua profissão, quase nunca sabendo exatamente de onde vieram e para onde vão.

Caio Fernando Abreu morou em grandes cidades, como Londres, Paris, Amsterdã, Estocolmo, e viveu, de perto, todo o processo de explosão da cultura pop de Andy Warhol, além da “internacionalização” cultural e econômica brasileira. Vale apontar que muitos contos possuem epígrafes que mesclam o literário com músicas nacionais ou estrangeiras. Em certos momentos, deparamo-nos com epígrafes de letras musicais - “*Strawberry fields forever*”, canção dos Beatles, ou “*Para ler ao som de Ângela Rô Rô*”, misturados com poemas de Cecília Meireles, Fernando Pessoa e Walt Whitman num mesmo livro.

Ao escolher colocar outros textos em sua obra, o escritor parece sinalizar uma rede de significados pautada num diálogo constante com outras obras, em um processo dialógico com suas influências e seu tempo, que ressignifica sua própria arte, isto é, iluminando os significados de sua literatura e potencializando seus efeitos estéticos. Podemos também assinalar que a presença de canções bastante conhecidas aponta uma sintonia entre texto e leitor, visto que sua produção literária mantém uma relação íntima com “a vida cotidiana de uma certa classe média urbana brasileira” (2000, p. 6) dos anos 1980, acostumada com a canção popular e intelectualizada.

Por estarem situados na pós-modernidade, seus contos se baseiam, muitas vezes, numa estrutura que privilegia a profunda investigação psicológica dos personagens em detrimento de tentar organizar o mundo ficcional deles. Além disso, apresentam como característica a suspensão de um entendimento lógico para o leitor, cabendo a esse interpretar a mensagem da obra numa tentativa de uma compreensão profunda das imagens plurissignificativas povoadas na obra do escritor. Símbolos estes que traduzem a associação de como o autor problematiza a existência do humano no mundo.

Essa qualidade mencionada acima vem ratificar os textos literários como pós-modernos, nos quais, para decifrar o jogo linguístico, o leitor deve se fazer co-autor da obra. Diferentemente dos textos tradicionais, na pós-modernidade, é necessário que se perceba a obra como um aspecto inacabado, isto é, como literatura que está em eterno processo, podendo ser lida, vivenciada e refletida através de inúmeros olhares. Isto porque, agora, a realidade é sempre relativizada, visto que as verdades não são mais absolutas. Desse modo, esses seres ficcionais são encarados pelos leitores como personas multifacetadas, impossibilitando ao leitor decifrar, de imediato, sua identidade seu espaço e tempo, seus conflitos e seus enredos.

Aqui vale ressaltar que a pós-modernidade se caracteriza por colocar em choque a realidade fragmentada da existência humana. A própria realidade é agora vista através de um caleidoscópio distorcido e qualquer pensamento que se origine de um sentido

absoluto, tradicional e patriarcal passa a ser questionado. Muitos valores sociais, ideias tradicionais e instituições conservadoras foram contestados por não darem conta de um entendimento íntegro da condição humano-existencial pela qual a história passava.

Ocorridas duas guerras mundiais, o homem se via descrente do sonho de uma vida melhor e feliz. As instituições sociais como a religião, a ciência e até mesmo a própria arte não foram suficientes para explicar a que ponto a humanidade havia chegado. Cairiam por terra, assim, as verdades cristalizadas e o mito do progresso tecnocrático que traria ao homem uma possibilidade de redenção. Dá-se, um adeus aos pensamentos totalizantes e manipuladores, às ilusões de um pensamento redentor do mundo e se vê surgir, de forma desenfreada, um niilismo atroz.

Sobre isso, Jair Ferreira dos Santos resume bem esse “espírito” pós-moderno em *O que é pós-moderno*: “O pós-modernismo está associado à decadência das grandes ideias, valores e instituições ocidentais – Deus, Ser, Razão, Sentido, Verdade, Totalidade, Ciência, Sujeito, Consciência, Produção, Estado, Revolução, Família” (2006, p. 72). Influenciadas por esse espírito, as narrativas pós-modernas também sofreriam mudanças drásticas na sua estrutura ficcional e no conteúdo romanesco.

Muitos foram os movimentos que pressionaram as instituições de poder vigentes para a reavaliação dos discursos e valores ditos tradicionais que não mais correspondiam à realidade vivenciada. Tornou-se acentuada a atuação política de grupos sociais representativos que reivindicavam por um espaço maior dentro da sociedade, manifestando seu interesse por serem ouvidos e por serem contemplados junto às instituições tradicionais. As mulheres passam a reivindicar seu direito por movimentos e tomadas de posição. Os homossexuais se unem, exigindo respeito e reconhecimento por sua condição. Etnias minoritárias – negros e índios – defendem sua representatividade dentro do contexto social e cultural.

Em contrapartida à modernização do universo urbano, surgiram também seitas e grupos contestadores e críticos de todo esse processo opressor e consumista da modernidade tardia, no qual o

preço do bem-estar material havia se tornado altíssimo. *Hippies*, seguidores de doutrinas Zens, *punks* formariam os movimentos de “contracultura”. Numa busca de compensação da realidade vazia em que viviam, proliferou-se o uso das drogas alucinógenas como forma de anestésicos existenciais. Percebe-se esse cenário também nas narrativas de Caio Fernando Abreu em diversos momentos, nos quais seus personagens claramente fazem alusão ao uso de drogas e ao gosto pelo rock (o autor era fã confesso de John Lennon, um dos símbolos da contracultura, e uma das pessoas a quem ele dedicou seu livro *Morangos Mofados*).

Após o domínio total sobre a natureza pela ciência e as necessidades econômicas supervalorizadas, a humanidade não conseguiu atingir uma sociedade mais justa nem a liberdade plena e a paz que eram anseios da Modernidade. Até então, o que se tinha de parâmetro no discurso do poder era a fala do Centro, representada na figura do homem ocidental, branco, adulto, burguês, heterossexual e cristão. Os que fugissem desse modelo patriarcal eram marginalizados, sendo denominados por Linda Hutcheon (1991) como os ex-cêntricos, os que estavam *off* centro.

O conto “Aqueles Dois” (*Morangos Mofados*) apresenta essa perspectiva, ao descrever o início da amizade entre Raul e Saul dentro de uma repartição. Narrado em terceira pessoa, sugere uma relação homoerótica, mas nada é de fato concretizado. Os dois, sujeitos solitários na cidade grande, após investidas das mulheres do trabalho e por desejarem apenas a companhia um do outro, acabam sendo alvos de preconceito e expulsos do trabalho sobre acusação de “comportamento doentio”, “desavergonhada aberração” e “psicologia deformada”. O subtítulo do conto - “*História de aparente mediocridade e repressão*” – já nos indica o julgamento moral e repressivo da sociedade, e do discurso coercitivo do Centro.

O estudo de Hutcheon (1991) nos aponta a idéia de que o Centro cada vez mais era visto como uma ficção, “descentralizado, onde só existia “ex-centricidade”. Grande parte dessa idéia provém da perda de uma fé nesse impulso centralizador e totalizante. A alternativa a ele seria a abertura a novos diálogos e contextos,

híbridos, antitotalizantes. Os olhares se voltariam para a valorização do local e do periférico e para o interesse por grupos anteriormente “silenciados”. Desse modo, era necessário buscar unir forças através destes pequenos grupos - mulher, negro, homossexual e outros - na tentativa de enfraquecer o Centro hegemônico e fortalecer os vários grupos minoritários que se faziam presentes em suas diversas manifestações sociais. O trecho abaixo que inicia o capítulo “Beta” do livro *O Ovo Apunhalado* é exemplo de discurso dos que, durante muito tempo, ficaram velados perante o poder do Centro.

Estive doente
doente dos olhos, doente da boca, dos
[nervos até.
Dos olhos que viram mulheres formosas
Da boca que disse poemas em brasa
Dos nervos manchados de fumo e café.
Estive doente
Estou em repouso, não posso escrever.
Eu quero um punhado de estrelas maduras
Eu quero a doçura do verbo viver.

(De um louco anônimo – transcrito por Caco Barcelos na reportagem “Crime e loucura”, publicada na extinta Folha da Manhã, Porto Alegre, RS.)

Num mundo cada vez mais marcado pela globalização e pelo trânsito de culturas, os indivíduos de Caio Fernando Abreu são representados nas multifacetadas identitárias, abarcando desse modo conceitos, valores e culturas de uma geração essencialmente urbana. O “louco anônimo”, símbolo do marginalizado, representa o indivíduo que não se encaixa nos padrões de uma realidade cartesiana. O escritor gaúcho, ao colocar o discurso de um ex-cêntrico, dá voz àquele, que escorraçado pela sociedade, pode, ao menos, ter visibilidade no mundo ficcional.

Investigando as angústias e temores dos personagens, o contista explora, em suas tramas, um tempo psicológico em que se enxerga

uma percepção do eu profundo. Nos contos, existe a parte da realidade representada por aspectos vinculados a profundas reflexões, a um universo psicológico problemático de personagens que constantemente estão mergulhados em suas dimensões e preocupações existenciais. Muitas vezes, nota-se que o espaço, o tempo e o próprio enredo são subjugados pelo monólogo interior — em que presente e passado se fundem — e pela introspecção (influência de Freud e seus estudos sobre o inconsciente).

Os avanços da psicanálise propiciaram aos escritores recursos estéticos e/ou estilísticos derivados de associações originadas das regiões profundas de nossa psique, como na técnica do fluxo de consciência. Essa estratégia permite criar páginas e trechos em que os princípios que regem o fluir da consciência são as lembranças, as memórias mais recônditas, as associações de *ideias* (por semelhança, oposição ou aleatórias) e as reflexões. Segundo Anatol Rosenfeld em seu texto teórico *Reflexões sobre o Romance Moderno*,

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos (1976, p. 84).

