



Vol. 3

ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA  
ORGANIZADORA

# LITERATURA EM DIÁLOGO

ENCENANDO E ENSINANDO  
A VIDA EM SOCIEDADE

Ellen dos Santos Oliveira  
(Organização)

# LITERATURA EM DIÁLOGO

ENCENANDO E ENSINANDO A VIDA  
EM SOCIEDADE

1ª edição

**Editora Itacaiúnas**

Ananindeua – Pará

**2021**

## NOTA DO EDITOR

A realização de uma obra coletiva é um grande desafio. Quando lançamos a chamada para essa e outras coletâneas em meados de 2020, não esperávamos que tantas coisas fossem mudar no decorrer dos meses até aqui. No entanto, conseguimos avançar em alguns projetos de coletâneas graças à parceria estabelecida entre organizadora, autores e editor. E aqui estamos nós lançando a obra “Literatura em diálogo: encenando e ensinando a vida em sociedade”, temática proposta pela professora Ellen dos Santos Oliveira e de grande pertinência e contribuição para a área. A obra é composta por 14 capítulos que no seu conjunto traçam um panorama rico em pesquisas sobre a literatura. Em nome da Editora Itacaiúnas agradecemos aos autores e organizadora pela parceria na série Estudos Acadêmicos. Que esta obra venha contribuir para o avanço das pesquisas e ensino na grande área do conhecimento da Linguística, Letras e Artes.

**Sobre a Série Estudos Acadêmicos:** A série **Estudos Acadêmicos** é uma iniciativa organizada pela Editora Itacaiúnas e abrange diferentes temas do conhecimento, nas suas mais diferentes áreas. Nosso objetivo é possibilitar a publicação de novos autores e dar visibilidade a trabalhos acadêmicos, fomentando assim a divulgação do conhecimento científico.



As chamadas para publicação acadêmica geralmente são feitas para publicação final no formato de livro digital (e-book) e ocasionalmente nos formatos e-book e impresso simultaneamente. Priorizamos o formato e-book pela sua natureza acessível, de fácil compartilhamento e distribuição em portais indexadores além de ser uma modalidade de publicação que envolve menos custos se compararmos com a versão impressa.

Acompanhe nossas chamadas para publicação de capítulos de livros para compor a [Série Estudos Acadêmicos](#). Pesquise, escreva e publique! Vamos compartilhar conhecimentos!

Boa leitura e estudos!

**Walter Rodrigues**  
Editora Itacaiúnas

<https://editoraitacaiunas.com.br>

©2021 da edição por Editora Itacaiúnas  
©2021 por diversos autores  
Todos os direitos reservados.

1ª edição, volume 3

**Editoração eletrônica/ diagramação:** Deivid Edson  
**Organização e preparação de originais:** Walter Rodrigues  
**Projeto de capa:** Walter Rodrigues.  
**Bibliotecário:** Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

#### **Conselho editorial / Colaboradores**

Márcia Aparecida da Silva Pimentel - Universidade Federal do Pará, Brasil  
José Antônio Herrera - Universidade Federal do Pará, Brasil  
Márcio Júnior Benassuly Barros - Universidade Federal do Oeste do Pará, Brasil  
Miguel Rodrigues Netto - Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil  
Wildoberto Batista Gurgel - Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Brasil  
André Luiz de Oliveira Brum - Universidade Federal do Rondônia, Brasil  
Mário Silva Uacane - Universidade Licungo, Moçambique  
Francisco da Silva Costa - Universidade do Minho, Portugal  
Ofelia Pérez Montero - Universidad de Oriente- Santiago de Cuba, Cuba

Editora chefe: Viviane Corrêa Santos - Universidade do Estado do Pará, Brasil  
Editor e webdesigner: Walter Luiz Jardim Rodrigues - Editora Itacaiúnas, Brasil  
Editor e diagramador: Deivid Edson Corrêa Barbosa - Editora Itacaiúnas, Brasil

#### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

C776	Literatura em diálogo: encenando e ensinando a vida em sociedade / vários autores ; organizado por Ellen dos Santos Oliveira. - Ananindeua : Itacaiúnas, 2021. 227 p. ; il. : PDF. - (Estudos Acadêmicos ; v.3)  Inclui índice e bibliografia. ISBN: 978-65-89910-02-2 (Ebook) DOI: 10.36599/itac-led  1. Educação. 2. Literatura. 3. Diálogos. 4. Sociedade. I. Oliveira, Ellen dos Santos. II. Título. III. Série.
2021-1688	CDD 370 CDU 37

**Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

#### **Índice para catálogo sistemático:**

1. Educação 370
2. Educação 37

---

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercialSemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <https://creativecommons.org/licenses>. Direitos para esta edição cedidos à Editora Itacaiúnas. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Editora Itacaiúnas.

*Esta obra foi publicada pela [Editora Itacaiúnas](#) em maio de 2021.*

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b> .....	7
DOI: 10.36599/itac-led.0001	
Ellen dos Santos Oliveira	
<b>LITERATURA E SOCIEDADE: CONCEITOS E SENTIDOS</b> .....	16
DOI: 10.36599/itac-led.0002	
Camila Gonçalves da Costa e Paulo César Pardim de Sousa	
<b>MIL VEZES MENOS JUSTO</b> .....	31
DOI: 10.36599/itac-led.0003	
Leonardo Augusto de Freitas Afonso	
<b>O ATLÂNTICO FEMININO: A ESCRITA E AS VOZES FEMININAS NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR, LÍDIA JORGE E ORLANDA AMARÍLIS</b> .....	49
DOI: 10.36599/itac-led.0004	
Livia Petry Jahn	
<b>DOMINAÇÃO MASCULINA NO ROMANCE DO BERNAL FRANCÊS</b> .....	62
DOI: 10.36599/itac-led.0005	
Antonio Marcos dos Santos Trindade	
<b>O DASEIN COMO UMA JORNADA EXISTENCIAL EM <i>O CASTELO</i>, DE FRANZ KAFKA</b> .....	78
DOI: 10.36599/itac-led.0006	
Thiago Sampaio Pacheco	
<b>OS PRESSUPOSTOS DE UNAMUNO NA REVISTA QUIXOTE: AS SEÇÕES DIÁRIO DE SANCHE</b> .....	92
DOI: 10.36599/itac-led.0007	
Aline Venturini, Adriana de Borges Gomes e Ruben Daniel Méndez Castiglioni	
<b>PASSOS E PASSAGENS: O FLÂNEUR EM <i>POR ONDE DEUS NÃO ANDOU</i>, DE GODOFREDO VIANA</b> .....	108
DOI: 10.36599/itac-led.0008	
Regilane Barbosa Maceno	
<b>UM AMOR ENTRE MARGENS: BRASIL E CABO VERDE NA POÉTICA DE JORGE BARBOSA</b> .....	120
DOI: 10.36599/itac-led.0009	
Daynara Lorena Aragão Côrtes	
<b>O LEITOR ROBERTO FERNANDES EM <i>A HORA DA LUTA</i> (1988), DE ÁLVARO CARDOSO GOMES</b> .....	133
DOI: 10.36599/itac-led.00010	
Ellen dos Santos Oliveira	
<b>A POESIA DE CRISTIANE SOBRAL: RASURAS NA LITERATURA BRASILEIRA</b> . 150	
DOI: 10.36599/itac-led.0011	
Matheus Luamm Santos Formiga Bispo e Milena Menezes Santos	

<b>RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA À LUZ DE CASA-GRANDE &amp; SENZALA E A INTEGRAÇÃO DO NEGRO NA SOCIEDADE DE CLASSES .....</b>	<b>162</b>
DOI: 10.36599/itac-led.0012	
Gustavo Martins do Carmo Miranda e Homero Domingues	
<b>DO CAOS À RESSIGNIFICAÇÃO!.....</b>	<b>178</b>
DOI: 10.36599/itac-led.0013	
Diego Alexandre Costa de Jesus	
<b>A COMUNICAÇÃO E A LINGUAGEM NA MÚSICA: UMA ANÁLISE SOBRE A IMPORTÂNCIA DO USO DA MÚSICA EM SALA DE AULA.....</b>	<b>193</b>
DOI: 10.36599/itac-led.014	
Daniel Lima Tavares e Matheus Luamm Santos Formiga Bispo	
<b>A FUNÇÃO DA LITERATURA NOS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL: COMO PROMOVER O LETRAMENTO LITERÁRIO.....</b>	<b>211</b>
DOI: 10.36599/itac-led.0015	
Adriano Santos Cerqueira e Matheus Luamm Santos Formiga Bispo	
<b>SOBRE OS AUTORES.....</b>	<b>222</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>	<b>226</b>

## PREFÁCIO

***LITERATURA EM DIÁLOGO:  
ENCENANDO E ENSINANDO A VIDA EM SOCIEDADE***

DOI: 10.36599/itac-led.0001

Ellen dos Santos Oliveira  
(UFS / CAPES / CIMEEP)

Este livro reúne artigos oriundos de pesquisas científicas e debates acadêmicos, com objetivos voltados para discussões e reflexões em torno da *Literatura em diálogo: encenando e ensinando a vida em sociedade*. Nele, entende-se que no texto literário há uma encenação mais realista ou mais imaginada, e vice-versa, dos dramas da vida e da condição humana. Isto é, na Literatura encena: seus dramas, suas lutas, seus conflitos íntimos, pessoais e coletivos; a relação estabelecida entre o indivíduo e a sociedade da qual faz parte, e o diálogo que este estabelece a ela. E, também, ensina a partir da interação do indivíduo com o mundo, com a sociedade que o cerca. Assim sendo, ensinando a partir das experiências de vida, vividas ou imaginadas, representadas com o tempo no texto literário. E como diz Cristiane Sobral, em seu poema “O Tempo”<sup>1</sup>:

O tempo  
é uma entidade  
que carrego comigo  
O tempo e seus cordões  
Estão enrolados em mim desde o umbigo  
Ele tem como seu oposto complementar  
O espaço entre o tempo e suas escolhas  
O tempo, senhor dos horários  
Reina soberano  
Tênuo, em um fio de prata  
O tempo a gente não mata  
É ele o matador.  
(SOBRAL, 2019).

Nesse sentido, a encenação de experiências vivenciadas em determinado tempo se revela como uma manifestação subjetiva do homem diante do mundo que se colocar no lugar do outro por meio da leitura e da literatura. Trata-se de fingir, como disse o Fernando Pessoa em seu poema “Psicografia”, o outro enquanto escreve. Por outro lado, em

---

<sup>1</sup> SOBRAL, Cristiane. “O Tempo”, In. 9 Poemas de Cristiane Sobral. **Amaité poesias & Cia** Disponível em: <https://amaitepoesias.blogspot.com/2019/06/9-poemas-de-cristiane-sobral.html>

correspondência dialógica de trocas de experiências, o leitor também experimenta um fingimento, não o de escritor, mas de leitor, ao fingir ser os personagens e imaginar-se no lugar deles, sentidos suas dores, vivendo seus dramas, torcendo por suas lutas, contentando-se por suas glórias e conquistas, mas, também, contristando-se com seus fracassos, suas derrotas e com as injustiças da vida e do tempo. No universo literário, muitas vezes, os leitores são convidados por meio da leitura a compartilhar sentimentos de medo, piedade, terror, ou, simplesmente melancolia, como no poema “Momento”<sup>2</sup>, de Jorge Barbosa, no qual encena o momento melancólico do eu-lírico, mas também ensina que aquele momento é passageiro. Vejamos:

Quem aqui não sentiu esta nossa fininha melancolia?  
Não a do tédio desesperante e doentia. Não a nostálgica nem a cismadora.

Esta nossa  
fininha melancolia  
que vem não sei de onde.  
Um pouco talvez  
das horas solitárias  
passando sobre a ilha  
ou da música  
do mar defronte  
entoando  
uma canção rumorosa  
musicada com os ecos do mundo.

Quem aqui não sentiu  
esta nossa  
fininha melancolia?  
a que suspende inesperadamente  
um riso começado  
e deixa um travor de repente  
no meio da nossa alegria  
dentro do nosso coração,  
a que traz à nossa conversa  
qualquer palavra triste sem motivo?

Melancolia que não existe quase porque é um instante apenas um momento qualquer. (JORGE BARBOSA, 1902-1971).

Nesses momentos o indivíduo experimenta a “*kátharsis*”, ou seja, uma busca de libertação de sentimentos psíquicos, como superação de traumas, medos, ou qualquer forma de opressão, podendo leva-los a cura interior. Nesse sentido, ao contemplar tais

---

<sup>2</sup> BARBOSA, Jorge. “Momentos”, In. Obras de Jorge Barbosa (1902-1971). **Literatura Contemporânea em Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://www.nicoladavid.com/literatura/jorge-barbosa-1902-1971/momento>

encenações dessas manifestações psíquicas do eu, o sujeito consegue expurgá-las e libertar-se do que o sufocava e oprimia-o. Assim, tal como explica Massaud Moisés (1995), a ideia de catarse pode ser resumida de duas maneiras: entendendo que “a purgação constitui a experiência da piedade da piedade e terror que o espectador sofre perante à tragédia que contempla, de modo a viver a experiência infausta do herói, e aprender a distancia-la de si”; ora se julga que a visualização do tormento alheio proporciona à plateia ao alívio das próprias tensões, ao menos enquanto dura o espetáculo”<sup>3</sup>.

Por meio da Literatura, o escritor expurga de dentro de si as experiências vivenciadas e internalizadas, durante o convívio humano, encenando uma realidade de mundo compartilhada socialmente. Nesse caso, temos uma encenação mais realista e que pode vir a representar o real de forma quase documental. Revelando, de forma dramática e realista, o ser humano manifestando-se no mundo e expurgando suas fraquezas, suas dificuldades, seus anseios, suas aspirações, mas também, suas limitações impostas pela sociedade. Dessa forma, a literatura ensina de modo a despertar o senso crítico do leitor, descortinando a realidade que se revela de forma crítica, de modo, a libertar os conteúdos psíquicos internalizados e amadurecidos psicologicamente. Dessa maneira, a Literatura estabelece um íntimo diálogo entre o eu homem diante do mundo, e a sociedade com qual interage de forma recíproca.

Partindo desse preâmbulo, este livro apresenta artigos que abordam de forma crítica a *Literatura em diálogo: encenando e ensinando a vida em sociedade*. Nesse sentido, fomos contemplados com textos de importantes perspectivas críticas-teóricas, com leituras diversificadas e que partem de discursões pertinentes sobre a vida humana encenada e ensinada nos textos literários e questões relacionadas ao ensino, numa perspectiva dialógica e dinâmica.

Em “**Literatura e Sociedade: conceitos e sentidos**” Camila Gonçalves da Costa e Paulo César Pardim de Sousa apresentam uma reflexão inicial “sobre os conceitos e os sentidos acerca da literatura, a partir das suas várias funções”. Para o que se propôs, percebe-se o desenvolvimento de um debate sobre alguns “conceitos que regem o contexto literário”. Nesse diálogo, considerou-se “as categorias de bases que perpassam por esse campo epistemológico”, de modo a “compreender os Estudos Culturais e Regionais”, e, ainda, “refletir sobre os conceitos e sentidos da literatura como reprodutora

---

<sup>3</sup> MOISÈS, Massaud. “Catarse”. In. *Dicionário dos termos literários*. São Paulo/SP:Editora Cultrix, p. 79.

de conhecimento intelectual, cultural e social”. Constata-se na leitura do texto, que a principal base teórica utilizada no trabalho teve respaldo em Candido (1995; 2000), Cache (1999), Bosi (2006), Arendt (2015), entre outros. Com esse debate, foi possível pôr em evidência “a importância da literatura para formação das identidades culturais dos sujeitos”, tendo em vista seu importante papel humanizador e formador.

Em “**O mil vezes menos justo**” Leonardo Augusto de Freitas Afonso desenvolveu uma análise comparada, de modo a estabelecer discussões em torno de Direito e Literatura, propondo uma reflexão sobre a noção de justiça a partir dos dramas literários. Tal como explica o autor, “a questão do provimento de justiça é um tema perene das sociedades humanas, e tem especial apelo na mimesis, a recriação da vida, como é o caso da literatura e do teatro”. Sendo assim, o artigo apresenta uma profunda reflexão crítica a partir de análises das obras do “maior dramaturgo de todos os tempos, William Shakespeare (1564 - 1616)”, debruçando-se “sobre o tema de forma acentuada em duas de suas peças: *The Merchant of Venice* (*O Mercador de Veneza*, 1597) e *Measure for Measure* (*Medida por Medida*, 1603)”. A análise dessas obras tem como enfoque principal questões que “envolvem julgamentos, contratos, e os princípios de clemência, literalidade, equidade e dessuetude”. Assim, considerando “o caráter atemporal dos questionamentos” há a defesa de que “é possível relacionar tais questionamentos que envolvem julgamento de valores “às sociedades atuais”.

Em “**O Atlântico Feminino: a escrita e as vozes femininas nos contos de Clarice Lispector, Lídia Jorge e Orlanda Amarílis**”, Livia Petry Jahn partiu de uma perspectiva histórica da escrita de autoria feminina no século XX para defender que se tratam de três vozes do “Atlântico feminino”. Tal defesa é desenvolvida a partir da análise das nuances de várias escritas femininas “ao redor do Globo, mais especificamente fazendo um triângulo entre as partes do Atlântico”, elencando em sua pesquisa de pós-doutorado “as autoras Clarice Lispector (Brasil/América do Sul), Lídia Jorge (Portugal/Europa) e Orlanda Amarílis (Cabo Verde/África)”. Ao final de sua análise, o autor cumpriu seu objetivo que foi evidenciar o modo como essas “mulheres são retratadas por autoras femininas, e como os estereótipos e questões filosóficas, perpassam a escrita de autoras das mais variadas latitudes”. Mostrando como essas autoras representam tão bem o universo feminino, e suas lutas em um espaço social delimitado e marcado pela dominação masculina.

Em “**Dominação masculina no romance do *Bernal Francês***” Antonio Marcos dos Santos Trindade conseguiu estabelecer algumas reflexões críticas “sobre a condição feminina nas sociedades tradicionais”, a partir da análise do romance de *Bernal Francês*. No desenvolvimento de sua análise, o autor utilizou a “versão desse poema cantada pela intérprete sergipana Dona Maria dos Anjos”, cuja versão foi publicada no “premiado Romanceiro Sergipano (o livro O Folclore em Sergipe), de autoria do coletor Jackson da Silva Lima”. No texto, são apresentadas algumas fotografias como forma de ilustração do diálogo estabelecido entre “a oralidade, a escritura, a gestualidade e a visualidade”. Nesse sentido, a fim de “fundamentar a abordagem da dominação masculina, encenada na punição ao adultério feminino narrado pelo poema”, o autor recorreu “a Pierre Bourdieu, Georges Duby, Orlando V. Dantas, entre outros autores”.