A consciência não se concentra; desloca-se com rapidez de um objeto para outro, de um espaço a outro, de um personagem a outro. Memórias recentes ou remotas misturam-se a impressões com o mesmo grau de importância. O texto se fragmenta, em trechos tanto longos como curtos, além da ausência de articulações do período, fruto da racionalidade.

No conto “Para uma avenca partindo” (*O Ovo Apunhalado*), um homem se despede de uma mulher num monólogo desesperado. Através de sua verborragia, o sujeito desesperado demonstra a

desestruturação de seu discurso sem pontuações ou intervalos. Com ideias e frases curtas sobre o amor, cumplicidade, despedida e até sobre Peter Fonda, o protagonista revela-nos seu íntimo turbulento a partir da dificuldade de se expressar e se comunicar. Aqui fica explícito o fim dos períodos em que a razão é detentora da consciência humana, dando lugar ao discurso fragmentado e, muitas vezes, ilógico.

A ausência de nomes para os personagens principais já é um indicativo para, pelo menos, duas possíveis interpretações. De um lado podemos refletir na intenção do autor em discutir a perda de identidade das pessoas frente ao caos das grandes metrópoles em que vivem, por outro lado, podemos pensar que a ausência de nome registra um estranhamento e uma generalização dos seres num mundo cada vez inóspito, isto é, cada um de nós pode vivenciar a dor de perda e de solidão inseridos que estamos na cidade grande na medida em que esse processo existencial abarca qualquer um. Por tudo isso, vale ressaltar a crítica social de que se vale o escritor para deflagrar o absurdo de existir em mundo pós-moderno reificado.

Com todas essas mudanças, espaço e tempo se tornam relativos e subjetivos. A vivência subjetiva do tempo se difere muito do tempo dos relógios; “... nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1976, p. 82).

Herdeiro da terceira geração modernista, Caio Fernando Abreu não só assume alguns postulados de escritores como Clarice Lispector, mas também aprofunda questões no que concerne a prosa ficcional brasileira. Essas transformações podem ser vistas no ecletismo estilístico, na mesclagem que o autor faz entre literatura ficcional e lírica, a introdução de outros discursos como de um louco, trechos de dicionários (linguagem denotativa), confluência entre música, cinema e teatro, entre outros.

São frequentes as associações de textos colocados em sequência, sem qualquer relacionamento explícito entre ambos, as quais se exprimem numa fragmentação textual. E quando não existe um

narrador, cabe ao leitor fazer dos fragmentos um todo inteligível. O tempo, nos contos contemporâneos, transgrediu os princípios da objetividade. A ação dos textos não tem mais a preocupação em chegar ao fim e sim destacar a poeticidade, o trabalho do escritor em demonstrar que a forma é e deve ser interpretada como parte intrínseca da mensagem que o artista pós-moderno quer passar. Os sentidos recriam o que percebem em meio a conflitos de ideias e sentimentos que não mais se conjugam de forma ordenada e objetiva.

A partir do estudo intitulado *Semiotização Ficcional do Discurso* (1984), o teórico Anazildo Vasconcelos da Silva pretende refletir sobre o discurso narrativo na instância criadora do processo literário, com a finalidade de reconhecer o investimento literário que seria usado em cada discurso ficcional. Esses discursos ficcionais são o espaço, a personagem e o acontecimento, que se integram como dinâmicas estruturantes da imagem do mundo ficcional em três padrões narrativos: narrativa de semiotização do espaço, a narrativa de semiotização da personagem e a narrativa de semiotização do acontecimento.

A análise de cada padrão não se faz necessária no presente trabalho, sendo importante apenas essa última, lógica investida no Pós Modernismo. Na retórica pós-moderna, não ocorre um aprofundamento acerca dos conflitos da personagem com o espaço, visto que estão desarticulados de significação, ou seja, existe um estranhamento entre eles. Por esse motivo, as ações e os pensamentos da personagem perdem o sentido, e a experiência existencial acaba sendo projetada no vazio.

Quando a lógica do acontecimento se sobrepõe às outras, a consciência individual e o mundo objetivo dos valores assumem uma existência objetual, reificada, conseqüentemente caótica. Tal como sugere o conto "Ascensão e queda de Robheia, manequim e robô" de *O Ovo Apunhalado*, em que o escritor faz uma crítica à desumanização do sujeito dentro dos centros urbanos. O protagonista, o "ser" robótico, é a metáfora da perda de identidade e do valor do homem frente à sociedade de consumo, onde seres compostos por metais e ferragens são tratados como mercadorias: "Seus pedaços eram

recolhidos pelos caminhões de limpeza e encaminhados aos ferros - velhos, onde seriam vendidos como sucata” (2008, p. 32). Portanto, os textos de Caio Fernando Abreu, por estarem submetidos à lógica do acontecimento, apresentam uma relação com o mundo que se expressa no não entendimento com a realidade objectual. Os personagens, numa total fragmentação, se relacionam com o outro e com o espaço através de um esvaziamento do código linguístico.

Os contos a serem aqui trabalhados foram retirados de duas obras do autor: *O Ovo Apunhalado* e *Morangos Mofados*. São compostos por um número variável de histórias, algumas um pouco mais longas, outras mais curtas. Num primeiro olhar, as narrativas podem constituir um amontoado de retalhos dispersos, desconexos entre si. Entretanto, existe entre eles uma coerência, uma “organicidade” em aspectos e movimentos que unem os retalhos que os compõem.

Em seu estudo intitulado *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*, Bruno Souza Leal muito bem nos define:

Assim, o que seriam fragmentos isolados revelam também uma outra face: são parte de um corpo, um corpo por sua vez também quebrado e sem uma definição precisa, a primeira vistas. Assim, o que seriam contos podem ser também momentos, trechos, partes, capítulos de um romance aberto, desossado, partido em sua estrutura clássica: um romance em ruínas (2002, p.47 – grifos meus).

Em cada livro acima, os contos estão reunidos em partes, agrupados no interior de cada livro. As histórias são permeadas por diferentes formas – relatos, diálogos, cartas, reflexões e memórias, feitas por um viés analítico e irônico.

Em *O Ovo Apunhalado*, obra publicada em 1975, o universo da classe média é questionado através de imagens imprecisas e objetos inanimados, caso do conto “Retratos”. Os textos são divididos em capítulos denominados “Alfa”, “Beta” e “Gama”, cada um contendo sete contos. Ao longo dos 21 contos reunidos, presencia-se a trajetória política e social de um Brasil sufocado pela ditadura militar.

As narrativas assinalam um diálogo com diferentes acontecimentos da época: o movimento tecnológico e o crescimento das indústrias no conto “Ascensão e Queda de Robhéa, Manequim e Robô”; o movimento *hippie* nos contos *Retratos e Eles* e os aspectos da ditadura militar e todo o medo e angústia que imperava entre as pessoas naquele momento, isso fica claro em contos como “Cavalo Branco no Escuro e Oasis”. Indo além do aspecto histórico, *O Ovo Apunhalado* traz uma inovação de linguagem ao abordar o estranhamento como estética que potencializa a forma de contar história. Esse estranhamento, no plano da forma e no plano do conteúdo, reforça o sentimento existencial de desapego do homem contemporâneo no mundo.

Já em *Morangos Mofados*, obra publicada em 1982 e quinto livro de Caio Fernando Abreu, é composto pelo “mofo”, “os morangos” e “*Morangos Mofados*”. Nesse livro, encontramos-nos diante de personagens que se estranham e estão deslocados no mundo. Nele presenciamos 18 contos elaborados pelas tintas de um certo realismo fantástico, apontando um movimento inquietante a partir de experiências de opressão, amargura e melancolia. Esses sentimentos atuam nos personagens como expressão de histórias sem um final feliz. Esmagados pela violência e pela repressão, os personagens não atuam em suas vidas de forma plena uma vez que a desesperança de mudar valores e comportamentos vigora ostensivamente.

Aqui há de se assinalar também que cada conto aponta uma forma peculiar de composição de sentidos, isto é, são várias as possibilidades poéticas adotadas em cada história. Em alguns contos, vislumbramos o diálogo como forma de encaminhar a narrativa, em outros percebemos um discurso pautado na fala de um narrador que frequentemente confunde o leitor com sua oscilação de posicionamento, há ainda aqueles contos em que o narrador conserva um discurso linear. Essa diversidade de formas de encaminhar as narrativas reflete uma postura estética do artista que procura não unificar temas, formas e conteúdos abordados em sua obra, antes quer o escritor demonstrar ao leitor que essa pluralidade de sentidos é um efeito estético bem ao gosto da arte contemporânea que se detém em apontar fragmentações e descontinuidades do enredo a

partir de uma narrativa que dissimule as atrocidades do contexto histórico.

Estranhamento também é a palavra para definir a estrutura dos contos; seria de se esperar que esses possuíssem princípio, meio e fim. No entanto, essa característica nem sempre é encontrada, ou quando é, aparece na menor parte dessas pequenas narrativas, que mais sugerem do que afirmam.

1. Breves leituras de três contos de Caio Fernando Abreu

A literatura, em sua essência, deve ser lida nas entrelinhas, ou melhor, para captar a essência da poeticidade do texto literário, é preciso lê-lo além das linhas, revelando ao leitor seu poderoso valor metafórico. Sua leitura se faz através de um encaminhamento das palavras, não pelo teor informativo que essas expressam, mas em seu sentido conotativo, imprimindo, no texto, um aprofundamento através do diálogo leitor/mundo/texto. Nas páginas seguintes, faremos breves leituras dos contos “Nos poços”, “Diálogo” e “Retratos”, levando em consideração os pressupostos teóricos até aqui abordados. Vejamos então, o conto “Nos poços”.

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo, mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê (2008, p.19).

A narrativa “Nos poços” não só faz parte da obra *O Ovo Apunhalado* como abre a coletânea de contos do escritor gaúcho. Devido à curta

extensão, pode-se considerá-lo um miniconto ou, até mesmo, um poema, uma vez que se percebem não apenas os efeitos poéticos e simbólicos de linguagem como certo trabalho sonoro com as palavras. O estranhamento outra vez se faz presente pela dificuldade de perceber quem são as personas inseridas no contexto do conto.

Inicialmente, pode ser interpretado como um diálogo entre duas pessoas desconhecidas, sem nome ou histórico, ainda que não haja marcas textuais de uma interação verbal tal como travessões ou aspas (estrutura do discurso direto livre). Outra leitura sugerida seria a de uma única pessoa num processo de auto reflexão, expresso no texto como um monólogo interior. Há também de se considerar o estranhamento da pontuação que marca uma estilística de alta carga significativa.

A ausência de identidade por parte do personagem é marca recorrente de Caio Fernando Abreu, que parece querer buscar significações interpretativas na própria ausência de nomeação. Ao deixar o personagem no anonimato, o escritor traça sutilmente uma crítica social aos marginalizados, aos ex-cêntricos, tendo em vista que traz à tona um ser humano sem identidade imerso no poço dos poços.

A imagem do “poço” pode sugerir a leitura de um estágio evolutivo, um rito de passagem. De acordo com sua simbologia, a palavra está relacionada com o útero materno, um mundo desconhecido e inconsciente. Pode ser associada também à vontade de obter conhecimentos mais elevados, de buscar o que está escondido, o que é inacessível no dia-a-dia, cenário de total reificação do ser humano cotidiano. Para se alcançar tal mudança radical, a queda se faz inevitável e relevante, pois se revela como estágio de despedida com o cotidiano burocratizado e desumano a que chegou a sociedade. Pode indicar o processo de reflexões acerca da existência humana.

O “poço” também pode simbolizar vazio e medo que existem na vida íntima de cada um de nós. Nossos buracos internos, hiatos entre o mundo real reificado e a necessidade de elevação a uma experiência mais autêntica. Ao mesmo tempo, muitas vezes, tentamos preencher esses espaços com inutilidades na tentativa de anestesiá-la dor que

sentimos na queda. Ou, até mesmo, acabamos nos acostumando com a água, a terra do poço, o lado desumanizador do poço da vida.

Entretanto, ao nos darmos conta desses buracos, tem-se a sensação de existir, não apenas de estar vivo. Pode-se até morrer um pouco, mas o “morrer”, na obra lida, é um renascimento, é entrar *noutra*. É se conhecer, se reinventar. Morte simbólica, que eleva o homem para experiências mais autênticas nas quais o sistema padronizado, o consumo desenfreado, o trabalho alienante, a vida engessada parecem seduzir o ser humano a negá-las.

O conto demonstra uma tendência comum à antologia, visto que dramatiza os vários entraves e conflitos da vida. Em sua maioria, os personagens encontrados na obra *O Ovo Apunhalado* são descritos com o vislumbre de demonstrar suas insatisfações diárias, seus desejos mais recônditos e seus sonhos irrealizáveis no duro e seco cotidiano.

Vejamos, então, o conto “Diálogos”.

A: Você é meu companheiro.

B: Hein?

A: Você é meu companheiro, eu disse.

B: O quê?

A: Eu disse que você é meu companheiro.

B: O que é que você quer dizer com isso?

A: Eu quero dizer que você é meu companheiro. Só isso.

B: Tem alguma coisa atrás, eu sinto.

A: Não. Não tem nada. Deixa de ser paranóico.

B: Não é disso que estou falando.

A: Você está falando do quê, então?

B: Eu estou falando disso que você falou agora.

A: Ah, sei. Que eu sou teu companheiro.

B: Não, não foi assim: que eu sou teu companheiro.

A: Você também sente?

B: O quê?

A: Que você é meu companheiro?

B: Não me confunda. Tem alguma coisa atrás, eu sei.

A: Atrás do companheiro?

B: É.

A: Não.

B: Você não sente?

A: Que você é meu companheiro? Sinto sim. Claro que eu sinto. E você, não?

B: Não. Não é isso. Não é assim.

A: Você não quer que seja isso assim?

B: Não é que eu não queira: é que não é.

A: Não me confunda, por favor, não me confunda. No começo era claro.

B: Agora não.

A: Agora sim. Você quer?

B: O quê?

A: Ser meu companheiro.

B: Ser teu companheiro?

A: É.

B: Companheiro?

A: Sim.

B: Eu não sei. Por favor, não me confunda. No começo era claro. Tem alguma coisa atrás, você não vê?

A: Eu vejo, eu quero.

B: O quê?

A: Que você seja meu companheiro.

B: Hein?

A: Eu quero que você seja meu companheiro, eu disse.

B: O quê?

A: Eu disse que eu quero que você seja meu companheiro.

B: Você disse?

A: Eu disse?

B: Não. Não foi assim: eu disse.

A: O quê?

B: Você é meu companheiro.

A: Hein?

(*ad infinitum*)

(1999, p. 23-24)

O ser humano da pós-modernidade vivencia, muitas vezes, acontecimentos insólitos, como os dos personagens do conto “Diálogo”. Título um tanto quanto irônico, uma vez que as falas não estabelecem, à primeira vista, um sentido racional e lógico; nenhum dos dois personagens se comunica de forma efetiva ao se dirigir ao outro. A leitura da narrativa sugere, assim, muito mais frases desarticuladas do que uma conversa trivial.

Aliás, Caio Fernando Abreu nos surpreende já na caracterização dos personagens, na medida em que, lembrando as peças do Teatro do Absurdo (que tem entre seus idealizadores Samuel Beckett – o escritor gaúcho também escreveu peças de teatro, como no livro *Teatro Completo* publicado em 1997), demonstra por parte dos personagens um estranhamento de si e do outro. Os personagens, por sua vez, não têm nome, são figuras classificadas em A e B, sugerindo uma falta de identidade, um anonimato que reitera a desumanização do humano. Numa verticalização, podemos dizer que A e B são qualquer um, ou seja, qualquer indivíduo esvaziado do seu ser. Assim, ao não nomear os personagens, o autor problematiza, mais uma vez, a experiência de vida do sujeito pós-moderno.

Sendo mais uma pequena peça teatral do que um conto propriamente dito, “Diálogo” apresenta tempo e espaço muito mais próximos de uma literatura dramática contemporânea do que de uma narrativa tradicional. Isso porque se percebe que esses elementos, tão caros na composição das narrativas, estão carregados de estranhamento. Não sendo especificado o espaço, esse seria o próprio palco a ser encenado o diálogo entre A e B. Vale lembrar que tanto não há as descrições a respeito desse cenário como o tempo não é mencionado o que reitera o estranhamento proposto por Caio não só no plano da forma como também no plano do conteúdo.

Algumas interpretações são possíveis na leitura do conto, principalmente no que diz respeito à palavra “companheiro”. A princípio, companheiro poderia apontar uma relação entre dois homossexuais. Reparando, não temos ciência das características

desses personagens, vislumbramos tratar de dois homens pelo morfema de gênero encontrada na palavra “companheiro” tanto na fala de A quanto na de B. Aqui não podemos deixar de apontar certo sentido sexual em frases como “Tem alguma coisa atrás, eu sinto”, “Tem alguma coisa atrás, você não vê?” e “Eu vejo. Eu quero.” que parecem revelar total tensão entre esses personagens carregados de desejo contido. A palavra também pode fazer alusão ao sentido de amigo, visto que esses personagens, no intuito de quererem reafirmar a questão de amizade, se mostram serem indivíduos carentes, solitários, inseguros e desconfiados; palavras que bem ilustram a vida nas metrópoles.

A estrutura narrativa, que possibilita ao leitor um entendimento da obra, é deixada de lado, para que esse naufrague em situações que, a princípio, são representadas como ilógicas. A configuração das personagens, o tempo e o espaço físico já não importam. O narrador se esconde na fala das personagens, apresentando somente diálogos. É preciso, dessa forma, que o leitor seja ativo na construção de sentidos para a obra. É dado a ele, o leitor, esse compromisso de reconstruir os fragmentos de uma experiência alienada e burocratizada da vida urbana.

O drama desses personagens se mostra no desentendimento de um pelo outro e de si próprios, assim como o desconhecimento e desconfiança que geram frases como “Tem alguma coisa atrás, eu sei”, apresentando ao leitor a impressão de um mundo de enredos caóticos e desconfigurados. Alguns questionamentos podem ser feitos também a partir da fala “No começo tudo foi claro...”. Teriam os dois vividos algum momento em que tudo foi claro? Em que momento as relações humanas foram claras? Será que foram claras algum dia? Ou será que essa fala seria somente um jogo de palavras, o lúdico a serviço da arte contemporânea? Perguntas como essas não cabem aqui serem respondidas, uma vez que, para o escritor Caio Fernando Abreu, trazer respostas prontas não faz parte de sua poética pós-moderna.