Em “**O *dasein* como uma jornada existencial em *O castelo*, de Franz Kafka**”, Thiago Sampaio Pacheco analisa o romance inacabado *O Castelo* do célebre escritor tcheco Franz Kafka, e por meio da Literatura Comparada desenvolve “um estudo comparado estabelecendo um diálogo entre a literatura e a “filosofia existencial de Martin Heidegger em seu *Ser e Tempo*”, a fim de demonstrar que “a jornada do protagonista kafkiano”. Nesse sentido, constata-se que se trata de “uma jornada existencial de integração ao mundo”. Nesse sentido, a análise desenvolvida partiu “do conceito *Dasein* (ser-aí), proposta filosófica em que Heidegger vê o ente como aquele que é lançado no mundo, e, portanto, um ser-no-mundo”. E, ainda, propõe como sugestão “que uma leitura do romance a partir desta ideia; K. torna-se a expressão do ser-lançado-no-mundo, aquele que emerge na narrativa sem que suas pretensões e predileções sejam levadas em conta”. Assim, concebe que “essa existência angustiada acaba por operar no protagonista “modos-de-ser” que o encaminha, ao longo de sua jornada, para o modo mais próprio do seu ser, o *não-estar-aí*.”

Em “**Os pressupostos de Unamuno na *Revista Quixote*: as seções diário de Sancho**”, Aline Venturini, Adriana de Borges Gomes e Ruben Daniel Méndez Castiglioni desenvolveram uma “leitura de *Dom Quixote* transpassada pelos pressupostos de Miguel de Unamuno, nas seções “Diário de Sancho” de Sílvio Duncan, contidas nos números 4 e 5 da revista *Quixote* (1947-1952)”. Tal como explicam, a análise proposta é resultado de “investigação realizada na tese de doutorado *A presença dos pressupostos de Miguel de Unamuno na revista Quixote* \RS: leituras e acolhidas de *Dom Quixote* (2019)”. Para tal análise, da obra clássica de *Dom Quixote* conforme apresentada nos textos das referida

revista, o autor utilizou como “aporte teórico, a obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914a) de Miguel de Unamuno e apresentam-se os pressupostos “razão versus fé”, “*Dom Quixote* como herói, sonhador e inconformado”, “a função da literatura e do intelectual escritor””. Ao final de sua análise, o objetivo foi cumprido por meio de uma verificação científica, ancorada em pesquisas bibliográficas, e seguindo a linha interpretativa de Sílvio Duncan.

Em “**Passos e passagens: o flâneur em *Por onde deus não andou***”, de **Godofredo Viana**”, Regilane Barbosa Maceno desenvolveu uma análise sobre a figura do “flâneur” em *Por onde Deus não andou*, de Godofredo Viana. Tal análise, partiu das contribuições do sociólogo e crítico literário Walter Benjamin em relação à representação do “flâneur” nas obras literárias de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. Tal análise leva em consideração as “transformações bruscas, aceleradas e efêmeras” provenientes da revolução Industrial que, inevitavelmente, induziu profundas, intensas e aceleradas mudanças à sociedade, “na vida econômica, social e política”, principalmente “para a burguesia que ascendia no século XIX”. Assim, tal como é abordado no texto, a figura do flâneur emerge do capitalismo, e das mudanças de estilo de vida decorrentes das transformações provocadas pela Revolução industrial, em Londres e Paris. Partindo desse contexto social, o artigo cumpre o objetivo proposto ao “observar como se configura uma poética urbana da errância individual desdobrada por meio das deambulações que o protagonista do romance realiza pelas vias da cidade”, retomando a figura do “flâneur aos moldes clássicos, o da Paris e/ou Londres do século XIX, mas utilizamos o espírito da experiência da flânerie como inspiração na análise do romance “Por onde Deus não andou”, do escritor maranhense Godofredo Viana”. Para o que se propôs, o estudo foi ancorado, ainda, nos conceitos de Literatura de Campo e de Geopoesia,

Em “**Um amor entre margens: Brasil e Cabo Verde na poética de Jorge Barbosa**” Daynara Lorena Aragão Côrtes desenvolveu uma análise crítica do trabalho estético e político do poeta Jorge Barbosa”, fazendo “uma apresentação panorâmica da sua produção aliada à presença da conversação entre países (Brasil e Cabo Verde)”. Segundo a autora, o fato de Jorge Barbosa ser considerado “um nome importante no alvorecer de uma literatura moderna cabo-verdiana”, foi preciso fundamentar a análise em uma abordagem teórica-metodológica que contemplassem os “estudos de Maria Aparecida Santilli (1985), Manuel Ferreira (1986), Benjamin Abdala Junior (2007) e Simone Caputo Gomes (2008)”, assim feito, foi possível “compreender o contexto dos

anos de 1950 e as interfaces culturais trazidas na poética do autor nascido na “ilha-mãe” (Praia, Ilha de Santiago)”. Ao final de sua análise, a autora conclui que “as transformações do século XX acontecidas nas duas margens oceânicas foram fundamentais no quesito elaboração de uma matéria narrativa-poética de cunho nacional, vislumbrada pelas afinidades entre povos irmãos”.

Em “**O leitor Roberto Fernandes em *A hora da luta* (1988), de Álvaro Cardoso Gomes**” Ellen dos Santos Oliveira desenvolveu uma análise do perfil sócio-político dos leitores no romance *A hora da luta* (1988), de Álvaro Cardoso, com ênfase no personagem Roberto Fernandes, o protagonista Beto, e um leitor burguês que se deixa influenciar pelo pensamento revolucionário e marxista do amigo Valentim, integrante do Movimento Estudantil da USP, na década de 60, e idealizado pelo amigo como modelo de leitor heroico, em um período marcado pelos alvoroços políticos decorrentes da queda de João Goulart (1918-1976) durante o Golpe de 1964, que deu início à Ditadura Civil Militar (1964-1965) no Brasil. No texto, há uma reflexão crítica sobre como o tipo de literatura, de certo modo, pode influenciar na formação do perfil sócio-político dos personagens, em especial do protagonista Roberto Fernandes. Nesse sentido, a análise pode vir a contribuir com os estudos contemporâneos voltados para a análise da representação do leitor no e do gênero romance e a influência da leitura em sua formação sócio-política e cultural.

Em “**A poesia de Cristiane Sobral: rasuras na literatura brasileira**” Matheus Luamm Santos Formiga Bispo e Milena Menezes Santos desenvolveram uma análise da poesia “Preto no Branco”, de Cristiane Sobral, cujo objetivo foi “perceber as formas de rasuras que tal escrita exerce na Literatura Brasileira, tendo como principal base a Literatura Negra”, contextualizando sua análise desde o momento do Pré Modernismo brasileiro à contemporaneidade, contemplando sua análise na “participação de autores negros nesses mesmo período”.

Em “**Recordações do Escrivão Isaías Caminha à luz de Casa-Grande & Senzala e a integração do negro na sociedade de classes**”, Gustavo Martins do Carmo Miranda e Homero Domingues desenvolveram seu texto partindo de “uma perspectiva da sociologia da literatura – isto é, da relação mútua entre literatura e sociedade – este trabalho procura compreender Recordações do escrivão Isaías Caminha (1909), de Lima Barreto, sob a ótica de “Casa Grande & Senzala” e A Integração do Negro na Sociedade de Classes”. Assim sendo, através da teoria da estética da recepção “que leva em consideração o leitor historicamente situado no tempo”, o texto demonstra, “como é

possível encontrar semelhanças entre o fazer literário de Lima Barreto e o pensamento sociológico de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes”.

Em “**Do caos à ressignificação!**”, Diego Alexandre desenvolve uma análise crítica da obra *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, usando-a como exemplo da sobrevivência humana em tempos de crises, pois tal como é defendido no texto “O homem sempre viveu com dificuldades pagando um alto preço para sobreviver”. Sendo assim, o autor defende que “Graciliano Ramos denuncia em *Vidas Secas* na miséria desde 1930 que perdura ainda em 2020, posto que em tempos de Crise pandêmica ela se acentua soberanamente”. Diante disso, ele questiona: “Como agir, diante delas, sem amparo do Estado?”; “Quais as consequências para o cidadão, sem direitos na prática?”; “O que a COVID-19 deixa para cada homem?”. A fim de responder tais questões, buscou-se estabelecer algumas “relações entre Literatura e Direito em consonância com o contexto social atual”, perpassando por questões históricas e culturais relacionadas à “2ª geração do modernismo e dos direitos fundamentais, rumo à renovação, ressignificação da própria vida”. Para o desenvolvimento da análise, o autor utilizou o método de pesquisa “bibliográfico, partindo de livros, manuais e digitais, desses campos do saber em constante diálogo, a fim de encontrar as respostas para os constantes dilemas humanos”.

Entendendo que a Literatura não está apenas no texto literário, mas em diversas manifestações, como na música, no teatro, no cinema, etc., o texto “**A comunicação e a linguagem na música: uma análise sobre a importância do uso da música em sala de aula**”, pode vir a contribuir sobre questões pertinentes à comunicabilidade da linguagem musical e a função social de seu uso em sala de aula. Nesse sentido, Daniel Lima Tavares e Matheus Luamm Santos Formiga Bispo apresentam um panorama histórico cultural da evolução da música desde sua origem, na era primitiva, quando “era utilizada como forma de comunicação”, mostrando, como ela se aperfeiçoou ao longo do tempo, passando a ser referida como linguagem musical. Assim, a autora defende que “a música se tornou uma linguagem singular, única, própria, universal e hoje é fundamental para a expressão dos sentimentos, para o desenvolvimento humano”. No texto observa-se uma breve análise comparativa do contexto sócio cultural entre música e literatura, a fim de dar ênfase ao surgimento da música nacionalista e folclórica. O autor defende “o ensino da música na sala de aula para de modo a proporcionar o desenvolvimento desde as fases iniciais da vida”, a fim de que haja “uma melhoria nas relações sociais dos indivíduos, o que leva à redução de estresses no cotidiano escolar”.

E por fim, em “**A função da literatura nos anos finais do ensino fundamental: como promover o letramento literário**” finaliza com Adriano Santos Cerqueira e Matheus Luamm Santos Formiga Bispo apresentando uma proposta metodológica para o ensino da literatura, a partir da compreensão da “função do texto literário na formação do gosto pela leitura”, tomando como objeto de investigação experiências na sala de aula, em especial, no 6º e nos 7º anos dos anos finais do Ensino Fundamental. Nesse capítulo, é “analisado o funcionamento desse componente curricular”, seguindo as orientações da BNCC, “a fim de que com esse embasamento teórico pudessem ser planejadas estratégias de ensino que promovessem o letramento literário”. Para o que se propôs, “o trabalho foi desenvolvido em três partes”, ou seja: na primeira parte, foi desenvolvida “uma reflexão sobre as dificuldades de alguns alunos com relação à leitura literária praticada nas escolas”; “na segunda parte foram analisadas as orientações sugeridas pela BNCC para o ensino da literatura”; “e na terceira parte foi exposta uma sequência didática para servir como um exemplo de como pode ser aplicado o letramento literário”.

Conclui-se que, com esse breve panorama dos textos provenientes de pesquisas e debates acadêmicos em torno da temática “**Literatura em diálogo: encenando e ensinando a vida em sociedade**”, foi possível reunir textos de autores pesquisadores comprometidos com a importância de se debater a Literatura e sua relação com a sociedade. Assim sendo, acredita-se que, por meio desses textos, o leitor interessado em suas temáticas se regozijará com a leitura de cada artigo exibido nesse livro. Esperamos que, com ele, tenhamos contribuído com a crítica literária e que, a partir dele, novas (re) leituras e novas ideias de pesquisas sejam germinadas como uma pequena semente de vida na mente fértil do leitor.

## LITERATURA E SOCIEDADE: CONCEITOS E SENTIDOS

DOI: 10.36599/ítac-led.0002

Camila Gonçalves da Costa  
Paulo César Pardim de Sousa

**RESUMO:** Este artigo objetiva suscitar discussões sobre os conceitos e os sentidos acerca da literatura, a partir das suas várias funções. Para tanto, alguns objetivos específicos fizeram-se necessários: conhecer os conceitos que regem o contexto literário, considerando as categorias de base que perpassam esse campo epistemológico; compreender os Estudos Culturais e Regionais; refletir sobre os conceitos e sentidos da literatura como reprodutora de conhecimento intelectual, cultural e social. Na base teórica do trabalho, encontram-se autores como Candido (1995; 2000), Cuche (1999), Bosi (2006), Arendt (2015), entre outros. Assim, possibilita-se por meio deste estudo evidenciar a importância da literatura para formação das identidades culturais dos sujeitos, haja vista seu papel humanizante e formador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura, Estudos Culturais, Regionalismo, Representações sociais.

### INTRODUÇÃO

Zinani e Santos (1998, p. 01) sustentam a ideia que “A literatura tem acompanhado o ser humano, provendo-o com a ficção necessária para enfrentar os obstáculos da vida, bem como tentando responder aos seus questionamentos fundamentais”. Por este prisma, Emília Amaral (2003) entende que a literatura<sup>4</sup> reflete as relações do homem com o mundo e com os seus semelhantes, pois à medida em que elas se transformam historicamente, a literatura também se transforma, é sensível às peculiaridades de cada época, aos modos de encarar a vida, de problematizar a existência, de questionar a realidade, de organizar a convivência social.

Diante dessa afirmação, podemos entender a importância da literatura no contexto social e na formação humana, haja vista sua presença como disciplina escolar no currículo do ensino médio no âmbito brasileiro e a sua permanência em relação às demais, já que contribui de maneira significativa para a transmissão de cultura e, principalmente, para a humanização de todos os estudantes inseridos no processo de ensino e aprendizagem.

Diante desse entendimento é possível evidenciar que as instituições escolares, desde a sua origem, foram criadas para exercer funções sociais, considerando atender e

---

<sup>4</sup> Utilizaremos a inicial minúscula todas as vezes que nos reportarmos ao fenômeno literário, já a inicial maiúscula para quando tratarmos da disciplina de Literatura.

satisfazer as necessidades dos seres humanos e, assim, contribuir com o processo de socialização das pessoas dentro de sua comunidade. Nesse sentido, podemos relacionar o ensino da Literatura com o sistema de ensino, o qual Bourdieu e Passeron (1975) nomeiam de “sistema de ensino institucionalizado”:

Todo **sistema de ensino institucionalizado** (SE) deve as características específicas de sua estrutura e de seu funcionamento ao fato de que lhe é preciso produzir e reproduzir, pelos meios próprios da instituição, as condições institucionais cuja existência e persistência (auto-reprodução [sic] da instituição) são necessários tanto ao exercício de sua função própria de inculcação quanto à realização de sua função de reprodução de um arbitrário cultural do qual ele não é o produtor (reprodução cultural) e cuja reprodução contribui à reprodução das relações entre os grupos ou as classes (reprodução social). (BOURDIEU; PASSERON, 1975, p. 64, grifo dos autores)

Para Julia (2001), a análise histórica acerca das disciplinas escolares pode ser relacionada e influenciada de acordo com as diversas concepções que os indivíduos abarcam ao longo dos séculos. Nesse sentido, “O estudo da história das disciplinas escolares pode ser realizado de forma eficaz sob o prisma da cultura escolar, se a entendermos como conjunto de normas que determinam condutas a ‘inculcar’ e de práticas que permitem a incorporação desses comportamentos.” (JULIA, 2001, p. 10)

Por esse viés, o estudo da cultura escolar possibilita conhecer a história da Literatura e de todas as suas características, além do que, conforme Bittencourt (2009), ela possibilita entender as relações estabelecidas com o exterior, com a cultura geral e a sociedade. Por isso, a relevância em compreendermos o percurso histórico da sua institucionalização, a fim de entendermos como se instaurou no currículo escolar, para posteriormente refletirmos sobre suas práticas de ensino. Em outras palavras, “trata-se de interrogar o passado para compreender algumas permanências do presente e, assim, (re)pensar possibilidades de renovação das práticas metodológicas no que tange o ensino literário no âmbito educacional” (COSTA; ZIMMERMANN, 2000, p. 178).

Portanto, essa breve contextualização histórica e as concepções sobre a importância acerca da sua escolarização evidenciam que oportunizar o acesso à literatura para toda a sociedade, significa basicamente produzir novos conhecimentos, disseminar cultura e permitir a interação social dos indivíduos. Para Eagleton (2000), a relação dos estudos literários e culturais reflete-se em contextos históricos semelhantes: a noção de

valor social, associado à promoção do autodesenvolvimento intelectual, espiritual e estético do ser humano, na tradição iluminista.

Sob essa óptica, podemos relacionar essa característica com a obra *Pedagogia do Oprimido* (2014), de Paulo Freire, ao demonstrar as diferenças entre a “educação bancária” e a “educação libertadora”, com a justificativa que a primeira pertence aos mais ricos, com conteúdos técnicos, muitas vezes sem significado; e a segunda, como meta de priorizar o diálogo, autonomia, respeito, amorosidade, proporcionando aos indivíduos novos conhecimentos que possibilitarão mais dignidade, tendo como resultado a melhoria nas relações sociais, pois:

O importante do ponto de vista de uma educação libertadora e não “bancária” é que, em qualquer dos casos, os homens se sintam sujeitos de seu pensar, discutindo o seu pensar, sua própria visão do mundo, manifestada implícita e explicitamente, nas suas sugestões e nas de seus companheiros. (FREIRE, 2014, p. 166)

Moisés (2008) em suas considerações, questiona: “Por que estudar Literatura?”:

Porque ensinar literatura é ensinar a ler, e sem leitura, nas sociedades letradas, não há cultura; porque os textos literários são aqueles em que a linguagem atinge seu mais alto grau de precisão e sua maior potência de significação; porque a significação, no texto literário, não se reduz ao significado, mas opera a interação de vários níveis semânticos e resulta numa possibilidade teoricamente infinita de interpretações; porque a literatura é um instrumento de conhecimento do outro e de autoconhecimento: porque a ficção, ao mesmo tempo que ilumina a realidade, mostra que outras realidades são possíveis, libertando o leitor de seu contexto estreito e desenvolvendo nele a capacidade de imaginar, que é uma necessidade humana e pode gerar transformações históricas. (MOISÉS, 2008, p. 18)

Costa e Zimmermann (2000, p. 177) compreendem que “a literatura nos revela aspectos da realidade de uma forma mais lírica, poética e agradável, além do fato de promover uma reflexão no leitor sobre o mundo em que vivemos, fazendo-o rever seus conhecimentos e interrogar suas atitudes e pontos de vista sobre o mundo que o cerca”. Dessa maneira, podemos compreender que a literatura é um dos principais instrumentos de comunicação e, por isso, abrange vários conceitos para sua definição que transcendem vários campos epistemológicos devendo ser tida como uma importante prática social e transmissora de cultura, que sensibiliza e humaniza todos os indivíduos de forma

semelhante, ou seja, auxilia na construção social e no processo de inserção desses sujeitos em uma sociedade igualitária.

Portanto, percebemos que a importância da literatura é registrada ao longo dos tempos por meio da visão dos autores ao tentarem demonstrar a toda sociedade sua percepção de cada época retratada. Neste sentido, o contexto literário deve ser considerado por todos como um bem cultural que contribui para o desenvolvimento da sensibilidade, concentração, aspectos cognitivos e linguísticos, exercício da imaginação, além, de favorecer o acesso aos diferentes saberes e culturas, seja do universo fictício ou real.

### **NOTAS SOBRE CONCEITOS QUE REGEM O CONTEXTO LITERÁRIO**

Partimos de premissas de base que construíram a nacionalidade, a etnia e a raça, identidades e território econômico em nossa literatura, bem como os processos dessas identificações no mundo social. Nesse sentido de ideias, a história literária é aqui entendida como todos os acontecimentos históricos que envolvem a literatura desde a invenção da escrita até os dias atuais ou como afirma Coutinho (2005, p. 61-62) ao entendê-la como o estudo da literatura no tempo, visto que a literatura está presente em todas as civilizações, das mais antigas tribos até as grandes cidades contemporâneas. Assim, o conceito de nacionalidade é compreendido como um laço simbólico que age como uma rede capaz de sustentar um país, unindo seus indivíduos.