Outra leitura possível é a sensação de que a linguagem como produto linguístico do homem falhou, e, conseqüentemente,

também o ser humano. A função fática está marcadamente presente no conto, pois evidencia o fracasso na comunicação desses personagens, símbolos da era atual. Por isso se tem a impressão de que a via comunicativa naufragou em falas como “Hein?”, “O quê?”, “Companheiro?” repetidas mais de uma vez por A e B numa espécie de eco caótico e desconfigurado. Essas são expressões que dão a ilusão de uma conversa, entretanto, o que realmente se percebe é uma interação verbal esvaziada de sentido. Soma-se a isso o fato de os comportamentos fáticos serem conhecidos como algo que demonstra sensações de infantilização, de compulsividade e de repetição. A linguagem não dá conta de abarcar e de entender o real. As frases desarticuladas provam que o humano não se entende, não entende o outro e não entende a sociedade em que vive. Isso porque todas as verdades únicas foram desconstruídas, deixando o homem sem perspectivas e verdades cristalizadas.

Como a linguagem faliu, faz-se necessário, para o ato comunicativo, presenciar essa função de linguagem como mecanismo linguístico de reafirmar ou, pelo menos, de tentar sustentar a parca interação humana. Não marcando, em seu conto, qualquer classe social, Caio Fernando Abreu deflagra a incomunicabilidade na contemporaneidade tanto nas classes abastadas quanto nas desfavorecidas. Somos alienados e autômatos a repetir e repetir falas de forma circular na incompreensão do outro e de si próprio.

Existe também a possibilidade de o conto ser lido de trás para frente, e de se ter a mesma sensação do não sentido. Na verdade, tanto faz quem seja A e B, a narrativa busca demarcar que as falas emitidas pelos personagens não constituem um diálogo efetivo. Ao terminar o conto com uma frase em latim *ad infinitum*, o escritor assinala uma relação repetitiva, que nunca termina, como um circuito fechado que representa uma mecanização e burocratização dos sentimentos e dos atos. Ao fim de tudo, se é que há fim, já que é *ad infinitum*, percebe-se que, dentre muitos dos fracassos do ser humano, o que o conto mais evidencia é o da linguagem, ao não possibilitar o entendimento das relações sociais e da existência humana.

Vejamos então, o conto “Retratos” (2008, p. 49-53).

“Retratos”¹⁴ é o sétimo conto do livro *O Ovo Apunhalado*. Na trama, um funcionário solitário de um escritório, mais ou menos de meia idade, sem nome e morador de um condomínio conservador, se depara com um *hippie* que mora numa praça em frente ao seu prédio. No começo da trama, o que se percebe são a sensação de repulsa, o estranhamento e o preconceito com o jovem morador de rua. Porém, após um sorriso epifânico do *hippie*, o homem aceita que ele lhe faça retratos por sete dias.

O texto é dividido em nove seções denominadas por dias da semana. A primeira impressão que se pode ter dessa divisão é a similaridade com um roteiro de cinema. O conto se inicia no sábado de uma semana e finaliza no domingo da semana seguinte. Há de se destacar também que o arranjo dado às ações do conto sugere uma organização em capítulos, podendo muito bem refletir a existência padronizada e burocratizada das grandes metrópoles.

Ao longo da narrativa, o espaço do prédio onde mora e do escritório onde trabalha se revela como *locus* da opressão na medida em que são cenários que cerceiam os valores, o comportamento e as ideias do protagonista, revelando sempre uma pressão para que o trabalhador pequeno burguês, representado pelo personagem, não estabeleça relações significativas. Esses espaços marcam o sentido de sufocamento, visto que o levam sempre para a normalidade, a padronização, a objetividade das relações sociais.

Desde seu início, “Retratos” nos impõe um clima de mistério. Não sabemos o nome dos protagonistas ou suas particularidades. O tom cinza dos dias, o edifício decadente, os vizinhos esquisitos criam a atmosfera *dark*, que pode nos remeter a certos contos de Allan Poe, daí apontar uma leitura possível entre essa obra, especificamente, e o universo da literatura fantástica. Aliás, não só no espaço físico este escritor pode ser lembrado, uma vez que a aparência macabra nos retratos que se transfigura a cada dia e a degradação quase beirando a loucura do protagonista fazem parte do habitual estilo do autor americano.

14 Pela extensão, o conto não aparece aqui citado na íntegra. Mas encontra-se disponível em <http://semamorsoaloucura.blogspot.com.br/2007/07/retratos.html>.

O protagonista, inicialmente, do alto de seu prédio, se apresenta como um sujeito sozinho, sisudo e burocrático; até aos domingos andava de terno. A espacialização dos personagens sugere também uma leitura. Nesse primeiro momento de contato, o trabalhador se encontra no alto, em um cenário elevado, analisando aquele ser diferente. A cena sugere uma superioridade em relação ao *hippie* que se encontra abaixo dele. O protagonista, símbolo do Centro, representa aquele que compartilha ainda do discurso preconceituoso e difamatório ao assinar a circular do condomínio, que pretendia expulsar a “massa de ar sujo e drogado” de perto. Esse documento é emblemático ao legitimar novamente esse discurso preconceituoso do Centro, que não tolera o diferente, não aceita a “massa” como indivíduos que possuem identidade, necessitando sempre estar no controle ainda que seja dentro de um simples e velho prédio.

Ao vermos o encontro desse homem engravatado com o *hippie*, nos deparamos com a dificuldade de interação social entre as diferentes classes, numa sociedade que foi corrompida e desumanizada pelo capitalismo. Caio Fernando Abreu foi um dos escritores que buscou refletir literariamente sobre essas questões sociais de forma direta ou indireta nos contos. Em “Retratos”, isso fica claro em algumas atitudes do protagonista, pela maneira que a arte é encarada como mercadoria: “*Paguei e nem olhei*” e o desdém burguês preconceituoso pelo trabalho do *hippie*, pois afinal ele “pagava pelos desenhos”, “Acho que ele caprichou mais no primeiro porque não me conhecia: agora que sou *freguês* pode me tratar como realmente sou”.

A proposição dos pólos burocrata/*hippie* pode nos remeter a questão da “civilização *versus* natureza”. O burocrata, um “zumbi” urbano anestesiado que somente existe dentro de uma vida mecânica e pragmática, representa o “espírito objetivo” de nossa civilização. Em contrapartida, a figura do *hippie* simboliza a liberdade de pensamento e o espírito selvagem, liberto de códigos morais e velhas convenções pré-estabelecidas pela sociedade.

Embora narrado em primeira pessoa, quase nada sabemos do protagonista; nem ele mesmo parece demonstrar saber, visto que

estabelece pouca relação afetiva com os outros a sua volta. A única coisa que fica clara é sua fragilidade, marcada por algumas falas usadas para se justificar – como na parte em que compra um colar e diz “é para minha filha”. Somente após o contato com o desenhista, uma profunda sensação de solidão, crises existenciais e a busca por sua própria identidade vêm à tona. O *hippie* será a possibilidade de o trabalhador se conhecer, conhecer o outro e conhecer o mundo que o cerca com suas relações complexas e belas. Sua aparição, na trama, sugere o mistério e incorpora pinceladas líricas e surreais à trama; às vezes se parece com um anjo “... tem os pés finos como as mãos. Parece pisar em folhas...”, em outros momentos assume certos contornos surreais e sombrios como o colar de caveira e o tom misterioso como fala.

É a partir da segunda-feira que o vínculo entre os dois é criado: “O nosso trato”. O homem consegue enxergar, de fato, o *hippie*, algo que nunca tinha feito antes. Na verdade, ele nunca havia prestado atenção em nada ou em ninguém. Contudo, se sente atraído pelo mistério desse personagem e acaba por se reconhecer nele. Sente vontade de se aproximar, de reatar algo que fora perdido dentro de seu íntimo, mas fica inseguro, com medo dos vizinhos e até do porteiro – ironia que reitera não só a dificuldade de se construir laços de amizade e respeito entre as diversidades como também a sensação de controle, de observação e de julgamento constantes que o ambiente das grandes metrópoles nos impõe, tendo em vista que tudo na cidade deve ser organizado, coerente e submetido a um poder hegemônico.

Na terça-feira, após receber uma flor, ele se permite contemplar a margarida, na sua sutileza e na sua poesia, perdendo, assim, um pouco o olhar embrutecido. Nota também que o jovem, como ele, era distante e deslocado de seu bando. Novamente a empatia é reforçada, quando vê que o *hippie* não o olha apenas como um engravatado arrogante. Aqui se abre espaço para a observação de um contato mais sensível, o que de alguma forma estabelece um canal afetivo entre os dois personagens. Neste momento, as barreiras que os separam se tornam menores e a vontade de aproximação cada vez maior. Tudo isso acompanhado de um medo e de um conservadorismo por

parte do homem, que o impede de progredir rumo a uma experiência inovadora, capaz de revelar sentimentos nunca antes vivenciados.

De alguma forma, o interesse do protagonista ao *hippie* afeta a maneira pela qual o trabalhador vê o mundo, levando-o a prestar mais atenção ao próximo e a si mesmo, ou seja, a uma percepção crítica e aberta das relações sociais. Um exemplo dessa mudança consiste no modo como ele passa a enxergar a secretária da repartição, o chefe, o clima pesado, mecânico e opressor do escritório. Observa-se, então, a burocratização do espaço de trabalho como *locus* opressivo do indivíduo urbano. A geografia do escritório, dessa forma, adquire contornos sufocantes, levando as pessoas a uma reificação.

O protagonista passa a diferenciar o *hippie* dos outros habitantes de sua comunidade; destaca a aparência singular do desenhista, mais delicado, menos agressivo, com traços angelicais e um estranho ar misterioso e mágico. Um ser que traz enigmas à trama, sem que se saiba realmente se existiu ou não, se era sonho, realidade ou delírio. Ele habitaria cada vez mais os pensamentos do solitário homem, tirando-lhe o sono à noite, numa obsessão, que surge como fronteira tênue entre uma relação fraternal e/ou amorosa. Daí fazer surgir o anseio de que o momento de contato com o seu objeto de desejo se aproxime chegue rápido. Tudo isso representado pelas lentas horas em sua enfadonha repartição ou pelas noites frias que custam a passar.

Há momentos em que a vontade de reencontrar o jovem lembra muito a necessidade do amor recém conquistado, uma paixão platônica com os flertes iniciais de um namoro, representado pelos encontros na praça, desde sempre, lugar de encontros românticos. Na medida em que se torna uma pessoa mais sensível em relação ao mundo que o cerca e a si próprio, ele acaba por se identificar mais e mais com a figura do *hippie*. Por outro lado, o protagonista percebe que os olhares mudam em relação a ele, pois as vizinhas e o porteiro de seu prédio, representantes do discurso da moral, passam a olhá-lo com o mesmo preconceito demonstrado pelo *hippie*. Agora ele era o estranho, que se desloca do Centro para as margens sociais, uma vez que a aproximação do rapaz com o ex-cêntrico não só deflagra uma oposição ao discurso opressivo

mas também conclama ao afastamento das relações anteriores fundadas na superficialidade.

Inicia-se, então, um crescimento progressivo de isolamento e degradação do protagonista. À medida que esse obtém a capacidade de se perceber e de reconhecer verdadeiramente o jovem *hippie*, o trabalhador acaba se tornando o outro. Esse processo ganha contornos mais intensos na contemplação da figura do *hippie*, ao mesmo tempo em que, nos desenhos sombrios dos retratos, aos poucos, o homem vai se (des)construindo. O protagonista se perde na atenção ao outro, isto é, quando, ao fim do conto, o morador de rua desaparece, o trabalhador se esvai. O que lhe resta é apenas a sua relação narcisista frente aos retratos deixados.

O grande enigma lançado no conto pode ser considerado as expressões: “flor é abismo” ou “flor e abismo”. Expressões essas não desvendadas ao longo da narrativa, talvez porque queira o escritor deixar esse esforço nas mentes de seus leitores, co-autores de sua obra. O *hippie*, como pintor e desenhista, representa o belo: seria, então, a “flor”, signo da beleza, aquele que traz a revolução íntima para o protagonista. Há de se ressaltar a crítica ao artista e à arte em emanciparem o ser humano, movendo-o para a epifania. O “abismo” sugere a representação da perdição. Numa possível leitura, o encantamento com o belo leva as pessoas a se perderem. Aqui parece que o sentido não é depreciativo, isto é, perder é abismo no sentido de transformação, de rupturas com certos paradigmas cristalizados, de morte para aquilo que consome e mata diariamente.

Num mundo de máscaras e representações esvaziadas – após perceber o abismo, o homem experiencia uma vida mais autêntica ao encontrar consigo mesmo. “Flor” e “abismo” são expressões carregadas de significações na figura do *hippie*. A flor, como símbolo de pureza, fragilidade e delicadeza, revela ao trabalhador um sentido maior para sua existência, levando-o a uma experiência radical na medida em que o coloca frente ao seu próprio esvaziamento. Para daí, quem sabe, surgir o humano, o sensível e o fraterno.

A abordagem das obras de Caio Fernando Abreu procurou demonstrar indícios da presença de um discurso urbano, marginal e fragmentado.

Tal perspectiva se trata de um desdobramento dos movimentos de contracultura e do fortalecimento das minorias a partir de manifestações sociais ocorridas nos anos 1960 e 1970. Esses acontecimentos representam a ascensão de novos valores, *ideias* e comportamentos destinados a substituir as rígidas instituições sociais (a família, a religião, o Estado) e seus paradigmas que mantiveram e legitimaram, durante muito tempo, o conservadorismo da sociedade tradicional.

O escritor gaúcho representa um dos autores que, como poucos, foi porta voz de uma narrativa que discute a literatura a partir de um olhar que coloca, em voga, o estranhamento e a fragmentação do ser humano frente a uma sociedade coercitiva, consumista e alienada. Seus contos demonstram uma estética voltada ao novo, ao estranho com a finalidade de negar a realidade sócio-histórica pautada na visão do Centro. Em sua obra, geralmente, o que se vê é uma temática aprofundada nas questões do homem urbano contemporâneo que, apesar de carregar, em seu íntimo, certo tom de melancolia e impotência, ainda se vê permeado de lirismo.

Pertencente ao que foi denominada literatura pós-moderna ou contemporânea, *O Ovo Apunhalado* e *Morangos Mofados* se inscrevem nessa denominação na medida em que revelam mudanças drásticas, tais como: a fragmentação formal, a poeticidade, o plurilinguismo, a hibridização dos gêneros, a descontinuidade lógica dos fatos narrados, a suspensão do relato objetivo, o discurso fragmentado, ambíguo e flexível do narrador. Todas essas inovações estão em convergência com o discurso de ruptura com o universo extraliterário instalado na sociedade contemporânea, ou seja, o estranhamento e a fragmentação formal apontados na obra de Caio Fernando Abreu estão em consonância com uma época de profundas mudanças de pensamento e de atitude, uma vez que forma também é conteúdo.

No que diz respeito aos processos estruturais e estéticas dos contos de Caio Fernando Abreu, vale ressaltar que esses não estão desvinculados de suas questões sociais, retratadas em diversos contos e romances do escritor gaúcho. Literatura e vida andam juntas. A primeira num processo, por vezes dolorido, de revelar, de

desvelar e de iluminar a existência humana, isto é, sua narrativa está a serviço de reiterar as complexidades da vida numa perspectiva crítico-social. Sobre isso, Theodor Adorno e Walter Benjamin nos esclarece apontando que a fragmentação estrutural da obra e o sentimento de melancolia atuam como estratégias que consolidam a presença do extraliterário na estrutura interna da obra.

Em relação à vivência dos personagens na pós-modernidade, podemos apontar, como consequências negativas, a sensação de esvaziamento, o desencanto, a falta de comunicação, a descrença no outro e a desumanização do ser. A narrativa pós-moderna, representada nas obras de Caio Fernando Abreu, parece reiterar e iluminar a sombria e precária condição da contemporaneidade, desvelando nossa dificuldade de se sentir e de representar o mundo em tempos de ruínas.

Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *O Ovo Apunhalado*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2008.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ABREU, Caio Fernando. *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Editora 70, 1982.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005. (Prosa do Mundo, 19).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- HUTCHEON, L. 1991. *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu: a metrópole a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na Pós-Modernidade*. Brasília: Editora UNB, 1998.

LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.) *O imaginário da cidade*. Brasília / São Paulo: UNB / Imprensa oficial do estado, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, 11-25.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

ASPECTOS DA TEORIA DO CONTO DE JULIO CORTÁZAR EM “COLHEITA”, DE NÉLIDA PIÑÓN

Sara Maria Fonseca da Mota

Introdução

O gênero textual conto, por possuir a particularidade de condensar pormenores que refletem a realidade cotidiana em forma de arte, tem se tornado um gênero de destaque na literatura brasileira contemporânea. De acordo com as palavras de Cortázar (2011, p. 151) “é um gênero que entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia”. E ainda, assegura Bosi (2015, p.7) que “O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade.”

É nesse contexto social em que a palavra vem funcionando como forma de expressão capaz de abreviar a complexidade da vida, que o conto “se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal;” (CORTÁZAR 2011, p. 150).

Por abarcar diversas temáticas, o conto tem cumprido “o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (BOSI 2015, p.8) e, em função disso, essa narrativa concisa vem se projetando cada vez mais com maior notoriedade e importância entre os leitores contemporâneos. E assim, verifica-se que o processo de criação do conto cumpre o seu ciclo, já que “tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem que dar o salto que projete a situação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até

indiferente, que chamamos leitor” (CORTÁZAR, 2011, p.157).

Este gênero, conciso e breve que retrata o enredamento da vida humana, tem como um dos maiores expoentes da literatura latino-americana o escritor argentino Julio Cortázar, e corrobora também para a reflexão acerca desta temática Massaud Moisés, nos quais este estudo busca respaldo. A análise a seguir apresenta os conceitos e as características que constituem este gênero, segundo os teóricos supracitados, resgatados em dois ensaios do primeiro escritor intitulados *Aspectos do Conto* e *Teoria do Conto e seus Arredores*, e do segundo, o livro *A Criação literária*, expondo de que forma suas assertivas teóricas contribuem para ampliar o entendimento estrutural do conto “Colheita” da escritora Nérida Piñon.

1. Aspectos estruturais do gênero “conto”

A linguagem enquanto interação verbal se realiza por meio de enunciados que se mantêm estreitamente ligados pelo conteúdo temático, pelo estilo de linguagem e pela construção composicional, os quais são elaborados por determinados campos da língua e denominados gêneros do discurso segundo Bakhtin. Ainda, segundo o autor,

a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia a medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2011, p.262).

Não desconsiderando a diversidade dos gêneros discursivos (e disso decorre a problemática para defini-los), no entanto, de acordo com a teoria bakhtiniana é de fundamental importância atentar

para a principal diferença entre eles, assim divididos em primários e secundários. Para o autor, os gêneros primários se compõem na comunicação discursiva imediata, no âmbito das relações do cotidiano, em situações sem elaboração formal. Enquanto os gêneros secundários se constituem nas condições de comunicação cultural mais complexas, mediadas pela escrita como no romance, na comunicação artística, científica, sociopolítica, jornalística etc. Ainda, conforme o autor, “ No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2011, p 263).

Desse modo, o gênero conto como pertencente aos gêneros secundários constitui-se de uma elaboração formalizada e especializada, que intermedeia as interações sociais. A busca por uma definição para tal gênero não tem se mostrado uma tarefa fácil, como afirma Cortázar (2011, p. 149) “a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. Em um de seus ensaios o autor apresenta uma tentativa de definição do que para ele seria o conto:

Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 2006, p.150).