Civilização, por sua vez, é utilizado como a construção de controles das pulsões emocionais, físicas e costumes, sendo que o conceito ainda pode se referir a fatos políticos, culturais, sociais e econômicos. Ademais, para Norbert Elias (1994), o processo é dinâmico, não estático e nem conclusivo, como acreditavam os europeus nos séculos passados. Na Europa, o sentimento de porta-vozes de um modelo acabado serviu para a dominação de povos de outros continentes.

O conceito de nação segue os referenciais de Benedict Anderson (1989), ou seja, é a construção de uma comunidade imaginada limitada e soberana. Trata-se de uma invenção recente, a qual o poder político tornou objeto do culto da sociedade uma, sendo que a escolha de determinados literatos e suas obras deveriam orgulhar a nação.

O termo pátria, conforme discute Marilena Chauí (2000), é a sociedade romana com o domínio do pai sobre o patrimônio e a família, e, após o século XVIII, passa a

significar o território cujo senhor é o povo organizado sob a forma de Estado independente. Porém, o Estado precisava da passividade de seus cidadãos, mas também mobilizá-los e influenciá-los a seu favor, daí o patriotismo transformado em nacionalismo.

Seguindo essa linha de pensamento, Chartier (2002) apresenta uma reflexão a respeito da história cultural e das representações do mundo social, determinadas a partir do interesse de cada grupo:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p. 17).

Diante dessa premissa, os estudos de Stuart Hall (2006) descrevem três concepções de identidade, sendo elas: a) o sujeito do iluminismo; b) o sujeito sociológico e; c) o sujeito pós-moderno. Assim, podemos relacionar as ideias do sujeito sociológico às características do conceito social e cultural, pois, conforme o autor,

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente [sic], mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura - dos mundos que ele/ela habitava. (HALL, 2006, p. 11)

A partir dessa concepção interativa da identidade e do eu, as análises de Stuart Hall (2006, p. 11) revelam que “[...] a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade”, e por isso, devemos entendê-la estritamente relacionada aos aspectos culturais, e as representações do mundo social, com o grupo que a pertence, considerando o fato de essa concepção sociológica ter em vista o espaço preenchido entre o “interior” e o “exterior”, entre mundo “pessoal” e o “público”, onde ambos são essenciais para a formação dessas identidades culturais.

Por fim, consideramos que as bases acerca da história cultural e das representações do mundo social são determinadas a partir do interesse de grupos distintos, ou seja, a literatura como forma de representação, uma vez que possibilita a inserção do indivíduo em diferentes grupos sociais, onde sua voz passa a ter uma representatividade maior diante do conhecimento literário adquirido a partir de novos aspectos culturais.

Nessa perspectiva, podemos compreender que o conjunto destes conceitos está imbricado na construção de uma literatura enquanto instrumento de identificação, de dominação e, por vezes, também eivado com a possibilidade de invenção libertária de novas práticas individuais e grupais. Contudo, faz-se necessário neste momento compreender melhor os conceitos que norteiam os Estudos Culturais e o Regionalismo, sendo este assunto tratado logo abaixo, a partir da visão de alguns teóricos sobre o tema em questão.

## NOTAS SOBRE OS ESTUDOS CULTURAIS E O REGIONALISMO

Iniciamos perguntando: O que é cultura? De que elementos ela se compõe? Como ela se organiza? Como ela pode ser descrita? Cultura tem uma história? Diante desses questionamentos, recorreremos a Pozenato (2003) que se preocupou em tratar destas e outras tantas questões em sua obra *Processos Culturais - Reflexões sobre a Dinâmica Cultural*. Segundo o autor, “Um sistema nunca é eterno ou permanente. Ele se transforma continuamente (2003, p. 28)”. Nessa esteira de pensamentos, podemos entender que a questão da cultura está muitas vezes enraizada em conceitos historicistas, sendo necessário tomar conhecimento sobre os padrões que perpassam as leis da aceitação e da rejeição; a necessidade de não se estabelecer uma política de resistência à transformação e de compreender que seu conceito vai muito além do entretenimento.

Para Denys Cuche (1999), o conceito de cultura obteve, há algum tempo, um grande sucesso fora do círculo estreito das ciências sociais e, por isso, associa-se ao termo "identidade". Contudo, o autor adverte:

Não se pode pura e simplesmente confundir, as noções de cultura e de identidade cultural, ainda que as duas tenham uma grande ligação. Em última instância, a cultura pode existir sem consciência de identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente. A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas. (1999, p. 176)

Assim, segundo estudos de Cuche (1999, p. 177), a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos, visto que “todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social”.

Portanto, a identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nessa perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural (CUCHE, 1999).

Cuche (1999) revela que o importante não é inventariar os traços culturais distintivos, mas localizar aqueles que são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural, considerando que uma cultura particular não produz por si só uma identidade diferenciada: essa identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações.

Para Fernando de Azevedo (1964), o conceito de Cultura está relacionado ao termo Civilização, pelo fato de possibilitar ao ser humano expressar suas emoções:

[...] A civilização se apresenta entre nós, com seus caracteres fundamentais. [...] como o demonstram a doçura de costumes, o respeito à pessoa humana, a tolerância e a hospitalidade nas relações entre os cidadãos e em face do estrangeiro. [...] Como parte integrada ao processo civilizador, a Cultura é, portanto, entendida dentro de uma perspectiva intelectualista relacionada ao conjunto de habilidades expressas nas manifestações filosóficas, científicas, artísticas e literárias, aspectos indispensáveis ao desenvolvimento do processo civilizador. (AZEVEDO, 1964, p. 9-10)

Azevedo (1964) pontua sobre os conceitos de Cultura e Civilização por serem ambos fundamentais para o desenvolvimento das relações humanas, dentro dos diferentes grupos existentes em nossa sociedade. Entendemos que essa afirmação apresenta relação com nossa realidade, haja vista o contexto caótico da retirada de direitos, como a educação, a cultura e a arte (entre elas a literatura). Sobre isso, Jessé Souza (2017) afirma que “O Brasil, governado pelos lacaios do sistema financeiro, precarizou sua saúde, sua educação, sua capacidade de produção de tecnologia e de pesquisa, em suma, está comprometendo seu futuro e seu presente para engordar uma ínfima elite do dinheiro”. (SOUZA, 2017, p. 127)

Se pensarmos a partir desse ponto de vista, podemos compreender que a nossa realidade é catastrófica marcada pela desinformação, negação da ciência e da pesquisa, aprofundamento da pobreza, desorganização nas contas públicas, desemprego e ampliação das desigualdades sociais. A regressão na oferta de políticas públicas, principalmente nas áreas de saúde, educação e cultura, gera problemas cuja solução

poderá durar décadas. Jessé Souza (2017) arrazoa: “Afinal, a educação, a saúde e a previdência, agora sucateadas pelo Estado capturado, abrem caminho para que essas áreas se tornem o novo negócio dos bancos, que controlam agora crescentemente essas áreas também”. (SOUZA, 2017, p. 129). Desse modo, é necessário buscar um aprofundamento em relação aos Estudos Culturais e ao Regionalismo, a fim de entendermos de que maneira a literatura pode contribuir para o desenvolvimento da sociedade brasileira.

Trabalhar com pesquisas que tratam do conceito de Estudos Culturais justifica-se por trazerem ao centro das discussões questões múltiplas, como a literatura, a arte, as representações sociais, a transmissão de cultura, a política, o regionalismo, a análise literária, literatura comparada e demais fatores que interessam a este campo epistemológico, pois segundo Richard Johnson (2000), os Estudos Culturais “[...] exerceram uma grande influência sobre as disciplinas acadêmicas, especialmente sobre os Estudos Literários” (JOHNSON, 2000, p. 09).

Hattner (2003, p. 250), por sua vez propõe que “o caráter sempre político dos Estudos Culturais é expresso por suas tentativas de usar os melhores recursos intelectuais disponíveis para se obter um melhor entendimento das relações de poder”. Tais considerações somam-se às análises de Ana Carolina Escosteguy (2000, p. 146-147), ao entender que “os Estudos Culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia”. Nesse contexto, Júnior e Enedino (2009, p. 05), ao realizarem uma breve introdução sobre a noção da diversidade e pluralidade dos Estudos Culturais, constataram que esta área de pesquisa e estudo obteve “[...] ampla contribuição social, à medida que trouxeram à tona questões relacionadas aos produtos advindos da cultura popular e dos *mass media*, que refletiam os rumos e diretrizes da sociedade contemporânea”.

Partindo para o conceito de Regionalismo, os estudos de Arendt (2015) apontam que:

Inicialmente, deve-se considerar que o regionalismo existe como discurso e prática em campos às vezes muito díspares, como o político-administrativo, o econômico, o midiático, o artístico, o científico, o turístico etc. Ele não é privilégio de escritores, editores e críticos literários interessados em superestimar e superfaturar o poeta local (o *genius loci* ou *genius subnatio*) em relação a outras regiões ou à própria nação. (ARENDR, 2015, p. 112)

Para Berumen (2005), é preciso compreender os estudos literários regionais como um sistema e não como uma mera classificação de autores e obras, já que essa categoria deve ser percebida como um sistema de conflitos e determinações próprias, sendo assim preciso entendê-la em sua paisagem literária, ou seja, em seu âmbito de produção, difusão e temáticas.

Berumen (2005) entende a região como espaço cultural e não como um mero espaço geográfico no qual apenas os aspectos físicos devem ser estudados. Diante da perspectiva de região cultural, o que interessa é o estudo dos fenômenos culturais, que se estabelecem e que não precisam convergir para o espaço geográfico. Além disso, Berumen (2005) frisa a importância dos estudos literários regionais, nos quais se poderia pesquisar sobre história, grupos culturais e obras, além da relação entre literatura regional e literatura nacional.

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000), discorre sobre a literatura regional, entendendo-a como “[...] uma das principais vias de autodefinição da consciência local” (2000, p. 104). Contudo, essa não deve ser entendida como uma única e verdadeira literatura, uma vez que, “se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes estados” (CANDIDO, 2000, p. 127).

Consoante a isso, Arendt (2015, p. 112) propõe o seguinte:

O “regionalismo” não pode continuar sendo uma categoria a rotular todas as obras de ambiência rural, mas, sim, apenas aquelas em que as particularidades culturais regionais sejam intencionalmente postas em evidência, exaltadas em relação a outras. Em razão disso, a categoria “literatura regional” surge como alternativa viável para englobar não só o regionalismo literário, como também as outras obras ambientadas ou produzidas na região. (ARENDR, 2015, p. 112)

Percebemos, assim, que os estudos literários e os estudos culturais têm sido instrumentais na identificação de formas, subjetividades e vozes de resistência que prefiguram formas de conhecimento-emancipação. No entanto, não podemos esquecer que a literatura e a cultura são sistemas de significação específicos e, por isso, trataremos, a seguir de suscitar o debate em torno dos conceitos e sentidos acerca do contexto literário.

## OS CONCEITOS E SENTIDOS DA LITERATURA

As discussões que regem sobre os conceitos e sentidos do contexto literário perpassam pelas seguintes questões: O que é literatura? Qual é a função da Literatura? Diante dessa intenção, recorreremos a Antonio Candido (2000) ao definir que a literatura deve ser entendida como:

[...] fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento para chegar a uma “comunicação” (CANDIDO, 2000, p. 127).

Souza (2002, p. 08) afirma que o conceito de literatura pode ser entendido como “um produto cultural que surge com a própria civilização da escrita pelo fato de que textos literários figuram entre os indícios mais remotos da existência histórica dessa civilização”. Nesse sentido, Antonio Candido (2000, p. 68) utiliza a literatura para reescrever a nossa história ao narrar e descrever o processo de criação de uma consciência sobre o país, enfatizando que “A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”. Nessa continuidade de pensamento, Alfredo Bosi (2006, p. 169) considera que “o escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dessecar os móveis do seu comportamento”.

Por esse prisma, Saramago (2005) considera que a literatura tem um papel muito relevante na formação de cada pessoa, haja vista que é por intermédio dela que os escritores tentam demonstrar sua visão particular do seu conhecimento do mundo. Além disso, propicia prazer, e proporciona também novos conhecimentos. Assim, o papel do escritor pode ser de engajamento e denúncia das crises de seu tempo, pois a literatura é um objeto vivo, resultado das relações dinâmicas entre escritor, público e sociedade, tendo em vista que “[...] o crítico seria, também ele, um escritor completo, porque ele fala do livro como o escritor fala do mundo” (COMPAGNON, 2010, p. 133).

Na opinião de Amora (2004, p. 04) a “literatura é a arte pela arte técnica de usar as palavras com criatividade e originalidade”. A literatura possui formas próprias de comunicar e se expressar, mostrando valores até então não vistos ou valorizados pelo homem. É uma arte que transfigura o real, conforme podemos conferir na citação abaixo:

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Para, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. (COUTINHO, 1978, p. 09)

Desse modo, conforme apontamentos feitos por Costa e Zimmermann (2000), a literatura é um dos principais instrumentos da comunicação, pois nos leva a refletir a partir do folhear das páginas de um livro sobre os modos e acontecimentos de uma sociedade de anos e séculos atrás, evidenciando por meio das características ressaltadas pelos autores da época, as diversas situações culturais, sociais e políticas que um país vivenciou. Para Silva (2010) a literatura tem muitos sentidos que precisam ser levados em consideração, atuando ao mesmo tempo, como metáfora e metonímia da própria condição humana, na medida em que representa essa condição e é por ela representada, visto que:

[...] a literatura tem a capacidade de conferir ao homem aquela experiência ontológica, motivo pelo qual desempenha determinadas funções indelevelmente ligadas à atuação do homem na sociedade em que vive, as quais funcionam como fenômeno norteador dessa atuação, quase sempre no intuito de buscar equacionar os desequilíbrios sociais e aprimorar as relações humanas. (SILVA, 2010, p. 02)

Acompanhando as ideias propostas por Silva (2010), em uma das suas variadas e importantes funcionalidades:

[...] lidar com a literatura é portanto, uma maneira de compreender melhor e mais a fundo uma espécie de instrumento capaz de desautomatizar nossa percepção do cotidiano, agindo no sentido contrário à padronização de apreensão da realidade; de desenvolver nossa sensibilidade e inteligência, habilitando-as plenamente para uma leitura mais abrangente do mundo; de despertar nossa capacidade de indignação, criando em cada um de nós uma consciência crítica da realidade circundante; de alicerçar nossa conduta ética no trato social, a fim de aperfeiçoar nossas interrelações humanas; e de desenvolver nossa capacidade de compreensão e absorção da atividade estética, a partir de uma prática hermenêutica consistente. (SILVA, 2010, p. 02)

Partindo dessas definições conceituais da literatura, podemos afirmar que as obras literárias auxiliam a compreender as manifestações do ser humano e a entender melhor as mudanças de comportamento da sociedade ao longo dos séculos, pois ao lermos uma obra literária podemos perceber mudanças e permanências nas configurações societárias, assim, “[...] o texto literário é um rico material tanto para a aquisição de conhecimento quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo” (CEREJA, 2005, p. 188).

Nesse sentido, entendemos que o envolvimento com a literatura, possibilita um produtivo processo de aprendizagem e de posterior criação artística, pois a leitura literária deixa em cada um de nós uma bagagem de experiências que nos define como leitores e que se refletem em nossa formação humana e profissional.

Dessa maneira, a literatura nos permite comparar histórias e correlacioná-las com a nossa própria realidade, uma vez que em diferentes contextos pode haver comportamentos e acontecimentos próximos daqueles que vivemos no cotidiano. À vista disso, utilizar a literatura significa, antes de tudo, mergulhar num mundo de subjetividade e encantamento, um lugar mágico cheio de possibilidades e (re)descobrimientos, além disso, significa se descobrir e se reconhecer. Assim, a literatura passa a ser um convite à liberdade de expressão, descobrindo e compreendendo melhor suas próprias emoções e sentimentos.

Assim, percebemos que a literatura tem papel de formar personalidades, pois possui um processo criativo, que por meio de seus sentidos tem a capacidade de tornar os seus leitores pessoas capazes e sensíveis (COSTA; ZIMMERMANN, 2000). Ademais, entendemos que a literatura pode ter várias funções, como a ocupação com a sociedade, suas sensibilidades, subjetividades e seus problemas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As discussões até aqui apresentadas, demonstram que os Estudos Culturais e Regionais, evidenciam a pluralidade do contexto literário, e corroboram para exercitarmos um olhar mais crítico às representações sociais e suas categorias de base (raça, gênero, nação, civilização, cultura, identidade, pátria, entre outros). As análises inerentes à perspectiva da literatura regional revelaram a necessidade de sua autodefinição e da sua consciência local, a partir da premissa que os estudos literários regionais são um sistema de conflitos e determinações próprias.

Diante disso, podemos compreender claramente que a literatura possui conceitos e sentidos que devem ser levados em consideração, visto que é por meio da relação autor, obra e sociedade que o processo de aprendizagem acontece, contribuindo dessa maneira para a formação de leitores críticos e reflexivos.

Além disso, conforme entende Antonio Candido (1995), não poderíamos viver sem alguma espécie de fabulação, característica esta da literatura, considerando seu poder humanizador que nos organiza de forma psíquica e socialmente. Portanto, se educar é humanizar, a literatura contribui nesse sentido, pois “[...] dá forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 1995, p. 256).

Para concluir, entendemos que a literatura deve ser vista a partir de uma perspectiva mais humanizadora e formadora e, por isso, deve ser característica presente na transmissão de cultura, tendo como objetivo principal a formação humana dos indivíduos, mediante sua inserção na sociedade, a fim de que possam participar ativamente de momentos literários e experiências culturais, intelectuais e sociais, contribuindo assim, de maneira significativa para a construção de sua própria identidade.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Emília. **Novas Palavras**. São Paulo: FTD, 2003.

AMORA, Antônio Soares. **A Literatura Brasileira – Romantismo**. São Paulo, Cultrix, 1963.

ARENDDT, João Cláudio (2015). **Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais**. Todas as Letras Z, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. 4 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BITTENCOURT, C. M. F. **Ensino de história: fundamentos e métodos**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: 48ª ed. Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre e PASSERON, Jean Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

CANDIDO. Vários escritos. In: **O direito à literatura**. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. QUEIROZ, 2000.

CEREJA, William Roberto. **Ensino de Literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho com a literatura. São Paulo: Atual, 2005.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre as práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: Mito Fundador e Sociedade Autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

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

COUTINHO. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura no Brasil**. 18ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

COSTA, G. C. ; ZIMMERMANN, T. R. A institucionalização da Literatura como disciplina escolar. In: **ReDiPE**: Revista Diálogos e Perspectivas em Educação, v. 2, n. 2, p. 167-180, 26 dez. 2020.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Lisboa: Temas e Debates. Tradução de Sofia Rodrigues, 2000.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESCOSTEGUY, A. C. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.135-166.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 57. ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 2014.

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

HATTNER, A. L. Literatura e Estudos Culturais. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. T. (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 09-131.

JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. Tradução. Gizele de Souza. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 1 jan/jun. 2001. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2001, p. 9-43.

MARX, Karl. Burgueses, proletários e comunistas. In: WILLIAM, Felipe (Org). **As classes sociais no capitalismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2008.

MOISÉS, Leyla Perrone. Literaturas artes, saberes. In: **O ensino da Literatura**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

POZENATO, José Clemente. **Processos Culturais** - Reflexões sobre a Dinâmica Cultural. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

SARAMAGO, José. **Literatura e leitura**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.

SILVA, Maurício. **Literatura e experiência de vida**: novas abordagens no ensino de literatura. Nau Literária (UFRGS), v. 06, p. 01-10, 2010.

SOUZA JUNIOR, Paulo Nogueira de; ENEDINO, Wagner Corsino. **Fios da Pós-modernidade em Renato Russo**: uma leitura de Perfeição à luz dos Estudos Culturais. Página de Debate: Questões de Linguística e de Linguagem, v. 03, p. 02-19, 2009.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. – Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 2002. (Coleção Série Princípios).

ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos. **Ensino de Literatura**: possibilidades e alternativas. 2008. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

## MIL VEZES MENOS JUSTO

DOI: 10.36599/itac-led.0003

Leonardo Augusto de Freitas Afonso

**RESUMO:** A questão do provimento de justiça é um tema perene das sociedades humanas, e tem especial apelo na mimesis, a recriação da vida, como é o caso da literatura e do teatro. Considerado por muitos o maior dramaturgo de todos os tempos, William Shakespeare (1564 - 1616) se debruça sobre o tema de forma acentuada em duas de suas peças: *The Merchant of Venice* (*O Mercador de Veneza*, 1597) e *Measure for Measure* (*Medida por Medida*, 1603), as quais envolvem julgamentos, contratos, e os princípios de clemência, literalidade, equidade e dessuetude. Dado o caráter atemporal dos questionamentos, é possível relacioná-los às sociedades atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro, Shakespeare, Direito, Justiça, Sociedade.

*I can easier teach twenty what were good to be done,  
than be one of the twenty to follow my own teaching.  
Portia in The Merchant of Venice (1.2.13-5)*

O senso de justiça sempre foi uma das preocupações fundamentais do ser humano. Desde o Código de Hamurabi até os julgamentos televisionados, um dos pilares do que chamamos de civilização tem sido a intenção de garantir que a justiça seja feita. Ou ao menos assim parece. Analisados de perto, os sistemas legais estabelecidos com esse intuito, hoje ou em qualquer tempo, podem revelar uma realidade menos cor-de-rosa do que os belos discursos dos legisladores e magistrados. Em nosso país, virou um bordão a observação de que o sistema judiciário serve apenas para “pretos, pobres e putas”, enquanto crimes cometidos por ricos e poderosos, como corrupção e lavagem de dinheiro, nunca são punidos. E o próprio sentimento de impunidade pode ser manipulado para angariar apoio a um golpe de estado ou a um líder fascistoide. De outro lado, cientistas sociais denunciam que o judiciário funciona como uma ferramenta de controle social e manutenção da injustiça. Como se não bastasse, não é incomum depararmos com notícias de policiais envolvidos com o crime organizado ou de magistrados negociando suas sentenças. Mas será essa uma peculiaridade nossa? Ou a lei será sempre e terá sido sempre feita e aplicada por seres humanos: falíveis, subjetivos e mesmo hipócritas?

Podemos buscar essa resposta na obra do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), arguto explorador da natureza humana, que não deixou a justiça de fora de seu rol de interesses. O intuito deste trabalho é, dentro do escopo delimitado, “examinar o papel da lei em Shakespeare e relacioná-lo aos problemas

políticos, sociais e legais de nosso próprio tempo”<sup>1</sup> (KORNSTEIN, 1994, p. 12). Para tanto, após expor as discussões sobre lei e justiça suscitadas pelas duas peças – *The Merchant of Venice* e *Measure for Measure* –, ambas destacadas no cânone shakespeariano como explicitamente “legais”, buscar-se-ão enxergar as mesmas questões na contemporaneidade, através de notícias e análises referentes às sociedades brasileira e norte-americana. A questão que Shakespeare propõe em seus universos ficcionais – ou nem tão ficcionais assim, pois referenciavam sempre sua Inglaterra renascentista – e que propomos para nossa realidade mais imediata é: a Justiça faz justiça? Ou será que, para usar os termos de um dos revoltosos de Jack Cade em *Henry VI part 2*, “a primeira coisa a fazer é matar todos os advogados” (4.2.78)? As referências às linhas das peças seguem as edições New Cambridge Shakespeare. As traduções são de nossa responsabilidade, acompanhadas – em nota – do original, exceto quando de fragmentos.

### *The Merchant of Venice* (1597)

Uma das peças shakespearianas de maior sucesso ao longo dos séculos, *Merchant* une um enredo de comédia romântica – a conquista de Portia por Bassanio (ou antes de Bassanio por Portia) – a outro eminentemente trágico – a ameaça à vida de Antonio, que falha em honrar um empréstimo tomado a Shylock no qual o penhor era uma libra de sua carne. Kenji Yoshino, advogado, que se debruça sobre questões legais na obra do dramaturgo em *A Thousand Times More Fair: What Shakespeare’s Plays Teach Us About Justice* (2011), considera a peça uma “comédia problema”, uma vez que “...o Estado de Direito é uma condição necessária, não suficiente, para a obtenção da justiça”, e “*Merchant* falha em garantir uma dessas condições”: “[Veneza] falha em garantir que aqueles proficientes na lei dela não abusem”<sup>2</sup> (YOSHINO, 2011, p. 29). A personagem central à trama jurídica da peça é Portia, que conduz, travestida como Dr. Balthasar, o julgamento *Shylock vs. Antonio*, salvando a vida do mercador e arruinando o agiota. Por tamanha habilidade, ela é louvada até hoje como epítome da boa advocacia. A primeira escola de Direito para mulheres da Nova Inglaterra foi batizada *Portia Law School*; a magistrada estadunidense Sandra O’Connor, alçada à Corte Suprema, foi alabada pelo colega John Paul Stevens como a

1 “...to examine the role of law in Shakespeare and to relate it to the political, social, and legal problems of our time.”

2 “...the rule of law is a necessary, not a sufficient, condition for the attainment of justice. Because *Merchant* fails to guarantee one of these conditions, it is properly designated as a ‘problem comedy’. *Merchant’s Venice* fails to ensure that those proficient in the law do not abuse it.”

“Portia que ora enriquece nossa Corte”<sup>3</sup> (YOSHINO, 2011, p. 50). Yoshino, no entanto, ironiza: “Ele queria fazer um elogio”<sup>4</sup>. De fato, a ambiguidade inerente à peça, e que é a questão de fundo aqui – fez-se ou não justiça? –, permite duas leituras antagônicas, e isso nos traz a outro assunto delicado: a figura de Shylock e o antissemitismo. Se o judeu é visto como um vilão cômico – e por muito tempo o foi, caricaturado com nariz falso e peruca vermelha – então Portia o derrotou com toda justiça, e ela é mesmo uma heroína plena. Mas se considerarmos que a usura era um dos poucos ofícios permitidos aos judeus na Veneza do século XVI, que Shylock nunca age senão dentro da lei e que é Portia quem usa de subterfúgios para prevalecer, o judeu é então a vítima, e Portia uma vilã de alguma forma. No entanto, Mrs. Anna Jameson em *The Heroines of Shakespeare* – assim como boa parte da tradição crítica – via na personagem um “composto celestial de talento, sentimento, sabedoria, beleza e gentileza”, dotada de “altos poderes mentais, entusiasmo de temperamento, resolução de propósito e [...] exuberância de espírito”, cujas “afeições são mescladas de fé, esperança e alegria; e [cuja] argúcia não tem uma partícula de malevolência ou causticidade”<sup>5</sup> (apud MARCUS, 2006, pp. 141-2).

Pois recorramos a Yoshino novamente para ver como Portia manipula não apenas o julgamento formal do quarto ato, mas os três instrumentos legais em que está envolvida. O primeiro instrumento é a herança de seu pai, já morto, condicionada a uma espécie de loteria que testaria os pretendentes a sua mão: a escolha entre três urnas, de ouro, de prata e de chumbo – tema medieval extraído da *Gesta Romanorum*, e parte de uma tradição de tríades em narrativas clássicas e fantásticas. Essas três escolhas (2.7), que são associadas respectivamente ao desejo (“Quem me escolher, ganhará o que muitos homens desejam”), ao merecimento (“Quem me escolher, ganhará tanto quanto merece”) e à renúncia (“Quem me escolher, deve dar e arriscar tudo que tem”),<sup>6</sup> vão se repetir nos outros dois “julgamentos”. O pergaminho contido na urna de ouro alerta contra a ilusão das aparências: “Nem tudo que reluz é ouro”; mas a própria Portia é bem ciente da aparência de Morocco, o infeliz primeiro pretendente: “Que todos de sua compleição escolham assim”.<sup>7</sup> Em 2.9, é a vez de Arragon escolher a urna de prata, levado pelo narcisismo que

3 “Portia that now graces our Court.”

4 “He meant it as a compliment.”

5 “...heavenly compound of talent, feeling, wisdom, beauty and gentleness! [...] high mental powers, her enthusiasm of temperament, her decision of purpose and her buoyancy of spirit [...] her affections are all mixed up with faith, hope and joy; and her wit has not a particle of malevolence or causticity.”

6 “Who chooseth me, shall gain what many men desire”, “Who chooseth me, shall gain as much as he deserves”, “Who chooseth me, must give and hazard all he hath”

7 “Let all of his complexion choose me so”

o faz crer-se merecedor do prêmio, sem melhor resultado que Morocco. Chegamos enfim, em 3.2, à tentativa de Bassanio, que já havia recebido de Portia, segundo ele mesmo, “belas mensagens silenciosas” (1.1.163); aparentemente – ainda que não seja um consenso – ela realmente tinha uma predileção pelo rapaz, a ponto de trapacear a loteria. É o que defende Yoshino, apontando na canção que ela faz executar a “pista mais óbvia” (YOSHINO, 2011, p. 34): “Diz-me onde nasce a Afeição,/ Na cabeça ou no coração?/ Qual concepção ou nutrição?/ Responde, vai./ Ela é gestada na visão,/ Na vista nutrida, e seu caixão/ É o berço que dá sustentação:/ Façamos o enterro da Afeição./ Eu começo: Dim Dão.”<sup>8</sup> (3.2.63-71). Além das rimas com *lead* (chumbo) – *bred*, *head*, *nourishèd*, *fed* – e da menção a um sino, a canção alerta contra as aparências: Bassanio entende a mensagem: “O mundo é constantemente enganado pelo ornamento”<sup>9</sup> (3.2.74), e faz uma observação que é chave para a compreensão da dimensão legal da peça: “No Direito, que apelo tão maculado e corrupto/ Sendo apenas temperado com uma voz graciosa,/ Obscurece a mostra da maldade?”<sup>10</sup> (3.2.75-7). Outros indícios são as palavras *hazard*, *venture*, *peise* e *sacrifice* empregadas por ela, que favorecem a opção pelo chumbo, e – já no primeiro ato, em conversas com a dama de companhia Nerissa – sua disposição anunciada de trapacear o pretendente alemão e sua observação de que “um temperamento feroso passa por cima de um decreto frio”<sup>11</sup> (1.2.16).

Passamos brevemente ao julgamento dos anéis (quarto e quinto atos), no qual Bassanio e seu amigo/criado Gratiano são testados em sua constância como maridos, ao receberem de Portia e Nerissa disfarçadas a solicitação de abrirem mão de seus anéis – recebidos no terceiro ato como símbolo de união, e sob juramento de deles não se separarem – em retribuição aos serviços legais do “doutor em leis” e de seu ajudante. Para isso, Portia exercita seus dotes de retórica habilidosa – capacidade vista com desconfiança desde os sofistas gregos, os protótipos dos advogados – “capaz de fazer argumentos de perfeita simetria que o pegam [Bassanio] na ida e na volta”<sup>12</sup>, (YOSHINO, 2011, p. 49). Isso nos traz ao julgamento propriamente dito, aquele em que Shylock é – ou inicia como – o queixoso e Antonio, que falhara, após sucessivos naufrágios de suas empreitadas comerciais, em honrar o empréstimo de três mil ducados, o réu. Antes de mais nada, é

8 “Tell me where is Fancy bred,/ Or in the heart, or in the head?/ How begot, how nourishèd?/ Reply, reply./ Is it engend’red in the eyes,/ With gazing fed, and Fancy dies/ In the cradle where it lies:/ Let us all ring Fancy’s knell./ I’ll begin it. Ding, dong, bell./

9 “The world is still deceived with ornament”

10 “In law, what plea só tainted and corrupt/ But being seasoned with a gracious voice,/ Obscures the show of evil?”

11 “...a hot temper leaps o’er a cold decree”

12 “...can make arguments of perfect symmetry that catch his coming and going”

importante salientar que a Veneza em que se passa a peça é uma sociedade mercantil, marcada pelo capitalismo nascente, e na qual uma importância muito grande é dada ao cumprimento de contratos. Antonio o sabe: “O Duque não pode negar o transcurso da lei:/ Pois a segurança que estrangeiros têm/ Conosco em Veneza, sendo negada,/ Muito desabonará a justiça do estado,/ Já que o comércio e o provento da cidade/ Consiste de todas as nações.”<sup>13</sup> (3.3.26-31). Shylock também o sabe, e ameaça: “Se o negardes, que o perigo recaia/ Sobre vossa constituição e a liberdade da vossa cidade!”<sup>14</sup> (4.1.38-9). Uma primeira questão se põe: até que ponto o Estado deve intervir nos acordos particulares? Devem eles ser defendidos a qualquer custo para garantir a estabilidade dos negócios, ou devem ser anulados quando ameaçam um bem maior como a vida? Em contextos contemporâneos, Shylock não teria nenhuma chance com seu penhor de carne, não só porque o pagamento do principal – e mesmo do dobro e do triplo, graças à fortuna de Portia – foi oferecido, mas porque o instrumento seria anulado com base no mais elementar senso humanitário. No entanto, o universo legal do drama se refere, como observa Richard A. Posner a “um amálgama entre a lei inglesa do fim do século XVI e uma lei veneziana imaginária” (apud NUSSBAUM; STRIER, 2013, p. 148). Um dos aspectos relevantes da lei inglesa é o Ato Contra Usura de 1571, que permitia empréstimos com juro máximo de dez por cento *per annum* – o mesmo pelo qual John Shakespeare foi processado – e indicava um afrouxamento da lei secular a respeito. Outro era o duplo sistema legal de *common law* e *Chancery Courts*, aquela afeita à aplicação estrita da “letra fria” da lei, estas a uma discricionariedade maior em favor do “espírito” da lei. Entre essas duas esferas se estabelece o conflito entre lei – intransigência – e equidade – pragmática, sensibilidade – no Direito. Outro conceito que é parte perene da disciplina é aquele de clemência, sendo central tanto a *Merchant* quanto a *Measure for Measure*: nenhuma clemência é tirania, clemência demasiada é permissividade.

Portia oferece a Shylock a opção de perdoar a dívida, instando pela clemência em um belo discurso, muito (se um tanto acriticamente) citado: “A qualidade da misericórdia não é imposta,/ Ela cai como um chuvisco dos céus/ Sobre o que está embaixo: é uma dupla bênção,/ Abençoa o que dá e o que recebe”<sup>15</sup> (4.1.180-3). Esta opção corresponde à urna de chumbo, à renúncia. Tendo ouvido de Portia/Balthasar que seu direito à libra de

13 “The Duke cannot deny the course of law:/ For the commodity that strangers have/ With us in Venice, if it be denied,/ Will much impeach the justice of the state,/ Since the trade and profit of the city/ Consisteth of all nations.”

14 “If you deny it, let the danger light/ Upon your charter and your city's freedom.”

15 “The quality of mercy is not strained,/ It droppeth as the gentle rain from heaven/ Upon the place beneath: it is twice blest,/ It blesseth hi that gives and him that takes”

carne era líquido e certo, e preferindo – como membro de uma minoria perseguida – uma perspectiva legalista a qualquer arbítrio da figura de autoridade, Shylock insiste no contrato. A segunda oferta é o recebimento da dívida, com juros (o triplo da quantia), conforme o merecimento – ou seja, correspondendo à urna de prata. Ocorre que Shylock *deseja* a vingança, ou a vingança através da lei, o que corresponde a escolher a urna de ouro. Sua confiança no legalismo – nega-se a oferecer socorro médico por não constar no contrato – é revertida contra ele quando Portia/Balthasar observa que o contrato lhe garante a carne, mas exatamente uma libra, e nem uma gota de sangue, sangue cristão obviamente. “Este contrato não te confere nem um pingão de sangue./ As palavras são expressamente 'uma libra de carne'./ [...] se verteres/ Uma gota de sangue cristão, tuas terras e bens/ São pelas leis de Veneza confiscados”<sup>16</sup> (4.1.302-7). Como observa Yoshino, o derramamento de sangue é implícito ao corte da carne, tal condição é que deveria ser expressa em contrato: “a interpretação de Portia é uma tecnicidade rasteira. Mas uma tecnicidade é tudo de que se precisa, dado que os cristãos odeiam o judeu”<sup>17</sup> (YOSHINO, 2011, p. 45). Portia/Balthasar, apesar de ser designada(o) apenas como um “doutor de leis”, e apesar de caber ao Doge de Veneza ostensivamente o papel de juiz (ele mesmo parcial contra o judeu), assume o controle absoluto da condução do julgamento, elogiada como “sábio juiz” e “segundo Daniel” – primeiramente por Shylock, e depois ironicamente por Gratiano – mas atuando mais como advogado do réu Antonio (propondo acordos) e, após a reviravolta, promotora contra o novo réu, Shylock, alegando um Estatuto do Estrangeiro que despossuía aquele forasteiro que atentasse contra a vida de um veneziano – e mais, impunha a conversão forçada do hebreu.

Não só a questão de se foi feita justiça é de difícil resposta – dependendo de onde recaem nossas simpatias – mas a figura mesma de Portia/Balthasar como julgador – e personagem – é carregada de ambivalência. Portia não rejeitou a tecnicidade em favor da equidade, mas usou de uma tecnicidade tão esdrúxula que nos faz perguntar com Shylock: “É essa a lei?” (4.1.309), para servir a seu próprio pendão xenófobo – já demonstrado antes contra seus pretendentes. Portia não exerceu a clemência que pregou, destituindo Shylock até de sua identidade étnica. E Portia nunca seguiu a lógica imposta por seu pai: nunca foi adepta da renúncia, mas conquistou tudo que desejava – e

---

16 “*This bond doth give thee here no jot of blood./ The words expressly are 'a pound of flesh' [...] if thou dost shed/ One drop of Christian blood, thy lands and goods/ Are by the laws of Venice confiscate*”

17 “*...Portia's interpretation is a shoddy technality. But a technality is all that is needed, given that the Christians hate the Jew.*”

supostamente merecia – manipulando habilmente seja a loteria, o julgamento ou o anel de compromisso, para conseguir o marido preferido, a salvação e a vingança do amigo deste e uma posição de dominância no casamento. Ninguém poderá dizer, no entanto, que ela não nos tenha alertado, nas linhas que servem de epígrafe a este trabalho: “Posso mais facilmente ensinar a vinte o que seria bom fazer, do que ser um dos vinte a seguir meu próprio ensinamento”. Ou então podemos ver uma insinuação quando ela diz a Bassanio que gostaria de ser “*a thousand times more fair*” (3.2.154), em que “*fair*” significa primariamente “bela”, mas esconde o sentido – num dos jogos de palavras aos quais Shakespeare era afeito – de “justa”. Resta que Portia se parece mais com um emblema da hipocrisia do que com um emblema da justiça; não deixa de ser, no entanto, uma boa figura do advogado, no que tem de admirável e temível: a habilidade de argumentar, e de torcer os argumentos ao avesso, se preciso.