Corroborando também na busca por uma definição para esse gênero, Nádya Gotlib, em sua obra *Teoria do Conto*, que apresenta uma triagem de definições e de ideias de diversos teóricos e escritores

sobre o conto. Dentre elas, podemos destacar as concebidas por Machado de Assis, para o qual, o conto “É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade.” Já para Mário de Andrade, “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.” Sobre essa questão, nas palavras de André Jolles o conto: “ É uma forma simples, isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários sem perder sua forma. ” E ainda, sob a ótica de H. E. Bates, “o conto pode ser quase tudo”. E ainda, segundo a teoria de Poe, há uma relação entre a extensão do conto e a reação que provoca no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa, denominado por ele como unidade de efeito (GOTLIB, 1988).

Embora apresentem definições diversas sobre o conto, há um consenso entre a maioria dos teóricos, quanto a seu aspecto de brevidade, como afirma Cortázar (2011, p.151) o “conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar de limite físico”, a narrativa projeta-se em torno de uma única ação, com número reduzido de personagens intervindo na trama, mas isso, não limita sua plasticidade. Como afirma Bosi (2015, p.7), “a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção”. Ainda, nas palavras desse mesmo autor “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com clareza, não souberam sentir com tanta força” (BOSI, 2015, p.10). É exatamente neste axial que se materializam muitos contos, no flagrante de momentos que podem passar despercebidos do olhar externo ao contista, mas que este capta com perfeição e maestria.

Para o teórico Julio Cortázar (2011, p.149), há elementos no conto que são invariáveis, que se aplicam a todos os contos, sejam eles fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos e que proporcionam a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte. Nesse sentido, a narrativa sempre apresentará as constantes: *limite, tensão interna ou intensidade e unidade de efeito*. Em relação à primeira constante, associa-se a seu caráter de brevidade, por possuir um único drama, conflito e efeito, que giram em torno de uma só unidade de ação. É o que o autor chama de

limite físico; a segunda, decorre de elementos que condensam a narrativa e incitam o leitor a continuar sua leitura e “se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contacto com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora (CORTÁZAR, 2011, p. 231) ; e por fim, a unidade de efeito, que, para o autor, deve atuar no leitor como uma espécie de abertura para além dos aspectos literários. E ainda, de acordo com o teórico, “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2011, p.153).

O conto, do ponto de vista de sua história e de sua essência, é a matriz da novela e do romance, no entanto, isso não quer dizer que seja possível que se converta neles. Tendo em vista que “o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação” (MOISÉS, 2012, p. 268). Para o autor, caracteriza-se, desse modo, por possuir *unidade de ação*, tomada esta como sequência de atos realizados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. E ainda, acrescenta que a ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna quando o conflito se encontra em sua mente.

Em função dessa unidade dramática há uma rejeição às digressões e excessos, uma vez que cada palavra ou frase corporificada no conto tem a sua razão de ser. Contudo, é possível a digressão que resulta do empenho estilístico do narrador, ao alargar o texto pelo acréscimo de notações plásticas, descritivas, com o intuito de fornecer ao leitor a contemplação de um momento de estética verbal.

Esse gênero institui o recorte do fragmento crucial do prisma dramático, de uma continuidade essencial em que passado e futuro rematam significado inferior ou nulo. A unidade de ação condiciona os demais aspectos do conto. Iniciando pela noção de espaço, conforme Moisés (2011), há uma correspondência entre unidade de ação e espaço, da mesma forma que uma única ação, por conduzir conflito, sustenta a narrativa, um único espaço pode servi-lhe de teatro, de

modo que o processo de determinação do espaço é decorrente dos vazios de dramaticidade do demais lugares.

Com efeito, à noção de espaço está atrelada a de tempo, e também se verifica aqui unidade. Os acontecimentos narrados desenvolvem-se com brevidade, uma vez que passado e futuro não compõem elementos de interesse para o conto. Adiciona-se às referidas unidades a de *tom*, pois, de acordo com Moisés (2011), “os componentes da narrativa obedecem a uma estruturação harmoniosa, como o mesmo e único escopo, o de provocar no leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença, etc., seja o seu contrário (MOISÉS, 2012, p. 273)”. Embora muitos críticos não atentem para ela, segundo o autor, esta se faz indispensável para melhor compreensão da estrutura do conto.

O conto engendra-se em torno de uma só ideia ou imagem da vida, recusando o que lhe é acessório e considerando as personagens como ferramentas da ação. Sendo que, para lograr impotência no conto, a personagem precisa estar no núcleo do conflito, assim como o que deve ser considerando é o espaço onde o drama se desenrola, não os lugares por onde circula a personagem, pois “os componentes do núcleo ostentam sentido dramático, ou seja, empenham-se no conflito, ao passo que os ingredientes periféricos não exibem conotações dramáticas” (MOISÉS, 2012, p. 276).

Para a estrutura do conto serão considerados os caminhos seguidos pelas unidades e o número de personagens. Coloca-se em evidência, desse modo, seu caráter objetivo, plástico e horizontal. Como já se afirmou antes, as digressões e divagações costumam ser desprezadas, por danificar a sua estrutura no que tange à brevidade da história, pois todas as palavras que compõem sua tessitura são suficientes e necessárias. Corrobora neste aspecto Cortázar (2011) ao afirmar que

o fotógrafo ou contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas

também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2011, p.151-152) .

A linguagem em que se materializa é objetiva, metafórico em certo espectro, de compreensão imediata para o leitor. O conto preza pela linguagem direta, “concreta”, ancorando-se dentre seus componentes o diálogo, reflexo dos conflitos, dos dramas, os quais se assentam mais na fala, nas palavras proferidas ou pensadas, que nos atos ou gestos que são representações da fala. Assim, o diálogo compõe o alicerce significativo do conto.

Outro aspecto inerente ao conto é a trama, que no sentido ficcional possui acepção aproximada de enredo ou intriga e caracteriza-se pela linearidade. A trama se organiza conforme um movimento que se assemelha à cadência subjacente aos episódios do cotidiano, os quais são postos à contemplação do leitor e deles depreende-se um nó dramático. Desse modo, no conto, o enredo arquiteta-se às claras, sem prejuízo de camuflar, através de subentendidos, um plano subjacente. Sua força reside no jogo narrativo para manter preso o leitor até o desfecho.

Vale ressaltar outro elemento de essencial importância na estrutura do conto, em que se coloca o contista, trata-se do ponto de vista, também chamado de foco narrativo. A depender da perspectiva em que se situa, a história pode ser narrada pela personagem principal, neste caso, o narrador emprega a primeira pessoa, restringe-se, ao campo da fabulação, limitando-a ao narrador, pois, trata-se de sua história e, nem sempre é o protagonista o mais recomendado para narrá-la, visto que fará uma interpretação pautada no âmbito da personalidade, o que pode levar a uma visão parcial ou subjetiva da realidade.

A história ainda pode girar em torno de um terceiro, nesse caso tem-se como foco narrativo uma personagem secundária, que pode valer-se da primeira pessoa, para narrar a história do protagonista.

Assim, esse segundo foco narrativo apresenta uma distância maior entre leitor e narrativa, visto que os acontecimentos se passa com uma terceira personagem. Embora esse procedimento imprima objetividade na fabulação, já que quem conta foi ou é testemunha dos fatos, pode apresentar restrições análogas àquelas do foco anterior, no que tange a sua qualidade de observador, pois não há garantia de que o narrador seja dotado de recursos intelectuais, psicológicos para nos contar a história com desprendimento e segurança.

O ponto de vista pode ainda se situar sobre o olhar do narrador, analítico ou onisciente. Nesse terceiro foco narrativo, o narrador se assume demiurgo, segue as personagens, adentra-lhes na intimidade e no mundo psicológico. De acordo com o autor, conto na terceira pessoa, de narrador-onisciente, o ficcionista condimenta a impessoalidade com interferências que, em vez de furtar verossimilhança, conferem vivacidade e presentividade ao relato (MOISÉS, 2012, p. 295).

E ainda, o ângulo visual, em que se assenta o escritor pode ser dado a partir de um narrador que conta a história como observador. Tomando-se como observador, o narrador ultrapassa aquele empecilho apontado no primeiro e segundo focos narrativos, para gerar outro, a saber, encontra-se impelido a narrar somente o que registrou. Divergindo em nível do tipo antecedente, esse ponto de vista anula ou diminui a exploração psicológica em favor da ação, de forma que a narrativa se mostra menos complexa, mais linear. Assim, os pontos de vista podem ser vistos como expedientes, disfarces, por meio dos quais o autor dissimula que conhece tudo o quanto ocorre nas suas obras.

2. Análise do conto “Colheita” de Nélida Piñon

O conto, tomado aqui como *corpus* de análise para a verificação de alguns conceitos postulados e expostos por Julio Cortázar e Massaud Moisés, denomina-se “Colheita” e a autoria é da escritora Nélida Piñon.

Em “Colheita”, o narrador nos apresenta o encontro, o amor, a separação e o reencontro. A linguagem, a temática e as personagens mostram-se marcadas por valores comportamentais conservadores e rígidos, os quais a escritora lança para o leitor com intensidade, dada a vivacidade de sua ficção.

Dentre os mais significativos contistas brasileiros contemporâneos, em especial do conto que aborda a temática da condição da mulher, encontra-se Nélide Piñon, que, através da sua literatura, aponta a visão preconceituosa da mulher como aquele ser que só se constitui a partir do relacionamento com o homem, como pode se verificar nesse trecho: “se fez homem encontrou a mulher, ela sorriu, era altiva como ele, embora seu silêncio fosse de ouro, olhava-o mais do que explicava a história do universo” (PIÑON, 2015, p. 339).