Vejam os então como se aplicam os conceitos legais expostos na peça ao mundo contemporâneo. Para ilustrar a parcialidade do sistema judiciário contra populações marginalizadas nos Estados Unidos, vejamos este trecho de um artigo da revista Time intitulado “Morto por ser negro: nova esperança contra o viés do sistema judiciário”:

Muitos estudos têm mostrado que há um significativo viés racial na administração da pena de morte. Réus têm maior chance de serem sentenciados à morte por matar brancos do que por matar negros, e réus negros têm maior chance de receber a pena de morte do que brancos...<sup>18</sup>

Passando à realidade brasileira, vejamos como funcionam ou deixam de funcionar os princípios da equidade e da clemência, relacionados ainda ao viés – social e racial – de uma Justiça que se diz cega. Esta notícia de uma página jurídica ecoa o que disse Yoshino sobre uma tecnicidade ser tudo que basta quando os poderosos odeiam os fracos:

O furto de dois pacotes de bolacha que totalizam menos de 5 reais significarão mais de um ano de prisão para [um] morador de Botucatu, principalmente após a 4ª Câmara de Direito Criminal do Tribunal de Justiça de São Paulo (TJSP) negar a apelação que pretendia o reconhecimento do princípio da insignificância, ou ainda do estado de necessidade.<sup>19</sup>

---

18TIME. Put To Death For Being Black: New Hope Against Judicial Racial Bias [2012]. Disponível em <https://ideas.time.com/2012/05/03/put-to-death-for-being-black-new-hope-against-judicial-system-bias/>. Acesso em 24/10/2020.

19JUSTIFICANDO. Homem é condenado a mais de um ano de prisão por furto de dois pacotes de bolacha. [2015] Disponível em <http://www.justificando.com/2015/10/21/homem-e-condenado-a-mais-de-um-ano-de-prisao-por-furto-de-dois-pacotes-de-bolacha/>. Acesso em 24/10/2020.

Se, tecnicamente, ele cometeu um furto, deixou de ser aplicado o estatuto do furto famélico, alinhado à equidade e à clemência, resultando que a letra da lei provocou uma injustiça em vez de garantir justiça. E por falar em viés, o acusado “seria usuário de drogas”, fazendo jus talvez a outro tipo de atenção do Estado, a de saúde pública.

Como vimos, *The Merchant of Venice* não é apenas ótimo teatro, mas suscita questões atualíssimas – na verdade, perenes e universais – acerca da administração da justiça. E da Justiça. Como responder então à pergunta “a Justiça fez justiça”? Um categórico “não” deve ser a resposta, uma vez que Shylock foi destituído e forçosamente convertido. Mas a resposta seria obviamente a mesma se Antonio houvesse sido morto. Aparentemente, o desfecho mais justo aqui seria o correspondente à urna de prata: o recebimento por parte de Shylock do principal mais danos (a oferta de três vezes a dívida), com a anulação do penhor de carne. Se a maior parte da crítica, e do público, ainda veem Portia como uma heroína e uma jurista íntegra, isso só prova que na peça, e na vida, nem tudo que reluz é ouro.

### *Measure for Measure* (1604)

Se em *Merchant* um dos enredos tem conteúdo eminentemente legal, em *Measure for Measure*, peça escrita para “instruir” o novo rei Jaime I quanto ao sistema legal inglês, ambos os enredos envolvem uma questão legal; de fato, a mesma: a regulação dos costumes como forma de disciplinar a sociedade. A trama principal envolve personagens aristocráticos e o sexo extramarital (ou pré-marital, no caso): Claudio é condenado à morte por Angelo, preposto indicado pelo Duque, baseado em leis que haviam caído em desuso, pelo “crime” de engravidar a noiva. Já a trama secundária gira em torno do submundo de Viena (locação que mal disfarça a referência à realidade das vizinhanças do Globe Theatre) e do combate, por parte do mesmo governante draconiano, às casas de prostituição como a mantida por Mistress Overdone e seu ajudante Pompey. O Duque, que anunciara sua ausência apenas para observar seus súditos disfarçado como Frade, auxilia Isabella, irmã de Claudio, a salvar a vida deste e a corrigir o hipócrita Angelo – que assedia sexualmente a noviça, exigindo-lhe a castidade em troca da vida do irmão – através de um *bed trick* (substituição de parceira) em que Angelo consuma um casamento que havia apalavrado com Mariana.

Esboçado em linhas gerais o enredo, preocupemo-nos com os aspectos legais da peça, na qual, ao lado de *Merchant*, “Shakespeare fez mais que usar a lei como uma

metáfora; ele a cimentou em suas próprias fundações”<sup>20</sup>. “Embora *The Merchant of Venice* tenha sido objeto de mais comentário legal do que qualquer outra peça de Shakespeare, *Measure for Measure* melhor introduz [suas] posturas gerais ante a lei”<sup>21</sup>, e “tem por larga margem os temas legais mais trabalháveis”<sup>22</sup>, sendo “uma peça ideal para advogados, [que] levanta questões fundamentais de lei e moralidade”<sup>23</sup>. Os temas legais da peça são “perenes e controversos; eram controversos quatrocentos anos atrás e assim permanecem hoje”<sup>24</sup> (KORNSTEIN, 1994, p. 35): questões sobre a interseção de lei e moralidade, em especial num sentido privado; sobre o apoio e o respeito de que a lei necessita; sobre estatutos que se tornam letra morta e sua aplicabilidade; sobre a interpretação estrita ou equitativa da lei; sobre a corruptibilidade dos juízes; e sobre a importância da clemência.

Em *Merchant*, o julgamento público ocorre no quarto ato, com o reencontro dos amantes em Belmont seguindo, de forma anticlimática para parte do público e da crítica, já em *Measure* o julgamento – repleto de revelações e resoluções a ponto de ser considerado por muitos “falho” ou “forçado” – é a culminação da peça. Julgamentos sempre tiveram um grande apelo na ficção:

... os processos da lei, especialmente julgamentos, são feitos sob medida para a literatura. Processos legais preenchem as necessidades estruturais da literatura. Há conflito e resolução, [...] suspense e incerteza, [...] eloquência ocasional, [...] drama, ao passo em que esperanças são destruídas ou realizadas, sérias penalidades impostas ou evadidas, e o mal vence ou perde.”<sup>25</sup> (KORNSTEIN, 1994, p. 4).

No que se refere aos contratos, enquanto em *Merchant* temos um dos espécimes mais célebres da literatura, em *Measure for Measure* há dois contratos cruciais à trama, de natureza privada e verbal: os casamentos apalavrados entre Claudio e Julietta e entre Angelo e Mariana. Diz Claudio a Lucio: “Mediante um sólido contrato/ Tomei a posse da cama de Julietta –/ Conheces a dama, ela é minha esposa firme,/ Salvo que faltamos com a proclamação/ Da formalidade externa.”<sup>26</sup> (1.2.126-30). É o casamento *per verba de praesenti*, acordo entre um casal que – se não convenceu a lei vienense – tinha algum

20 “Shakespeare did more than use law as a metaphor; he cemented law into their very foundations.”

21 “Although *The Merchant of Venice* has been the subject of more legal commentary than any other Shakespeare play, *Measure for Measure* better introduces Shakespeare’s overall attitudes towards the law.”

22 “...has by far the most serviceable legal themes”

23 “...ideal play for lawyers [...] and raises fundamental questions of law and morality”

24 “perennial and controversial; they were controversial four hundred years ago and they remain so today”

25 “...the processes of the law, especially trials, are tailor-made for literature. Legal processes meet literature’s structural needs. There is conflict and resolution, [...] suspense and uncertainty, [...] occasional eloquence, [...] drama, as hopes are dashed or fulfilled, serious penalties are imposed or escaped, as evil wins or loses.”

26 “Upon a true contract/ I got possession of Julietta’s bed/ You know the lady, she is fast my wife,/ Save that we do our denunciation lack/ Of outward order.”

reconhecimento na Inglaterra do período: “A lei inglesa reconhecia diferentes tipos de casamento e cerimônias de casamento, levando a confusão quanto a como se casava legalmente, e quando exatamente os filhos de alguém seriam considerados ilegítimos”<sup>27</sup> (KAMPS; RABER, 2002, p. 182). Já a respeito de Mariana, diz o Duque: “Ela deveria ter com este Angelo se casado – estava afeiçoada a seu juramento, e tinha as núpcias apontadas”<sup>28</sup> (3.1.204-5); trata-se do casamento *per verba de futuro*, acertado mas não consumado – o que seria apenas por artifício do Duque. Em ambos os casos, a núpcia é impedida por questões de dote, o que ao menos sugere que a real inquietação por trás da regulação dos costumes é na verdade patrimonial e sucessória.

Sigamos retomando os temas encontrados em *Merchant*. A clemência, como vimos, foi elogiada por Portia em um belo discurso, muito embora ela mesma não tenha usado nenhuma ao aplicar o Estatuto do Estrangeiro contra Shylock. Em *Measure*, o conceito é proeminente em dois momentos. Isabella, no segundo ato, apela a Angelo pela vida do irmão, timidamente ao início, (“Penso que possas perdoá-lo,/ e nem os céus nem os homens lamentarem a clemência”<sup>29</sup> 2.2.50-1), e mais adiante com mais eloquência, ecoando imagetivamente a célebre fala de Portia e estabelecendo um “portal entre as peças” (YOSHINO, 2011, p. 72): “É mais potente nos mais potentes, e lhe cai/ Ao monarca entronado melhor que sua coroa.” (*Merchant*, 4.1.184-5); “Cerimônia alguma aos eminentes pertinente,/ Nem a coroa do rei, nem a espada outorgada,/ O bastão do marechal, ou a toga do juiz/ Lhes caem com metade da boa graça/ Quanto a misericórdia”<sup>30</sup> (*Measure* 2.2.60-4). Angelo tem sua própria visão do conceito de clemência, alinhado com a doutrina do rigor interpretativo, conforme as diferentes concepções de aplicação da lei, discutidas em *Merchant* e em maior detalhe adiante: “No entanto demonstra alguma piedade.”/ “Eu demonstro a maior piedade de todas quando demonstro justiça;/ Pois então tenho piedade dos que não conheço”<sup>31</sup> (2.2.102-4). Isabella não segue o conselho de Lucio, para quem ela era “fria demais”, mas termina mesmo assim por seduzir o “puritano” Angelo com sua própria virtude (“Ela fala, e é tal senso/ que meu senso [desejo] cresce com ele.”<sup>32</sup> 2.2.146-7), à qual deveria renunciar para livrar

27 “English law recognized different kinds of marriage and marriage ceremonies, leading to confusion about how one married legally, and when exactly one’s children would be considered illegitimate.”

28 “So should this Angelo have married - was affianced to her oath, and had the nuptial appointed;”

29 “I do think you might pardon him,/ And neither heaven nor man grieve at the mercy.”

30 “’Tis mightiest in the mightiest, it becomes/ The thronèd monarch better than his crown”; “No ceremony that to great ones longs,/ Not the king’s crown, nor the deputed sword,/ The marshal’s truncheon, nor the judge’s robe/ Become them with one half so good a grace/ As mercy does.”

31 “Yet show some pity.”; “I show it most of all when I show justice;/ For then I pity those I do not know.”

32 “She speaks/ and ’tis such sense that my sense breeds with it.”

Claudio da morte (em mais um sentido – macabro – para o título da peça): “redime teu irmão/ entregando teu corpo ao meu desejo”<sup>33</sup> (2.4.164-5). Chegado o julgamento, Angelo é exposto e o Duque o sentencia à morte (destino que ainda se acredita que Claudio encontrou): “Um Angelo por Claudio, morte por morte;/ [...] Semelhante paga por semelhante, e medida sempre por medida”<sup>34</sup> (5.1.402-3). Mariana, com quem Angelo deveria se casar antes de ser executado, para salvar-lhe a honra, e cuja retórica não passava de pedir ao Duque para “não me zombar com um marido”, contrata Isabella como sua “advogada”: “Oh, meu bom lorde! Doce Isabel, toma o meu lado,/ Empresta-me teus joelhos, e toda vida por vir/ Empréstarei-te toda minha vida para te servir”<sup>35</sup> (5.1.423-5). O próprio Duque considera improvável que ela aceite a causa: “Contra todo senso a incomodas./ Se ela se ajoelhar em clemência a este fato,/ O fantasma de seu irmão seu leito pavimentado romperia/ e a levaria daqui com horror.”<sup>36</sup> (5.1.426-9). Seja por gratidão a Mariana ou pelos próprios princípios, Isabella acede, e aparenta ter recebido treinamento legal das Irmãs de Santa Clara: “Quanto a Angelo,/ Seu ato não ultrapassou ao mau intento/ E deve ser sepultado como um intento/ Que pereceu pelo caminho. Pensamentos não são súditos;/ Intentos, não mais que pensamentos.”<sup>37</sup> (5.1.443-7). Ela reflete a doutrina legal de que a intenção não deve ser punida, mas apenas os atos. Obviamente, tal princípio só se aplicaria ao ato carnal com Isabella – que nunca se concretizou – mas de modo algum ao abuso de poder contido no ato de sequer fazer tal proposta. De qualquer sorte, Isabella mostrou diferir de Portia ao ser capaz de tanto pregar quanto pôr em prática a clemência.

Já a questão da hipocrisia, presente em *Merchant* de modo assaz sutil na figura de Portia, surge ostensivamente em *Measure* nas ações do preposto Angelo. Seu nome é em si uma fina ironia: acreditando-se, e considerado, uma criatura angelical (“um homem cujo sangue é mesmo neve derretida”; 1.4.57-58), uma vez acometido de desejo carnal, Angelo se entrega ao assédio sexual, à chantagem e a ameaças de tortura (2.4.168). Suas posições refletem aquelas dos Puritanos contemporâneos do autor, que advogavam a pena de morte para a fornicção, e eram declarados inimigos do teatro – já havendo sido

33 “...redeem thy brother/ By yielding up thy body to my will”

34 “An Angelo for Claudio, death for death;/ [...] Like doth like, and measure still for measure.”

35 “Oh my good lord! Sweet Isabel, take my part,/ Lend me your knees, and all my life to come/ I’ll lend you all my life to do you service.

36 “Against all sense you importune her./ Should she kneel down in mercy of this fact,/ Her brother’s ghost his paved bed would break/ And take her hence in horror.”

37 “For Angelo,/ His act did not o’ertake his bad intent/ And must be buried but as an intent/ That perished by the way. Thoughts are no subjects,/ Intent but merely thoughts.

ironizados na figura de Malvolio em *Twelfth Night* (1601). O adjetivo “preciso” atribuído duas vezes a Angelo é um elo ostensivo com os chamados “*precisians*” ou “*precise-men*”, como eram chamados. Ressalve-se que “a peça não é mero libelo contra o moralismo, uma vez que [...] Isabella é a verdadeira moralista da peça”<sup>38</sup> (YOSHINO, 2011, p. 69). Mas se Angelo é testado pelo Duque e vem a se revelar um hipócrita, o próprio governante se abstém de fazer valer as leis que dormiam, mas não estavam mortas – indicando um preposto – por medo exatamente de ser visto como hipócrita: “Uma vez que fora minha falta dar rédeas ao povo,/ Seria tirania fustigá-los e feri-los/ Pelo que os incitei a fazer”<sup>39</sup> (1.3.36-8). Já Angelo é confrontado duas vezes com questionamentos sobre a hipocrisia do julgador. Primeiramente por Escalus – personagem pouco proeminente, mas fulcral para a mensagem legal da peça, como veremos: “Se o senhor alguma vez na vida/ Não errou neste assunto que ora censura nele...”/ “Uma coisa é ser tentado, Escalus, outra é cair. Não nego/ Que o júri decidindo a vida do prisioneiro/ Pode ter dentre os doze juramentados um ou dois/ Mais culpados que aquele que julgam...”<sup>40</sup> (2.1.14-21). Observação seja feita de que a referência a um júri de doze membros, assim como aquela feita por Gratiano em *Merchant* (“No batismo, terás dois padrinhos:/ Fora eu juiz, deverias ter mais dez,/ Para levá-lo ao cadafalso, e não à fonte.”<sup>41</sup>; 4.1.394-6) aponta para a realidade jurídica inglesa da virada do século XVII, quebrando a ilusão dramática e apelando à experiência da plateia, em especial da classe jurídica. A outra instância em que Angelo é confrontado com a hipocrisia não é meramente hipotética, mas pelas palavras da própria Isabella, cuja castidade ele negociava: “Concebe simplesmente que eu te amo”/ “Meu irmão amava Julieta/ E o senhor me diz que ele deve morrer por isso.”<sup>42</sup> (2.4.161-2). Se até o diabo merece um advogado, diga-se em favor de Angelo que ele não se mostra hipócrita ao defender punição igualmente para o aristocrata Claudio e para a arraia-miúda do submundo; e também ao pedir para si, quando condenado, a sentença de morte que impingira ao pobre fornicador: “desejo a morte com mais ardor que a clemência”<sup>43</sup> (5.1.469).

38 “...the play is no simple screed against moralism, as [...] Isabella is the real moralist of the play.”

39 “Sith 'twas my fault to give the people scope,/ 'Twould be tyranny to strike and gall them/ For what I bid them do...”

40 “Whether you had not sometime in your life/ Erred in this point which now you censure him,/ ANGELO 'Tis one thing to be tempted, Escalus,/ Another thing to fall. I do not deny/ The jury passing on the prisoner's life/ May in the sworn twelve have a thief or two/ Guiltier than they try...”

41 “In christening shalt thou have two godfathers:/ Had I been judge, thou shouldst have ten more,/ To bring you to the gallows, not to the front.”

42 “Plainly conceive, I love you.”; “My brother did love Juliet/ And you tell me that he shall die for 't.”

43 “I crave death more willingly than mercy.”

*Merchant* opõe o legalismo estrito à equidade, binariamente, e Richard Posner vê a mesma dualidade em *Measure*: em sua Tabela de Concepções Opostas do Direito (apud KORNSTEIN, 1994, pp. 60-1), o juiz opõe os conceitos legais aos quais Angelo, de um lado, e Escalus e Vincentio (o Duque) de outro, seriam mais afeitos.