O enredo do conto “Colheita” expõe um recorte da sociedade patriarcal em que estão submersos os personagens. O conto se ocupa da história de um casal que se amava e era feliz até que ele resolve partir em busca de aventuras. A personagem feminina encontra-se presa à ideologia patriarcal da aldeia e de seu marido, mas ambos tinham que prestar satisfação aos demais moradores do lugar, pois, “a aldeia rejeitava o proceder de quem habita terras raras. Pareciam os dois soldados de uma fronteira estrangeira, para se transitar por eles, além do cheiro da carne amorosa, exigiam eles passaporte, depoimentos ideológicos” (PIÑON, 2015, p. 339). No entanto, suas aspirações não correspondiam às aspirações impostas pela comunidade, uma vez que, “se preocupavam apenas com o fundo da terra, que é o nosso interior” (PIÑON, 2015, p. 339).

Ao deixar a mulher sem amparo por tempo indefinido, a figura masculino viola as normas impostas, as quais devia representar e seguir, então, passa a ser considerado pela aldeia como rebelde, já que “a atitude do homem representou uma rebelião a se temer. Seu nome procuravam banir de qualquer conversa. Esforçavam-se em demolir o rosto livre e sempre que passavam pela casa da mulher faziam de conta que jamais ela pertencera a ele” (PIÑON, 2015, p. 340).

A mulher, ao ficar só, recolhe-se, fecha-se dentro de casa e transforma-se em objeto de desejo de outros homens da aldeia,

que a cortejavam com “presentes, pedaços de tocinho, cestas de pera, e poesias esparsas. Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele” (PIÑON, 2015, p. 340). Mas, mantém-se fiel, à espera do esposo. A aldeia vigiava os seus passos, os parentes quando a atendiam em seus pedidos, inspecionavam o interior da casa, de certa forma ela concordava com isso, a fim de que percebessem que o homem ainda mesmo de longe se fazia presente.

Satisfazendo as matrizes do conto e de acordo com a noção de brevidade desse gênero, em “Colheita” observa-se que as personagens que intervêm são poucas, em virtude das unidades de ação, espaço, tempo e tom, pois estas unidades limitam o seu número no campo dos acontecimentos. Como as personagens que contracenam são reduzidas, as demais funcionam como pano de fundo, paisagem humana ou social, já que, muitas vezes, são referidas de passagem, não participam do diálogo que nucleia o conto, como explica Moisés (2012).

No conto em estudo, não há alusão ao nome dos personagens, os dois protagonistas são mencionados apenas como o homem e a mulher, destacando, dessa forma, o aspecto de não civilizado entre eles, conferido pela quase ausência de diálogo e o modo rude do esposo que se justifica, por ser este um representante da sociedade patriarcal, contrapondo-se à delicadeza feminina da esposa, assim, embora a amasse sente a necessidade de demonstrar “independência. Sempre os de sua raça adotaram comportamento de potro. Ainda que ele em especial dependesse dela para reparar certas omissões fatais” (PIÑON, 2015, p. 340).

O enredo estrutura-se em torno de um único eixo temático que é a condição da mulher que vive oprimida pelo sistema de valores dominantes. Essa unidade dramática que identifica o conto só pode ser compreendida se se levar em conta que seus componentes narrativos concorrem para um mesmo ponto, ou melhor, gravitam em torno de uma única ação, que é o confronto entre a mulher submissa, sem voz e a mulher emancipada, que não se submete às regras patriarcais.

No decorrer do conto, a tensão é criada pela expectativa do reencontro que conduz o leitor e o acompanha a cada novo parágrafo,

a cada nova linha da narrativa, passando a impressão de que estamos naquele mesmo momento de espera vivido pela personagem feminina, pois, “ Em nenhum momento deixava de alimentar a fé, fornecer porções diárias de carpas oriundas de águas orientais ao seu amor exagerado” (PIÑON, 2015, p. 340). Como afirma Cortázar, “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, p.158, 2011).

A dramaticidade se intensifica à medida que a personagem feminina aos poucos vai se conscientizando de sua condição de ser humano, pois, “com o tempo, além de mudar a cor do vestido, antes triste agora sempre vermelho, e alterar o penteado, pois decidira manter os cabelos curtos, aparados à cabeça – decidiu por eliminar o retrato” (PIÑON, 2015, p. 341).

Antes de partir, o homem deixara o seu retrato, para assegurar que continuaria a imperar ali, mesmo durante sua ausência, garantindo desse modo o seu lugar até o regresso. Mas, a mulher passou a rondá-lo e a interrogar-se: “porque você precisou da sua rebeldia, eu vivo só, não sei se a guerra tragou você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrifício da minha vida ” (PIÑON, 2015, p. 341). Então, resolve se desfazer do retrato, joga-o sobre o armário. Esse gesto possibilitou-lhe, não somente, “provar aos inimigos que ele habitava seu corpo independente da homenagem” (PIÑON, 2015, p. 341) mas também projetou-lhe como ser livre para olhar o mundo, e, assim, a figura do homem dá lugar a um novo rosto, ao rosto da mulher, que se faz dona de um discurso e delineia seu próprio caminho, rompendo dessa forma com o papel social que lhe era conferido pela sociedade patriarcal.

Diante dessa postura assumida por ela, os limites da casa passaram a ser árdus demais, “pois começara a agitar nela uma determinação de amar apenas as coisas veneradas, fossem pó, aranha, tapete rasgado, panela sem cabo, como que adivinhando ele chegou ” (PIÑON, 2015, p. 341). O comportamento do homem ao entrar na casa revela seu poder ancorado pela ideologia de dominador do sexo feminino, como pode se observa nesse trecho: “Onde estive

então nesta casa, ele perguntou. Procure e em achando haveremos de conversar. O homem se sentiu atingido por tais palavras. Mas as peregrinações lhe haviam ensinado que mesmo para dentro de casa se trazem os desafios” (PIÑON, 2015, p. 342). Percebe-se que a chegada do marido não a intimidou, antes serviu para sua afirmação como mulher, não se deixou reprimir por ele, nem se comportou como ele desejava, mas como ela, de fato, quis.

O fato de o homem encontrar o retrato sobre o armário com o vidro da moldura todo quebrado escondendo seu rosto entre os cacos, significa a quebra do vínculo da subserviência feminina que regulava a relação conjugal. A ausência de diálogo que governava a narrativa desde sua chegada é interrompida depois de se amarem. O homem se julga tradutor de um mundo desconhecido por ela, então, quer falar sobre suas andanças, mas a mulher recusa as suas histórias e assume o discurso, discorrendo sobre suas experiências vividas nos limites da casa enquanto ele esteve ausente:

E ela, não deixando ele contar o que fora o registro da sua vida, ia substituindo com palavras dela então o que ela havia sim vivido. E de tal modo falava como se ela é que houvesse abandonado a aldeia, feito campanhas abolicionistas, inaugurado pontes, vencido domínios marítimos, conhecido mulheres e homens, e entre eles se perdendo, pois, quem sabe não seria de sua vocação reconhecer pelo amor as criaturas. Só que ela falando dispensava semelhantes assuntos, sua riqueza era enumerar com volúpia os afazeres diários a que estivera confinada desde a sua partida, como limpava a casa, ou inventara um prato talvez de origem dinamarquesa, e o cobriu de verdura, diante dele fingia-se coelho, logo assumindo o estado que lhe trazia graça, alimentava-se com a mão e sentia-se mulher (PIÑON, 2015, p.343-344).

Perante a performance discursiva da mulher, o homem percebe que ela possui um conhecimento superior ao seu, que adquiriu sobre si mesma e a vida sem deixar os limites da casa. Ao libertar sua voz e

narrar aventuras domésticas, afazeres aparentemente corriqueiros, criadas em simples ações como o de descascar uma fruta, ela contradiz a representação de passividade que instalara em torno de si, como se fosse ela quem tivesse viajado pelo mundo e ele não ousava interrompê-la:

ela ia relatando os longos anos de sua espera, um cotidiano que em sua boca alcançava vigor, que temia ele interromper um só momento o que ela projetava dentro da casa como se cuspiisse pérolas, cachorros miniaturas, e uma grama viçosa, mesmo a pretexto de viver junto com ela as coisas que ele havia vivido sozinho. Pois quanto mais ela adensava a narrativa, mais ele sentia que além de a ter ferido com o seu profundo conhecimento da terra, o seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada (PIÑON, 2015, p.344-345).

A narrativa adentra noutra tom discursivo, apenas a mulher tem voz, sequestra o leitor através da intensidade e tensão advinda de elementos formais e expressivos que se combinam, como assevera Cortázar: “intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite ou mesmo exige” (CORTÁZAR, p.157, 2011).

Assim, na procura por si mesma, a mulher rompe com o silêncio antes considerado de ouro, “não cessava de se apoderar das palavras, pela primeira vez em tanto tempo explicava sua vida, tinha prazer de recolher no ventre, como um tumor que coça as paredes íntimas, o som da sua voz ” (PIÑON, 2015, p. 345). Enquanto isso, “devagar ele foi rasgando seu retrato, sem ela o impedir, implorasse não, essa é a minha mais fecunda lembrança” (PIÑON, 2015, p. 345). Ela alcança a plena realização e resgata sua identidade, e a partir de então, o homem passa a realizar tarefas domésticas “enquanto ela lhe fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria aprender” (PIÑON, 2015, p. 346).

O espaço físico em que se desenvolvem as ações narrativas é a casa do casal, se mostra simples dada a localização, uma aldeia, e nos é apresentado pelo narrador, “pela janela da frente, sempre aberta para que o sol testemunhasse a sua própria vida, mas abandonavam a casa pela porta dos fundos” (PIÑON, 2015, p. 340). Conforme postulam os teóricos, constata-se que o lugar em que as personagens se movimentam apresenta um caráter limitado, “o contista, como se manejasse uma câmara cinematográfica, apenas se demora no cenário diretamente relacionado com o drama” (MOISÉS, 2012, p. 272).