Angelo: “conjunto incorpóreo de regras”

Vincentio, Escalus: “equidade”

“estado de direito”, “fundação”, “lei”, “regra”, “lógica”, “rígido”, “respostas certas”, “precedente”, “objetividade”, “letra da lei”, “impossibilidade”, “construção estrita”, “juiz encontra a lei”

“governo de homens”, “realismo”, “clemência”, “justiça”, “discricionariedade”, “política”, “flexível”, “lei natural”, “subjetividade”, “demandas”, “construção maleável”, “espírito da lei”, “juiz faz a lei”

Yoshino no entanto, tem uma leitura mais fina das concepções conflitantes do Direito conforme expressas na peça, relacionando-as com o seu espectador-mor, o rei Jaime I. Ele identifica três posturas distintas, associadas aos três *juizes* da peça e a três significados para o título; as três posturas corresponderiam a aspectos do novo rei, mas uma é privilegiada tanto pelo dramaturgo quanto pelo monarca. O primeiro significado para Medida por Medida é o cristão, conforme expresso no Sermão da Montanha:

Não julgueis, para que não sejais julgados. Pois, com o critério com que julgardes, sereis julgados; e, com a medida com que tiverdes medido, vos medirão também. Por que vês tu o argueiro no olho de teu irmão, porém não reparas na trave que está no teu próprio? Ou como dirás a teu irmão: Deixa-me tirar o argueiro do teu olho, quando tens a trave no teu? Hipócrita! Tira primeiro a trave do teu olho e, então, verás claramente para tirar o argueiro do olho de teu irmão. (Mateus, 7:1-5)<sup>44</sup>

Essa concepção de justiça, a do Novo Testamento, prega o perdão e a empatia, e questiona a capacidade de qualquer indivíduo para julgar o próximo sem incorrer em hipocrisia. Ela corresponde a Vincentio, que reconhece ter “deixado passar” os “estritos estatutos e mui mordentes leis” (1.3.22; 20) e também a Jaime I, o qual “reconheceu que havia sido demasiado lasso no início de seu reinado”<sup>45</sup> (YOSHINO, 2011, p. 81). Também se associa com os discursos por clemência tanto de Isabella quanto de Portia.

O próximo entendimento da justiça, e do título, é conforme a “ética da comensurabilidade” do Velho Testamento, a conhecida Lei de Talião: “Mas, se houver dano grave, então, darás vida por vida, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura, ferimento por ferimento, golpe por golpe.” (Êxodo

<sup>44</sup> BÍBLIA: ALMEIDA REVISTA E ATUALIZADA. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/ara/mt/1>. Consultado em 19/02/2021.

<sup>45</sup> “James acknowledged that he had been too lax at the beginning of his rule.”

21:23-25)<sup>46</sup>. Essa lógica se associa ao rigor máximo e, ainda que dificilmente se possa considerar a pena de morte por fornicção algo comensurável, corresponde na peça a Angelo, e na vida real a atos de Jaime I que “[c]omo Angelo, [...] engajou-se em práticas vistas como zelosas demais, tais como demolir os bordéis nos subúrbios de Londres.”<sup>47</sup> (YOSHINO, 2011, pp. 81-2) Essa medida de Jaime I é representada na peça, e suscita discussões que restrições de escopo e espaço não nos permitem fazer. Tal interpretação do título além de cruel é misógina, já que contrapõe a cabeça (*head*) de Claudio ao cabaço (*maidenhead*) de Julieta.

A terceira interpretação – que escapa a Posner e Kornstein – é pagã, advinda do pensamento da Antiguidade, especialmente a “temperança aristotélica e a média arquimediana”: refere-se a julgar “com medida”, pela *via media*, o que exige “mais agência e discricionariedade humanas”. Figura na peça através de Escalus, e é privilegiada por Jaime, ainda da Escócia, em seu tratado *Basilicon Doron* (1599):

...faz uma delas [as quatro virtudes cardinais], que é a Temperança, Rainha de todas outras em ti... Usa a Justiça, mas com tal moderação, que não se torne tirania [...] *Nam in medio satat virtus* (pois a virtude está no meio). [...] e que diferença há entre tirania extrema [...] e frouxidão extrema na punição [...]?<sup>48</sup> (apud YOSHINO, 2011, p. 82).

O nome de Escalus é a primeira palavra da peça; tem o significado de “balança”, símbolo de justiça, e de fato o ancião preterido em favor de Angelo como preposto condena tanto a lassidão – “A clemência não o é sempre que assim parece,/ O perdão é sempre a ama de segundo agravo”<sup>49</sup> (2.1.244-5) – quanto a tirania – “Sim, mas ainda assim/ sejamos astutos, e antes nos cortemos um pouco/ a cairmos e nos ferirmos de morte”<sup>50</sup> (2.1.5-6) –, e pune Mistress Overdone apenas após “dupla e tripla admonição” (3.2.163). Mas também não é o caso de idealizar Escalus mais do que Portia: seu argumento para aplacar a sanha punitiva de Angelo contra Claudio é um de *status* social: “este cavalheiro que eu salvaria tinha um pai muito nobre”<sup>51</sup> (2.1.6-7), enquanto, ao lidar com o submundo de Viena, ele se mostra implacável, ou ao menos ameaçador: “Se eu

<sup>46</sup> BÍBLIA: ALMEIDA REVISTA E ATUALIZADA. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/ara/ex/21>. Consultado em 19/02/2021.

<sup>47</sup> “Like Angelo, he engaged in practices viewed to be overzealous, such as pulling down the brothels in the suburbs of London.

<sup>48</sup> “...make one of them, which is Temperance, Queene of all the rest within you [...] Vse Iustice, but with such moderation, as it turn not into tyrannie [...] and what difference is betwixt extreame tyrannie [...] and extreame slackness of punishment?”

<sup>49</sup> “Mercy is not itself that oft looks,/ Pardon is still the nurse pf second woe.”

<sup>50</sup> “Ay, but yet/ Let us be keen, and rather cut a little/ Than fall and bruise to death”

<sup>51</sup> “this gentleman I would save had a very noble father”

[voltar a vê-lo], Pompey, eu o combaterei até sua tenda, e me mostrarei um César severo com você: em termos claros, Pompey, eu o farei açoitar”<sup>52</sup> (2.1.213-5). Na cena do julgamento, referindo-se ao Frade que ele não sabia ser o Duque, diz Escalus: “Levem-no daqui; para a mesa de tortura com ele! Nós te desconjuntaremos junta a junta, mas saberemos seu propósito. O quê? Injusto?”<sup>53</sup> Dificilmente um modelo de juiz ou governante, seja no nosso quadro de referência contemporâneo ou em qualquer outro, e ele mesmo o parece saber.

O final da peça é uma grande interrogação: Isabella aceitará a proposta de casamento do Duque? Mas mesmo a questão inicial – Viena ficará mais segura e ordeira? – fica em aberto, uma vez que Vincentio segue perdoando a todos. Essa proposição de questões sem que elas sejam conclusivamente respondidas associa a obra – como observa Karen Cunningham em seu artigo *Opening Doubts Upon the Law: Measure for Measure* – com a tradição dos *moots*, exercícios legais em que conjecturas eram propostas para que os estudantes de Direito (os *innsmen*) exercitassem sua habilidade retórica. Diz ela que os “*moots* tiveram seu apogeu durante as décadas de 1450 a 1550” (p. 318) e declinaram em importância depois do início do século XVII; eram “[d]eliberadamente dedicados à irresolução e contestação” e exploravam “exceções a quadros de referência” (DUTTON; HOWARD, 2006, p. 318). Outra questão que é posta em *Measure for Measure* é: até que ponto se deve legislar sobre moralidade? Kornstein faz uma bela discussão desse aspecto, contrastando a peça com uma decisão da Suprema Corte norte-americana (*Bowers vs. Hardwick*, 1986) em que uma lei anti-sodomia da Georgia teve sua constitucionalidade mantida, após ser questionada por um homem indiciado de acordo com a referida lei. Além da questão da interferência legal na vida privada, tal caso também envolve o conceito de *dessuetude*, também central à peça: leis que deixam de ser aplicadas por um longo período perdem – de acordo com o Direito Romano, mais do que na tradição anglo-americana – sua própria aplicabilidade. Por fim, também está em jogo a importância do respeito de que uma lei precisa gozar junto à população para que não se torne, na expressão do próprio Angelo, um “espantalho” (2.1.1); o exemplo mais aludido é o da proibição do álcool nos EUA nas décadas iniciais do século passado: ao tentar fazer valer uma lei que não tem apoio popular, o próprio governo perde a credibilidade.

---

52 “If I do, Pompey, I shall beat you to your tent, and prove a shrewd Caesar to you: in plain dealing, Pompey, I shall have you whipped.”

53 “Take him hence; to the rack with him! We’ll touze you joint by joint, but we will know his purpose. What? Unjust?”

Uma lei deve refletir o espírito do tempo. Pois se estamos falando sobre a regulação da privacidade, leis que se tornam espantalhos e espírito do tempo, cabe comentar sobre outra proibição que está a perder o apoio popular: a das substâncias (hoje) proscritas. Kornstein se pergunta: “o que é a moralidade pública? Provavelmente um misto de costume e convicção, de razão e sentimento, de experiência e preconceito”<sup>54</sup> (KORNSTEIN, 1994, p. 37). Reconhecido o fato de que toda lei tem uma dimensão moral, distinção é feita entre moral pública e privada, e observa o jurista: “o debate sobre moralidade legislada tende a focar não” aquela, mas esta – “a seção da moralidade em que se pensa que o comportamento de alguém afeta apenas a si mesmo [...]”. É a diferença entre, digamos, proibir casais de usar preservativos e proibir violência contra a criança”<sup>55</sup> (KORNSTEIN, 1994, pp. 41-2). Um dos argumentos favoritos dos proibicionistas é o de que o usuário de drogas impacta o restante da sociedade ao financiar o traficante, que ironicamente só existe por conta da proibição: uma argumentação circular. Vejamos o que disseram os juízes derrotados de *Bowers vs. Hardwick*: “A mera intolerância ou animosidade públicas não podem constitucionalmente justificar a privação da liberdade de uma pessoa.” (Ministro Harry Blackmun)<sup>56</sup>; para o Ministro Stevens, casos anteriores deixavam “abundantemente claro” que “o fato de que a maioria governante de um Estado tem tradicionalmente visto uma prática como imoral não é razão suficiente para sustentar uma lei proibindo a prática”<sup>57</sup>. Não há razão para não estender tais opiniões do âmbito da sexualidade para o uso de substâncias. É bem improvável que Kornstein, escrevendo na década de 1990, concordasse com essa extensão, mas na segunda do nosso século, já pudemos ver um país, o Uruguai, e estados norte-americanos como Colorado, Washington e Oregon mudando suas leis sobre a *cannabis* para refletir melhor o espírito do tempo. Obviamente, assim como *Measure for Measure*, essa ainda é uma polêmica aberta.

Mas, voltando à peça, foi ou não feita justiça? Certamente não, porque o problema em questão é legislativo: a lei é dura em demasia; e nenhuma lei é alterada. Se há justiça no perdão a Claudio, a impunidade de Angelo é injusta – ainda mais em se tratando de

---

54 “...what is public morality? Probably a blend of custom and conviction, of reason and feeling, of experience and prejudice.”

55 “...the debate over legislated morality tends to focus not on public morality, but on private morality, that section of morality in which one's behavior is thought to affect only oneself [...]. It is the difference between, say, prohibiting couples from using condoms and prohibiting child abuse.”

56 “Mere public intolerance or animosity cannot constitutionally justify the deprivation of a person's liberty.”

57 “...the fact that the governing majority in a State has traditionally viewed a practice as immoral is not a sufficient reason for upholding a law prohibiting the practice.”

um governante. O casamento forçado (como os de Angelo e Lucio) dificilmente pode ser defendido como uma política punitiva estatal aceitável; e a ingerência do juiz no desdobrar dos fatos, a ponto de tramar uma substituição de parceira, anularia o processo em qualquer sistema jurídico respeitável. Felizmente, o que importa aqui é o bom teatro, e não o rigor e a consistência do Direito.

## CONCLUSÃO

William Shakespeare faz numerosas referências ao universo legal em sua obra. Em sua própria pessoa ou como amparo de seu pai, esteve envolvido em diversas disputas judiciais, como testemunha, querelante ou réu. Especula-se que convivía com os *innsmen* (estudantes de Direito) em Londres. Nas duas peças que debatemos, o dramaturgo inscreve o debate sobre a justiça na própria estrutura retórica e narrativa. *The Merchant of Venice*, com seu embate entre legalismo e equidade, seus apelos pela misericórdia e suas aparências enganosas – todo juiz afinal deve ter em mente que “nem tudo que reluz é ouro” – e *Measure for Measure*, contrapondo o rigor e o perdão excessivos para sugerir uma *via media*, além de alertar contra a falibilidade dos julgadores, são as peças ideais para sondar a dimensão legal da mente de Shakespeare. Ironicamente ou não, em nenhuma delas a Justiça faz justiça

## REFERÊNCIAS

BATE, Johnatan. *Soul of the Age, The Life, Mind and World of William Shakespeare*. London: Penguin Books, 1998.

CUNNINGHAM, Karen. “Opening Doubts Upon the Law: *Measure for Measure*”. in Richard Dutton and Jean E. Howard (eds). *A Companion to Shakespeare’s Works. Volume IV: The Poems, problem Comedies, Late Plays*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 316-332.

KORNSTEIN, Daniel J. *Kill All the Lawyers? Shakespeare’s Legal Appeal* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

POSNER, Richard A. “Law and Commerce in *The Merchant of Venice*”. In Bradin Cormack; Martha C. Nussbaum and Richard Strier (eds). *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013, p.147-154.

SHAKESPEARE, William. *Measure for Measure*. Ed. Brian Gibbons. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SHAKESPEARE, William. *Measure for Measure*. Texts and Contexts. Eds. Ivo Kamps and Karen Raber. Boston: New York: Bedford/St. Martin's, 2002.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Ed. M.M. Mahood. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice*. Ed. Leah S. Marcus. New York: W.W.Norton & Company, 2006.

YOSHINO, Kenji. *A Thousand Times More Fair. What Shakespeare's Plays Teach Us About Justice*. New York: Harper Collins Publishers, 2011.

## O ATLÂNTICO FEMININO: A ESCRITA E AS VOZES FEMININAS NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR, LÍDIA JORGE E ORLANDA AMARÍLIS

DOI: 10.36599/itac-led.0004

Lívia Petry Jahn

**RESUMO:** Este artigo de pós-doutorado pretende dar conta das várias escritas femininas e suas nuances ao redor do Globo, mais especificamente fazendo um triângulo entre as partes do Atlântico, elencando para nossa pesquisa as autoras Clarice Lispector (Brasil/América do Sul), Lídia Jorge (Portugal/Europa) e Orlanda Amarílis (Cabo Verde/África). Objetiva-se, através desta pesquisa, evidenciar como as mulheres são retratadas por autoras femininas, e como os estereótipos e questões filosóficas, passam a escrita de autoras das mais variadas latitudes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Lídia Jorge. Orlanda Amarílis. Contos. Escrita de Autoria Feminina.

### INTRODUÇÃO: A ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XX

Através dos tempos, a mulher vem cada vez mais ganhando um espaço que antes somente os homens ocupavam: o espaço da rua, o espaço do trabalho, o espaço dos restaurantes e cafés, enfim, todos os espaços públicos e profissões antes masculinas (como dirigir um táxi, por exemplo), hoje também são ocupados por mulheres.

Mas existe para além de qualquer espaço público, um lugar que era privilegiadamente dos homens: a escrita, a folha em branco, os livros. Vide os principais escritores até o século XX, todos homens: Flaubert, Shakespeare, Cervantes, Camões etc. para ficar apenas em quatro grandes da Literatura Ocidental. No entanto, é neste século de Guerras e terremotos, que surgirão autoras, ou seja, as mulheres irão dominar também a cena literária (e isso não só nos países de fala inglesa ou francesa, mas em todo o globo!) Assim, tardiamente, mas com bastante força, surgem as escritoras em Língua Portuguesa. É destas escritoras, espalhadas por todos os lados do Atlântico, que nosso artigo irá tratar. Mais especificamente de três autoras, todas romancistas de mão cheia, e por isso mesmo, também excelentes contistas. São os contos de Clarice Lispector (Brasil), Lídia Jorge (Portugal) e Orlanda Amarílis (Cabo Verde) que iremos abordar neste trabalho. E principalmente, como estas autoras retratam as mulheres nas suas histórias. Sem mais delongas, passemos às escritoras.

## O AMOR EXISTENCIALISTA DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector estreia em 1947 com seu primeiro romance, “Perto do Coração Selvagem”; mesmo ano em que Jean Paul Sartre lança seu livro “Que é a Literatura?”; ambos, Clarice e Sartre, bebem da mesma fonte: a Modernidade, a Liberdade, o Subjetivismo, o Existencialismo.

Coelho (1993, p. 173-188) expressa muito bem em seu ensaio sobre Clarice, o quanto a palavra tornou-se um meio para dizer o “indizível”, para pôr a nu a “Essência” humana, para manifestar a transcendência. Lembremos a origem da Palavra: “E o Verbo se fez Carne” (Bíblia Sagrada, 1991, João 1:14, p. 1354) – esta origem divina que fazia da palavra oral (e mais tarde, da palavra escrita) – a ligação do homem com Deus, perdeu seu sentido e foi suplantada pela “Verdade” científica desde os séculos XVIII-XIX em diante. Desde então, o homem tem de “provar” sua hipótese e a palavra só é levada em consideração, quando a “tese” abordada é finalmente comprovada *ipsis litteris*.

Neste sentido, com o advento da escrita científica, a Literatura sofreu um esvaziamento, e o sentido original da palavra, a ligação com o Divino, também se esvaziou e tornou-se um bloco *non-sense* (sem sentido), um grande buraco negro existencial. Assim, com o surgimento dos movimentos literários Modernos, surge também um novo sujeito a partir da Literatura: um indivíduo fragmentado, caótico, contraditório, perdido e sem direção na vida e nas emoções. O sujeito moderno sabe-se oprimido pelo sistema, pelas obrigações, pela família, pela moral. Ele é mais um títere, entre outros tantos títeres, que formam a “Massa Silenciosa” (BAUDRILLARD, 1985). E assim, navegando entre incertezas e emoções esparsas, entre sensações e epifanias cotidianas, o sujeito literário vive seu “sono eterno do sonho humano”. (PESSOA, 1976).

Ele é ao mesmo tempo, aquele que está em busca de si mesmo, mas que quando finalmente se encontra, já não restam mais ilusões, desiste do seu caminho, da sua busca, em nome de uma “acomodação” aparente a um cotidiano monótono e asséptico. Cotidiano este, que o oprime, mas que lhe dá sentido ao viver papéis diversos: papéis sociais, culturais, familiares.

Enfim, o sujeito de Clarice Lispector perdeu sua voz, perdeu sua identidade, mas resgatou em alguns momentos epifânicos, a conexão com o que há de mais íntimo em si, a liberdade, o transcendente.

Em Sartre (2015) encontramos bem definido o papel do poeta moderno (e do escritor), bem como a questão do “Ser” da palavra. A palavra como existência, como instrumento da essência e da liberdade humanas:

[...] Como ele (o poeta) já está fora, as palavras não lhe servem de indicadores que o lancem para fora de si mesmo, para o meio das coisas; em vez disso, considera-as como uma armadilha para capturar uma realidade fugaz; em suma, a linguagem inteira é, para ele, o Espelho do mundo. [...]. Estabelece-se assim, entre a palavra e a coisa significada, uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significado. (SARTRE, 2015, p. 20-21)

Desta forma, se para o pensador francês, a palavra adquire luminescências, e é feita de uma “realidade fugaz”, para a escritora ucraniano-brasileira Clarice, é a captura desta “realidade fugaz” que ela busca o tempo inteiro através de suas personagens. Assim, as personagens clariceanas, em especial as mulheres representadas em seus contos, tentam abarcar uma espécie de “transcendência” frente o niilismo existencial, ou por outro lado, a crise de identidade a que são constantemente submetidas. Esmagadas entre um cotidiano opressivo e um desejo de fuga da vida e do dia-a-dia, as personagens de Clarice expressam a angústia existencial de muitas mulheres, e também homens.