Na narrativa em questão, o tempo não é determinado cronologicamente, embora haja a menção de anos, não se sabe especificamente quanto anos o personagem masculino ficou longe do lar. A unidade de espaço da narrativa permeia a noção de tempo, pois, conforme Cortázar, o contista não pode fazer uso de subterfúgios gratuitos, meramente decorativos. Para o autor, “O tempo e o espaço do conto tem de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal ” (CORTÁZAR, 2011, p.152) para que possam imprimir significados capaz de atuar no leitor, e não valham apenas por si mesmo.

Neste conto, dada a maestria da autora em seu ofício de contista, no lapidar da palavra, estão presentes tanto a intensidade da ação como a tensão interna da narrativa, abordadas por Cortázar, desde as primeiras linhas da narrativa se perfaz “ essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 2011, p.155) ao expor a figura da mulher em conflito com o meio social em que está inserida e, sobretudo, consigo mesma ao manifestar um conflito interno da personagem feminina até atingir sua afirmação como mulher.

O narrador onisciente focaliza internamente a protagonista, e com um olhar repleto de densidade relata seu percurso de transformação, de amadurecimento emocional e psicológico, pois, “ ela soubera fazer crescer, e concentrara no domínio da sua vida as suas razões mais intensas” (PIÑON, 2015, p. 345), embora, em nenhum momento, se discuta a condição da personagem ante a realidade experimentada.

O conto nos permite adentrar no nível do simbólico dos elementos a que esta narrativa remete, uma vez que, esta é perpassada pela noção de limite, tanto no que tange à sua estrutura composicional quanto à simbólica, ao promover a ruptura do limite imposto pela sociedade patriarcal à figura feminina. Desse modo, o simbolismo que limita é um recurso que se faz presente no conto direta ou indiretamente, por vias concretas, através de elementos físicos, ou abstratas, nos limites psicológicos da personagem feminina para se autoconhecer: “Comprazia-se com a nova paixão, o mundo antes obscurecido que ela descobriu ao retorno do homem” (PIÑON, 2015, p. 345).

Considerações finais

Constatou-se, no transcorrer deste estudo, que o conto “Colheita”, ao dialogar com a realidade extraliterária, representa, com proficuidade, os valores e a luta da figura feminina frente aos desafios que a vida lhe confere e sugere um novo olhar em relação à representação social da mulher.

Além disso, verificou-se a presença de aspectos teóricos determinados pelos escritores Julio Cortázar e Massaud Moisés no que concerne ao gênero em questão, que possibilitaram a análise do conto “Colheita” na medida em que foram reconhecidos na estrutura composicional da narrativa.

É indiscutível que contos como “Colheita” possuem uma qualidade perdurável, e, como afirma Cortázar (2011, p. 155) “é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória”, adquirindo em função disto, o caráter universal que todo bom conto deve possuir.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 4 ed, São Paulo: Ática, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

PIÑON, Nelida. Coheita. In: BOSI, *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo; Cultrix, 2015, p. 339-346.

SOBRE OS AUTORES

• ALINE RAMOS BARBOSA

Possui graduação em Letras Português- Licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe (2013) e atualmente cursa mestrado em Letras (Estudos Literários) pela mesma instituição, com pesquisa sobre o leitor. Atua também como professora do quadro permanente da Educação do Estado de Sergipe.

E-mail para contato: alinewd@gmail.com

• AMANDA DE ANDRADE OLIVEIRA

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), especialista em Filosofia e Literatura pela Universidade Federal de Sergipe e graduada em Letras Português -Espanhol pela Universidade Federal de Sergipe. Dedicar-se atualmente a investigar a comicidade nas obras de Graciliano Ramos.

E-mail para contato: amanda.andradeoliveira@live.com

• ARIENE BRAZ PALMEIRA

Licenciada em Letras-Português (2015) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). É Mestranda em Letras também pela UFS, com bolsa CNPq. É membro temporário do CIMEEP, Centro Internacional e Multidisciplinar de estudos Épicos, atuando no GT Historiografia Épica desde 2013. Atualmente, desenvolve pesquisa no âmbito dos Estudos Literários, sobretudo, com ênfase em torno da Épica Indianista Romântica. Atuou como professora substituta em escola pública municipal de abril de 2013 a junho de 2015.

E-mail para contato: arienebraz@hotmail.com

• **DESIRÉE SIQUEIRA DOS SANTOS**

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), graduada em Letras Português Licenciatura também pela UFS Campus Prof. Alberto Carvalho, em Itabaiana-SE.

E-mail para contato: desiree.siqueira@yahoo.com.br

• **ERICK CAMILO DA SILVA GOUVEIA**

Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), especialista em Ensino de Língua portuguesa e suas Literaturas pela Universidade de Pernambuco (UPE) e graduado em Letras – Português e suas Literaturas, também pela Universidade de Pernambuco (UPE). Atua principalmente em Literaturas Africanas de Língua portuguesa e Literatura Brasileira.

E-mail para contato: erickstillus@hotmail.com

• **EULER LOPES TELES**

Graduado em Letras/Português pela Universidade Federal de Sergipe. Mestrando em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade.

E-mail para contato: eulerlopess@gmail.com

• **JEFERSON RODRIGUES DOS SANTOS**

Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Graduado em Letras – Português também pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Pesquisa sobre as relações entre Literatura, História e Sociedade através de narrativas de língua portuguesa, atuando principalmente nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e na Literatura Brasileira.

E-mail para contato: gersonjeferson@oi.com.br

• **JONAS SANTOS DE JESUS**

Licenciado em Português-Espanhol pela Universidade Federal de Sergipe, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras, da mesma universidade, na área de Estudos Literários.

E-mail para contato: espanol.jonas@gmail.com

• **LILIAN OLIVEIRA CAVALCANTE SANTOS**

Possui graduação em Letras pela Faculdade AGES de Ciências Humanas e Sociais de Paripiranga (2004). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Produção de Texto e Literatura. É membro da Comissão de Avaliação das redações do Concurso Vestibular da Faculdade Ages. Mestranda da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

E-mail para contato: cavalcante.lilian1980@gmail.com

• **MARCUS VINÍCIUS LIMA ARIMATÉA PRADO SANTOS**

Mestrando em Estudos Literários da Universidade Federal de Sergipe, graduado em Letras e suas respectivas literaturas pela Faculdade Unirb/Serigy. Estuda atualmente aspectos da poesia contemporânea sob o viés da mitocrítica.

E-mail para contato: marcuslaps@hotmail.com

• **MICHELLE LIMA**

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), e graduada em Letras – Português e suas Literaturas, também pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atua principalmente em Literaturas Africanas de Língua portuguesa e o ensino das culturas africanas por meio da literatura conforme os âmbitos da Lei 10639/03.

E-mail para contato: michelle.violino@hotmail.com

• **RAIFF MAGNO BARBOSA PEREIRA**

Possui Graduação em Letras pela Universidade Veiga de Almeida (2002), Mestrado em Letras - Ciência da Literatura (2006) e Doutorado em Letras - Ciência da Literatura (2012) pela UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professor da Universidade Veiga de Almeida de 2006 a 2012. Atualmente é professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da rede federal de ensino no Colégio Pedro II - Campus São Cristóvão. Possui experiência na área de Linguística textual, Semântica argumentativa e Gêneros textuais (produção textual). Na área da Literatura Brasileira, atua no campo da lírica e da ficção brasileiras e da literatura infantil.

E-mail para contato: raiffmagno@bol.com.br

• **RAMON FERREIRA SANTANA**

Graduado em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas, mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Sergipe. Atua na área de docência do Ensino Básico e Superior. Possui experiências nas áreas de Produção Textual, Literatura Brasileira e Crítica Literária.

E-mail para contato: ramonmanfredini@hotmail.com

• **SARA MARIA FONSECA DA MOTA**

Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), especialista em Língua Portuguesa: Leitura e Produção de Texto pela Faculdade Atlântico e graduada em Letras – Português pela Universidade Tiradentes (UNIT). Atua como professora de Língua Portuguesa nas redes Estaduais de Educação de Sergipe e Bahia.

E-mail para contato: smariamota@bol.com.br

ORGANIZADORA

• CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO

Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ (2004). Professora de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. Coordenadora do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos; www.cimeep.com). Autora de diversos livros de crítica e historiografia literária.

Site: www.ramalhochris.com

E-mail para contato: ramalhochris@ufs.br

PREFACIADORA

• NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Possui graduação em Letras pela Universidade de Brasília (1967), mestrado (1971) e doutorado (1977) em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e livre-docência em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1993), onde atuou como professora de Literatura Portuguesa (desde 1973), de Literatura Brasileira (de 1979 até 1997, quando se aposentou.). Desenvolveu atividades de pesquisa e ministrou cursos de Graduação e de Pós-Graduação em várias universidades brasileiras e do exterior (Univ. de Oxford, Univ. de Buenos Aires). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea e principalmente nos seguintes temas: conto brasileiro, narrativa de Clarice Lispector, arquivo pessoal, diários, epistolografia e autobiografia. Atualmente está vinculada, como professor colaborador, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. É Bolsista Sênior do CNPq.



ArtNer
Comunicação

Joselito Miranda de Souza • DRT 01409/SP
Contatos: (79) 99131-7653 • 3043-1744
joselitomkt@hotmail.com

Font: calibri, 11

Tamanho: 15x21

Miolo: Polén 90g

Capa: Supremo 300g