De acordo com Coelho (1993), na escrita de Lispector

convergem os problemas mais candentes da contemporaneidade: dentre eles, a luta do escritor com a *insuficiência da palavra* para manifestar com autenticidade o novo sentir e o novo pensar; e, em segundo lugar, a preocupação com os *níveis de consciência* em que a existência é vivida: o da *não-verdade ou inautenticidade* – vida esquecida de si mesma, alienada de seu próprio sentir; inconsciente de si mesma e do outro; prisioneira das formas degradadas do existir a que a engrenagem social a submete – e o da *verdade ou autenticidade* – fruto da autoconsciência de um *Eu* que se reconhece um *ser-com-os-outros* e sabe que é na interação das consciências que se pode dar o trânsito da *não-verdade para a verdade*. Em terceiro lugar, a sondagem do *Eu* em busca da *verdade* humana que nele se oculta para além do condicionamento social; e, em último lugar, mas não menos importante, a existência humana entendida como busca da sua verdade autêntica, único caminho que através da palavra poderá revelar ao ser humano a sua própria razão de existir. (COELHO, 1993, p. 177-178, grifos da autora)

No conto “Amor”, do livro “Laços de Família” (LISPECTOR, 2009, p. 19-29), a personagem Ana é uma dona de casa acostumada às lides domésticas e dedicada aos filhos e ao marido. Porém, há um momento, pela tarde, que é o momento do perigo, onde tudo se dilui, onde as coisas deixam de ter aparência e passam a ter essência. E esta essência

das coisas, esta consciência de si, é o que mais assusta nossa pacata personagem. Ao lidar com uma cena cotidiana – um cego na parada do bonde, mascando chicles – a protagonista do conto tem uma súbita “iluminação”, um entendimento diferente da realidade. Este novo entendimento a deixa confusa ao ponto de ir parar no Jardim Botânico da cidade do Rio de Janeiro, onde ela acaba tendo uma espécie de “Epifania”. Essa transcendência, eleva a consciência da personagem para outro patamar, longe das coisas cotidianas:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. [...]. A moral do jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. [...]. A decomposição era profunda, perfumada [...]. Mas todas as pesadas coisas ela via com a cabeça rodeada de insetos, enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores, Ana mais adivinhava do que sentia seu cheiro adocicado [...]. O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. (LISPECTOR, 2009, p. 25)

O retorno ao convívio diário com a família, com as obrigações da casa, etc. a enche de uma espécie de “nojo”, como se um “desastre” estivesse prestes a acontecer. O desastre é a consciência do seu amor pelo cego, do seu amor pela vida, da sua necessidade de sair da jaula que ela própria construiu para si. A jaula que se chama família, filhos, marido, e que é a casa e todos os seres da casa. De súbito, o que Ana quer é a liberdade. Na escrita de Clarice, isso aparece nítido:

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara, e na casa havia um tom humorístico, triste. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. Acabara-se a vertigem de bondade. E se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flâmula do dia. (LISPECTOR, 2009, p. 29)

A personagem de Clarice passa por toda uma transformação, e, no entanto, acaba rendida às forças da sociedade, aos condicionamentos de sempre, e é ela, Ana, quem sopra a flâmula do dia, quem apaga a vela da própria consciência, para não viver as turbulências do Amor. Talvez, caiba aqui a frase-título do livro de Freud, o “mal-estar na civilização ocidental” (1992). A capa de civilidade da protagonista esconde a sua hipersensibilidade frente à vida, frente os acontecimentos mais corriqueiros, frente os seres que habitam o Jardim ou a casa de Ana. É essa sensibilidade exacerbada que leva a personagem de

encontro a um mundo “só seu”, e que ninguém mais habita, e que ninguém mais é capaz de compreender.

Freud (1992) costumava dividir os estados de consciência entre Consciente (o estado de vigília) e Inconsciente (o estado de sono/os sonhos). O que ocorre na tarde de Ana, é que o seu Inconsciente aflora, após o choque com a cena do cego (que é o gatilho para o que se sucederá depois) e, ao retornar para casa, ela tem de “rearranjar” as suas impressões da vida, os seus sentimentos, as suas emoções. Este choque entre a parte Inconsciente de Ana, e a Consciência dos seus papéis sociais e familiares é que traz a tensão para o conto. Ao final, Ana se rende, exausta, à Consciência da vida cotidiana e, voluntariamente, simbolicamente, como quem apaga uma vela, apaga as lembranças daquele dia.

Notamos assim, que a protagonista de Clarice, é sobretudo uma mulher que luta com seus próprios impulsos e vive a tensão entre o querer /desejar ser livre, e os papéis assumidos cotidianamente, sem qualquer outra significação exceto a de cumprir com condicionamentos morais, culturais, sociais. A personagem de Clarice, busca ao fim, uma tentativa de conciliar a sua verdade, a sua essência, a um mundo de aparências, a um mundo automatizado, artificial e superficial nas emoções. Entre a verdade essencial da alma e as obrigações cotidianas, boia solitária, com medo de afogar-se, a protagonista Ana, exemplificando pela Literatura, o nada da existência, a necessidade de liberdade da mulher, do ser humano, a necessidade de transcendência de cada um, que Sartre e Clarice, tão bem conheciam.

## **O AMOR TUMULTUADO DE LÍDIA JORGE**

Se Clarice Lispector prima pelo Existencialismo em seus contos, Lídia Jorge vai mais além. As mulheres dos contos da autora portuguesa são, em geral, vítimas de um sistema patriarcal e opressor ao qual elas próprias se rendem e repetem em suas ações. Enfim, Lídia Jorge utiliza os artifícios da linguagem literária para expor ideologias, estereótipos, preconceitos e toda uma infinidade de tradições que nem sempre corroboram para o bem estar social. Mas, que por sua vez, reiteram uma maneira arcaica de pensar o mundo e as relações. De acordo com Jane Tutikian (1999), podemos vislumbrar na escritora lusa toda uma conformação social e histórica que perpassa suas obras e chega até o conto em questão, que estamos analisando neste artigo. Para Tutikian, “A realidade rústica em que se configura a vida é invocada para que se coloque à mostra o exercício

da paixão, da solidão, da luta entre valores: tudo o que é a vida com suas raízes firmadas na cultura, na tradição, num realismo regional e nacional.” (TUTIKIAN, 1999, p. 61)

Se Lídia Jorge assume no conto “Marido” justamente o “exercício da paixão” de que fala Tutikian, por outro lado, ela mostra o quanto esta mesma “paixão” unida à negação da realidade, e deslocada por valores caducos (a família, o patriarcalismo, a dependência feminina da figura do marido, os ideais da Igreja Católica, etc.) pode ter resultados nefastos. O conto inicia-se em forma de oração, numa clara referência aos valores da Igreja de Roma:

*Salve, Regina, mater, misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela, até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar. (JORGE, 2008, p. 9)*

A autora em questão faz referência aos laços indissolúveis do matrimônio, pregados ao longo dos séculos e ainda vigentes em muitos países católicos, dentre eles, Portugal. A oração por um lado mostra a fragilidade da mulher, a protagonista Lúcia busca amparo numa figura mítica, a Virgem Maria. Através de sua devoção à Santa, ela encontra um pseudo-equilíbrio para uma vida em franca derrocada. É interessante notar que justamente a vela acendida para a Virgem será também o móvel incendiário das vestes de Lúcia ao final da história. O ponto de transformação da personagem numa chama viva, que, em pensamento e na literatura, clama pela Virgem até tornar-se em cinzas na porta do advogado do quinto andar. E, neste ponto, a Santa acode, e o conto termina numa reza mórbida, numa reza funesta.

Assim, entre a primeira e a última oração de Lúcia, temos a narrativa do Marido que bebe e chega de madrugada, que sai com outras mulheres, que grita bêbado e violento pela esposa que se esconde no pombal, junto da Santa. Este ritual de rezas e violências e bebedeiras, se repete há anos. Até que não suportando mais tanta agressão, os inquilinos, um a um, se prontificam a ajudar na separação de Lúcia. Assim, surgem as figuras do Advogado, da Assistente Social e do Médico. Todos eles, servindo como uma espécie de “Rede de Apoio” para que Lúcia possa tomar um rumo diferente em sua vida. A tomada de consciência através do olhar alheio, é o ponto da virada da narrativa em si.

Ao negar a realidade, ao enxergar nos inquilinos uma espécie de “complô” contra o seu casamento, Lúcia toma a resolução fatal de enfrentar o Marido após suas noitadas. E assim, como uma espécie de Salomé às avessas, Lúcia abre a porta para o Marido,

massageia seus pés, suas pernas, numa espécie de volúpia sensual. Depois, deita-se e afasta com um gesto a chama de um fósforo que o Marido aproxima de seus cabelos. Ignorando veementemente os intentos do seu homem, ela deixa-se incendiar pela vela que o Marido aproxima de suas vestes.

Ao fim e ao cabo, não se tem certeza se Lúcia provocou e buscou a própria morte, ou se Lúcia simplesmente se manteve passiva diante do inevitável. A única certeza que se tem é a da ironia que perpassa todo o conto. Por um lado, a história em si é trágica, por outro lado, ela é contada como se a autora estivesse participando ao leitor uma piada de humor negro. E o lado negro da piada é justamente a comicidade das falas de Lúcia quando descobre a intenção dos inquilinos de separá-la do Marido:

Com o balde entre portas, nessa hora da tarde, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exatamente porque era doce. Era, e pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira, lhe estendiam um tapete de negrume e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina –auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria protecção quando cantasse à janela por Salve Regina, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. [...]. Além disso, o seu homem tinha um bom caráter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque podia ralhar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com exceção do dinheiro que ele gastava quando ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente ela não podia amealhar. [...]. Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. E ele calado. (JORGE, 2008, p.18-19).

O riso se instaura neste conto pelo viés das ideias absurdas da porteira, seu contentamento com migalhas de afeto, suas tentativas de justificar o injustificável. Mas, como muitas mulheres mundo afora, ela tinha toda uma ideologia patriarcal sustentando o parco equilíbrio da relação homem/mulher - marido /esposa. É através da linguagem que a escritora lusa chama nossa atenção para uma espécie de “carnavalização” das relações e das palavras. De acordo com Tutikian (1999), “a carnavalização traz consigo o riso reduzido da ironia, da paródia, por meio da refração crítica que nega e afirma, revogando todas as formas de reverência e devoção, deformando a verdade tradicional, provocando assim, a desmistificação.” (TUTIKIAN, 1999, p. 62).

Desta maneira, a própria “oração-conto” que perpassa toda a narrativa de Lúcia é uma forma de paródia, de desmistificação da Igreja Católica e seus valores absolutos, é uma crítica mordaz à sociedade patriarcal e também à indissolubilidade do matrimônio.

A mulher moderna /contemporânea, que luta por seus ideais, é justo o lado oposto de Lúcia, que, personificando a mulher do Estado Salazarista, opressor e machista, assume para si mesma toda a ideologia masculina e, desta forma, termina por auto-anular-se, por deixar-se incendiar e morrer pelas mãos do Marido, com a vela da Igreja, com o fogo das paixões e do ódio, o amor e seu contrário numa chama de volúpia e desejo, num incêndio humano que termina, perplexamente em cinzas, na porta do Advogado.

Lídia Jorge consegue deste modo, realizar uma crítica tanto ao Estado Salazarista (vigente por 40 anos em Portugal), quanto opor-se às mistificações da Igreja Católica e por fim, mostrar o quanto mulheres e homens reproduzem os valores machistas eivados na tradição da família patriarcal.

Podemos inferir assim, que o conto de Lídia é um chamamento à nossa percepção mais aguda do real, é um grito pungente de dor e lágrimas; é uma forma de mostrar da maneira mais crua o quanto somos responsáveis pela reprodução dos estereótipos e mais que isso, o quanto somos senhores dos nossos destinos. E o destino é feito de escolhas. Cabe a cada um de nós saber escolher o caminho certo a seguir.

## O amor solitário e exilado de Orlanda Amarílis

Em seu livro de estreia, “Cais do Sodré Té Salamansa”, Orlanda Amarílis já mostra a que veio: suas personagens caboverdianas são, no mais das vezes, ou exiladas ou auto-exiladas em Lisboa, despregadas da terra-mãe por algum motivo de força maior, algum infortúnio ou exigência do destino. E todas elas, em sua maioria mulheres, têm esse quê de saudade, de nostalgia, de busca por um porto seguro (uma ilha) que já não existe mais, exceto nas lembranças e nas conversas com conterrâneos.

De acordo com Tutikian (1999):

Nos contos de Orlanda Amarílis, o caminho é o inverso, não é o da dessacralização, mas o da sacralização que serve de substrato ao próprio dilema cabo-verdiano: o ter de ficar, querendo partir; ou ter de partir, querendo ficar. É a sensação de exílio e estranhamento na outra terra. [...]. Se o retorno é portador da memória do exílio, o exílio fracassa como desenraizamento, porque ele é o arraigamento da consciência identitária que se busca a si mesma. [...]. E no meio desse sentimento, cujas raízes passam por um conceito e um sentimento de identidade nacional, a aculturação adquire uma conotação ilusória, sem deixar de

ser entretanto, uma escolha [...]. Trata-se em última análise, de uma escolha de transformar seus adeptos em ciganos errantes, “sem amigos, sem afeições, desgarrados entre tanta cara conhecida”. Nada além de um outro entre mesmos e um estranho de si. A insularidade geográfica, assume-se como insularidade existencial e idiossincrasia cabo-verdiana TUTIKIAN, 1999, p. 65-66).

No conto que dá título ao livro, “Cais do Sodré”, vemos duas realidades em conflito: a realidade do exílio em Lisboa, da imigração, do deslocamento, da solidão; e a realidade fantástica da ilha amada, São Nicolau, Simão Filili e seu pacto com o demônio (com a Maçonaria) e as maravilhosas façanhas deste homem destemido.

Assim, neste conto, temos a memória maravilhosa de Tanha e Andresa, versus a realidade dura da espera do comboio para ir a Caxias, subúrbio de Lisboa, local dos imigrantes. Esta dualidade entre o fantástico-maravilhoso e o real é que faz com que o conto se adense e torne-se uma narração quase ao pé do ouvido. Sua escrita entre o literário e o oral também faz com que o leitor tenha de súbito, todo um estranhamento, como se a autora estivesse a “falar” de maneira coloquial, numa conversa íntima, não só na narrativa, como com o leitor:

Andresa ajeita a mala sobre os joelhos, acaricia o fecho de tartaruga, num gesto vago, sem atinar porque dera conversa à senhora. Conchêl, porquê? Dondê? Só se for do tempo de chá de fedagosa. Sou mesmo disparatenta. Se eu era Andresa Silva, Andresa filha de nhô Toi Silva de Casa Madeira? Sim, senhora, sou Andresa, sobrinha de nh’Ana, filha de nhô Toi. É sim. Mais conversa pá mode quê? Ainda hei-de perder essas manias. Manias de dar trela a todo o biscareta da minha terra. Apareça-me pela frente, não conheço, acabou-se. (AMARÍLIS, 1991, p. 11 – Linguagem da Autora)

Assim, o Cais do Sodré, ponto de encontro entre Tanha e Andresa, é também o ponto de partida (lembramos que os navegadores portugueses partiam daí para realizar suas descobertas marítimas). E é o lugar de convergência de toda a narrativa. De acordo com Abdala Junior (1999), há que se perguntar se o sentido do comboio /trem é aquele que levaria até a praia de Salamansa, ou, se ao contrário, é aquele que leva os cabo-verdianos ao subúrbio, caracterizando-os como proletários (ABDALA JUNIOR, 1999, p. 13).

De qualquer maneira, é neste Cais que ambas se encontram como se Andresa e Tanha estivessem numa tentativa de abraçar a identidade nacional apagada pelo dia a dia na Metrópole. O encontro entre as duas cabo-verdianas é uma espécie de vértice por onde gira a história familiar de ambas e os mitos, segredos, tragédias que caracterizam a fantástica ilha de onde elas provêm.

Simão Filili, pai de Tanha, é a personagem neste sentido, que mais se destaca: ele é o patriarca que ousa fazer pacto com o “xuxo” (diabo), que ousa entrar para a Maçonaria, e assim coisas incríveis acontecem à sua volta, e por sua causa. Um exemplo dessa realidade fantástica, está nas memórias de Andresa:

A primeira prova para um homem ser maçonco é atravessar descalço um mar de alfinetes. Dezide, menina, nhô Simão Filili fez esta prova como nenhum outro. Ia a atravessar o mar de alfinetes, ouviu uma trupida. Pareciam cavalos de gente-gentio, catrapau, catrapau. Nhô Simão, desorientado, roupa rachada, baba a escorrer, mãos picadas, nunca voltou a cara para trás. [...]. Sim, senhora, é de vera. Por artes de maçonaria ele costuma fazer aparecer um vapor de guerra ao bater da meia-noite. Gentes já têm o visto todo fardado de branco. [...]. É um arrastar de ferros e é nhô Simão a gritar a noite inteira para a marinhagem. (AMARÍLIS, 1991, p. 16)

Assim, entre a vida fantástica de Simão Filili e as tragédias familiares – a morte de Zinha, irmã de Tanha e filha de Simão, a própria morte do patriarca, etc. – e a vida sem graça do cotidiano solitário em Lisboa, se desenrola a narrativa de Orlanda.

Nesta narrativa podemos ver claramente o papel da mulher e o papel do homem na sociedade cabo-verdiana. Entre as várias lembranças que se desenrolam ao longo do conto, temos o noivo de Tanha, um bêbado incorrigível que batia nas pessoas por “dá cá aquela palha”, ou seja, pelos motivos mais banais possíveis.

Numa sociedade onde às mulheres cabia o papel de esposa e mãe de família, tanto Andresa quanto Tanha e sua irmã, são subjugadas a uma espécie de conformismo com a violência masculina, a truculência dos patrícios, e o próprio Simão, pai de Tanha, é o retrato acabado do homem forte, destemido e truculento daquela região.

Às mulheres cabia submeter-se e calar-se, ou morrer cedo, como é o caso de Zinha. Enfim, em Cabo Verde ou em Lisboa, a mulher é uma espécie de “posse” do homem. Ela pode até conversar com uma conterrânea numa estação de trem, mas sua identidade existe a partir da identidade do outro, do homem, do marido. Assim, é o homem quem toma as últimas decisões, quem forja as viagens, quem dá ou tira a vida, quem tem poder sobre o mundo natural e sobrenatural.

As mulheres do conto são sempre figuras que circulam pelo âmbito doméstico, e cuja vontade ou desejo, nunca é revelado. Nha Xenxa, esposa de Simão, reza de acordo com o catolicismo, mas sua reza é silenciosa e opaca. Nem o marido a escuta, nem o padre. Em sua absoluta solidão, ela ergue preces como que às escondidas, para que Simão não lhe castigue. Assim, até mesmo as relações mais íntimas e transcendentais (como é o

caso da prece), são eivadas de opressão e silêncio. O silêncio do medo, o silêncio da sociedade tradicional patriarcal.

Numa comunidade erguida e sustentada por homens, as mulheres do Cais do Sodré repetem, sem dar-se conta, não só a história familiar de opressão e tragédias, como os valores masculinos inculcados por pai e mãe desde tenra idade. Se Andresa e Tanha são os dois lados da mesma moeda em termos de identidade nacional cabo-verdiana, elas são também o retrato da mulher africana desterrada neste século XX, que, apesar de todas as revoluções (nos costumes, sexual, de valores), mantém-se fiéis aos valores de uma sociedade arcaica e machista. Orlanda Amarílis, revela-nos assim, como as mulheres apesar de tudo, ainda são ideologicamente dominadas pelos homens. E convida-nos a percorrer um caminho, o caminho do Atlântico (desta vez, feminino), em busca de uma identidade própria, em busca de suas raízes mais profundas: o si mesmo, a transcendência, a pátria (que pode ser também expressa na língua e na linguagem literária). Já, que como queria Freud, o sujeito se constrói através da palavra.

### **À GUIA DE CONCLUSÃO: TRÊS VOZES, UM SÓ OCEANO**

Em nosso percurso pudemos notar que tanto Clarice Lispector, quanto Lídia Jorge e Orlanda Amarílis têm em comum nos seus escritos, em especial em seus contos, a figura da mulher como objeto de opressão, seja ela existencial, seja ela social ou familiar. Podemos notar nas três autoras a expressão da solidão feminina: Ana, personagem de Clarice, sente-se só apesar dos filhos e do marido; Lúcia, protagonista de Lídia Jorge passa a vida a rezar, sozinha, sem que o marido lhe dê atenção; com exceção das bebedeiras; Andresa, narradora do conto de Orlanda Amarílis, é tão desesperadamente só, que arranja uma desconhecida (Tanha) para devolver-lhe um pouco do sentimento de encontro e empatia.

O amor exilado de Orlanda Amarílis encontra eco na necessidade de partilha tanto nas personagens de Clarice, quanto na personagem de Lídia Jorge. Se Lispector tenta evidenciar o desespero frente um cotidiano insípido, Jorge mostra o desespero diante de um mundo incompreensível para a protagonista de sua história; e Amarílis por sua vez, demonstra como o desespero pela comunicação, por não ser sozinho, por não estar completamente desterrado, pode funcionar numa personagem exilada do país e de si própria.

As relações nos três contos são marcadas por uma assimetria de poderes: os homens, nas três histórias narradas é que possuem o domínio de vida e morte, de sentido e significado da existência (e a mulher existe nestas narrativas, a partir do olhar masculino), de saberes e poderes tanto naturais como sobrenaturais. Nas três histórias as mulheres estão socializadas dentro de um espaço delimitado: o espaço doméstico. A rua, o comboio, o Jardim, etc. são um espaço público restrito onde essas mulheres têm a permissão de circular. No entanto, o domínio feminino ainda é a casa e a família.

Nestas três autoras do século XX, fica patente a tentativa de dar vez e voz às personagens que antes passavam despercebidas pela Literatura Ocidental. É interessante notar, como, mesmo sendo escritas por mulheres, as narrativas abordadas neste artigo, ainda abarcam a ideologia dominante masculina. Apesar disso, elas são uma espécie de reflexão e denúncia do status quo feminino. E, por isso mesmo, são uma fonte de reconhecimento e de representação das mulheres do nosso tempo. Neste Oceano Atlântico Feminino, podemos ver o quanto as escritoras de Língua Portuguesa ao redor dos três continentes do Globo (América do Sul/Europa/África) tiveram a ousadia de pôr na folha em branco as angústias existenciais, os dilemas, as problemáticas e as idiossincrasias de mulheres que não estão só no papel, mas que existem corporificadas em muitas partes do planeta.

As personagens de Clarice, de Lília e de Orlanda, falam de nós mesmas, falam de nossas vidas, falam daquilo que conhecemos tão bem, e que se não houvesse sido escrito, talvez passasse despercebido. Porque o óbvio, justamente por ser óbvio, geralmente é invisível aos olhos. Desta maneira, estas três autoras lançam luz diante da escuridão da cegueira cotidiana. E mostram de forma magistral, o que é ser mulher no século XX, com suas demandas, obrigações, amores, solidões.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Globalização, cultura e identidade em Orlanda Amarílis. In: **Literatura e História: três vozes de expressão portuguesa**.  
CARVALHAL, T. F.; TUTIKIAN, J. (Orgs.) Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- AMARÍLIS, Orlanda. **Cais do Sodrê Té Salamansa**. Lisboa: Edições ALAC, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **À Sombra da Maioria Silenciosa: o fim do social e o surgimento das massas**. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo, Penguin: Companhia das Letras, 1992.

JORGE, Lúcia. **Marido e outros contos**. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PRADO, José Luiz Gonzaga do. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulus, 1991.

SARTRE, Jean Paul. **Que é a Literatura?** Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

TUTIKIAN, Jane. **Inquietos Olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lúcia Jorge e Orlanda Amarílis**. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

## DOMINAÇÃO MASCULINA NO ROMANCE DO BERNAL FRANCÊS

DOI: 10.36599/itac-led.0005

Antonio Marcos dos Santos Trindade<sup>1</sup>

**RESUMO:** Meu objetivo, neste capítulo, é estabelecer algumas reflexões sobre a condição feminina nas sociedades tradicionais a partir da leitura e análise do romance do *Bernal Francês*. Para tanto, utilizo a versão desse poema cantada pela intérprete sergipana Dona Maria dos Anjos. Essa versão está publicada no premiado *Romanceiro Sergipano* (o livro *O Folclore em Sergipe*), de autoria do coletor Jackson da Silva Lima. Como se trata de um gênero literário que transita entre a oralidade, a escritura, a gestualidade e a visualidade, são apresentadas, no capítulo, algumas fotografias que ilustram a análise literária do poema. Para fundamentar a abordagem da dominação masculina, encenada na punição ao adultério feminino narrado pelo poema, recorro a Pierre Bourdieu, Georges Duby, Gayatri Spivak, Orlando V. Dantas, entre outros autores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dominação masculina, sociedades tradicionais, adultério.

“\_Ai, marido meu,  
A morte eu já mereci”  
(*Bernal Francisco*, cantado por D. Maria dos Anjos)

### CONHECENDO O ROMANCE DO BERNAL FRANCÊS

*Bernal Francês* é um romance tradicional, isto é, um poema cantado, de proveniência ibérica e medieval, muito conhecido na literatura oral brasileira. Ele narra uma estória ilustrativa sobre a condição feminina tanto na Idade Média europeia, quanto no Brasil colonial, como também nas comunidades contemporâneas culturalmente tradicionais. Podemos resumir essa estória narrada pelo poema da seguinte forma: uma mulher casada mantém um relacionamento adúltero com um amante, cujo nome é parecido com o nome do marido, conhecido como “Bernal Francês”. Uma noite, tarde de hora, estando a casa bastante escura, a esposa recebe o cônjuge, que estivera viajando e retornara sem que ela soubesse, pensando que estava recebendo o amante. Convencida de que recebia o amante, ela, então, diz para ele não temer que nem o esposo, nem o pai,

---

<sup>1</sup> Professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe – SEED/SE. Mestre em Estudos Literários (2015a) pelo PPGL/UFS – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe e doutorando na mesma instituição. Publicou também em 2015, pela NEA (Novas Edições Acadêmicas), o livro *Agonia Severina: dominação masculina no Romanceiro Sergipano* (TRINDADE, 2015b). E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8562-6891>.

nem os irmãos estão em casa. O marido, depois de perceber que ela esperava por outro e não por ele, revela sua verdadeira identidade e diz que a matará pela traição assim que o dia amanhecer. Ela, reconhecendo sua culpa pela infidelidade, aceita a punição, pedindo ao esposo apenas que não a mate com faca, o que não seria digno de sua condição nobre, mas com uma toalha, que é morte de fidalguia.

Segundo Ramón Menéndez Pidal (PIDAL, 1958, p. 23-26), esse romance está ligado a um personagem histórico, um prestigiado capitão de guerra do século XV a serviço dos Reis Católicos. O pesquisador espanhol informa que consta, tanto nas crônicas históricas de Alonso de Palencia, como nas de Hernando del Pulgar, como também nas do Cura dos palácios reais, a história da participação que teve Bernal Francês na guerra de Granada, prestando aos Reis Católicos grande serviço no combate aos mouros; pelo que teria recebido, em 18 de maio de 1492, uma doação real de uma “[...] *cantidad de tierra en que puedan pastar 4.000 cabezas de ganado ovejuno, en la dehesa de Tovilas, término de la villa de Setenil; [...]*”<sup>2</sup>. De acordo com essas informações, vê-se logo que o mundo de tal personagem obviamente é o mundo da guerra, um lugar em que a mulher se encontra vigiada e controlada por todos os lados, sem liberdade de escolha, nas mãos de pais, padres, maridos, tios, irmãos, ou mesmo dos próprios filhos homens.

Na literatura de língua portuguesa foi Almeida Garrett o primeiro escritor a publicar algumas versões do *Bernal Francês*. Dentro de seu projeto de renovação da poesia nacional, a qual, segundo o poeta, andava demasiadamente afrancesada e perdida de suas origens, Garrett, por não ter encontrado nenhuma versão desse poema em romances castelhanos, acabou considerando-o originário de Portugal. Em 1828, inspirando-se nele, o autor de *Viagens na minha terra* (1846) apresentou, junto com *Adozinda* – outro poema também inspirado em romance tradicional, o romance *A Silvana* (*A Silvaninha*) –, uma versão sua da estória contada pelo poema da esposa infiel. Posteriormente, Garrett publicou, em seu *Romanceiro* (1843), algumas versões “factícias”, ou seja, versões artificiais, não colhidas diretamente do povo, mas compostas pelo poeta romântico a partir das versões que ele conseguiu coligir em Ribatejo, Beira Alta, Alentejo, Extremadura, Minho e Açores (GARRETT, 1904, v. I, p. 110-136). Depois de Garrett, Teófilo Braga é o próximo escritor de língua portuguesa a publicar

---

<sup>2</sup> PIDAL, *op. cit.*, p. 24. Tradução minha: “[...] quantidade de terras em que 4.000 cabeças de ovelhas podem pastar, no pasto de Tovilas, termo da cidade de Setenil; [...]”.

versões do *Bernal Francês*. Primeiramente, ele publicou uma versão da Foz (BRAGA, 1867, p. 34-36), aventando ser o poema originariamente espanhol. Em seguida, ele divulgará mais 13 versões do mesmo poema (BRAGA, 1907, v. II, p. 36-78). Já no Brasil, quem primeiramente deu notícia do *Bernal Francês* foi o coletor maranhense Celso de Magalhães (MAGALHÃES, 1973, p. 55-65). Todavia, quem publicou a primeira versão do poema, colhida no Rio de Janeiro, foi o historiador sergipano Sílvio Romero, que a publicou primeiramente na primeira edição de seus *Cantos Populares do Brazil* (ROMERO, 1883, v. 1, p. 5-7), com introdução e notas comparativas de Teófilo Braga, e, em seguida, na segunda edição dessa coletânea, já sem a introdução e as notas comparativas de Teófilo Braga (ROMERO, 1954, v. 1., p. 74-78). A esses coletores pioneiros outros se seguiram, apresentando versões provenientes, além de Portugal e Espanha, também de outros países da América, conforme mapeamento feito por Braulio do Nascimento, em seu artigo “Bernal Francês na América” (NASCIMENTO, 2004, p. 291-340).

## O BERNAL FRANCÊS DE D. MARIA DOS ANJOS

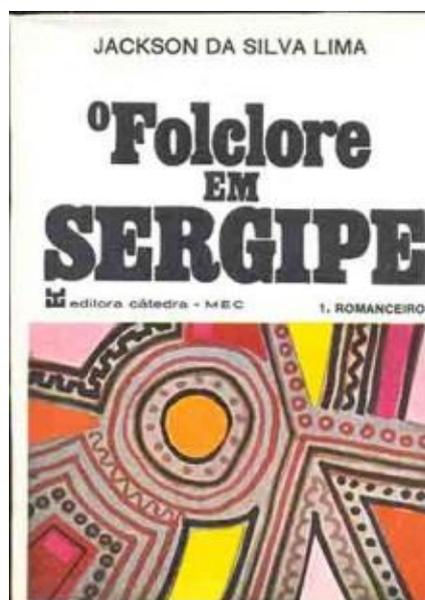


Figura 1. *O Romanceiro Sergipano*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?ID=1781816>. Acessado em 18 de fevereiro de 2021. A pesquisa de Jackson da Silva Lima foi a vencedora do Prêmio “Sílvio Romero” de 1972, instituído pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). O prêmio continua a existir atualmente como “Concurso Sílvio Romero”, mantido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), ver: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=52](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=52). Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

Entre os coletores contemporâneos, o folclorista sergipano Jackson da Silva Lima publicou cinco versões dessa estória em seu premiado *Romanceiro Sergipano*, as quais ele coligiu em Aracaju de cinco intérpretes. Dessas cinco versões, me valerei aqui da que foi cantada por D. Maria dos Anjos, de Malhador/SE, a qual nomeou seu poema com o título de *Bernado Francisco* (LIMA, 1977, p. 93 a 95). Conheçamos, então, antes de continuarmos a abordagem da condição feminina no universo tradicional, o romance tal como D. Maria dos Anjos o contou e cantou:

*Bernado Francisco*

Esse homem viajou e ela cá ficou, não é? Ela cá se apaixonou por outro homem do mesmo nome. Aí quando foi uma noite, ele chegou tarde da noite, chamou por ela e bateu na porta:

Toc... toc... \_ quem é,  
02 Que as horas são de dormir?  
\_Sou eu, Bernardo Francisco,  
04 Tua porta me mande abrir. Bis

No descer da sua cama  
06 Seu *charpim* ela quebrou:  
No abrir da sua porta  
08 Sua luz ela apagou;  
Pegou ele pelo braço  
10 P'o seu palácio puxou,  
Em águas de alecrim  
12 Seu corpo ela banhou.

Deita, Bernardo Francisco,  
14 Que as horas são de dormir,  
Se tu teme o meu marido  
16 Ele está longe daqui;  
Se teme ao meu pai  
18 Ele hoje não vem cá;  
Se teme a meus irmãos  
20 Longe dessa terra estão.

\_Eu não temo a teu marido  
22 Que atrás de tu ele está;  
Eu não temo a teu pai  
24 Que me deu tu p'eu me casar;  
Nem temo a teus irmãos  
26 Qu'eles meus cunhados são.

\_Ai, marido meu,  
28 A morte eu já mereci:  
Não me mate com uma faca  
30 Que é morte de tirania,  
Me mate com uma toalha  
32 Que é morte de fidalguia.

\_Deixe amanhecer o claro dia  
 34 Que eu lhe farei assim:  
 Trinta padres pra levar,  
 36 Trinta pra encomendar,  
 E do povinho miúdo  
 38 Não terá conta e nem fim.  
  
 Trinta padres carregou  
 40 E trinta encomendou;  
 E do povinho miúdo  
 42 Nem teve conta e nem fim.  
  
 \_Ai, Bernado Francisco,  
 44 Tua dama já é morta;  
 Quando tiver uma mulher  
 46 Queira mais do que a mim;  
 Quando tiver uma filha  
 48 Bote Diana como a minha;  
  
 Quando tu chamais por ela  
 50 Se lembra sempre de mim,  
 Que os braços que te abraçaram  
 52 Não têm mais força em si:  
 De dia carrega lenha  
 54 E de noite se queima a si.

Romance coligido em Aracaju, em 21-10-1974 (LIMA, 1977, p. 93-95, grifo do editor textual).

Como se vê, antes de iniciar a narrativa propriamente dita, D. Maria dos Anjos começa sua versão do romance do *Bernal Francês* com uma didascália em prosa, ou seja, com uma rubrica com finalidade introdutória, que informa que o marido da personagem feminina viajou e a deixou só. Ela então se apaixonou por um outro homem, cujo nome é parecido com o nome do marido. Ficamos sabendo do nome do marido pelo verso 3, “\_Sou eu Bernardo Francisco,” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93); e do nome do amante, no verso 43, “\_Ai, Bernado Francisco,”<sup>4</sup>. Como se percebe, a diferença entre um e outro é bastante sutil: um simples erre velar.

---

<sup>4</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 94.



**Figura 2:** (Acervo pessoal). Foto de Jorge Moreira de Dona Maria dos Anjos cantando romances para Jackson da Silva Lima<sup>5</sup>.

Na didascália, há uma expressão apelativa, a expressão “não é?”, que tem como objetivo sugerir maliciosamente, ao leitor-ouvinte da estória, o que irá acontecer a seguir. Essa expressão é uma marca da ironia que a intérprete procura imprimir à narrativa e é importante que o ouvinte do canto – ou o leitor de sua transcrição (ou seja, do plano literário do poema) – perceba isso, para compactuar com a malícia do tom irônico da narradora. Não nos esqueçamos de que estamos diante de um gênero literário que se encontra num entrelugar, entre o ouvir, ler e ver a performance rememorativa de quem o canta e narra. De maneira que uma leitura verbovisual – que contemple, além do plano literário do poema, também o contexto sociocultural –, tal como a que fazem Gilmário Moreira Brito (2009) e Alberto Roiphe (2013), ao estudarem os folhetos de cordel, aqui também se faz necessária. Por sorte, Jackson da Silva Lima, além de oferecer as solfas<sup>6</sup> de algumas versões apresentadas em seu *Romanceiro*, registrou também, em fotografias, algumas performances (o que é inédito nesse tipo de pesquisa!), como a de D. Maria dos Anjos, que vemos, na figura 2 acima, na qual o ambiente sociocultural em que se deu a performance é percebido com maior clareza.

<sup>5</sup> Essa foto de Jorge Moreira não consta do *Romanceiro Sergipano*. Ele me foi apresentada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese – intitulada “A poética de D. Caçula: autoria feminina e universo temático do *Romanceiro Sergipano*” – que estou escrevendo sobre a coautoria das intérpretes que participaram de sua pesquisa.

<sup>6</sup> O *Romanceiro Sergipano* oferece, na seção Documentação Musical (LIMA, 1977, p. 537-566), 84 solfas dos romances recolhidos, preparadas pelo maestro e professor Antonio Carlos Plech e pelos músicos Miguel Alves e Marena Isdebski Salles.

Voltando à versão de D. Maria dos Anjos, falemos um pouco de sua composição formal: ela apresenta nove estrofes, alternando quadras, oitavas e sextilhas de forma irregular. Estrutura-se em diferentes rimas, dispostas também irregularmente, predominando, porém, nos versos pares. Do ponto de vista vocabular, é uma versão típica da oralidade coloquial, marcada pela espontaneidade. Nela, ocorrem vários exemplos de solecismo. Tanto o de concordância, nos versos 4, “Tua porta me *mande* abrir”; 15, “Se tu *teme* o meu marido”; 39, “trinta padres *carregou*”; e 49, “Quando tu *chamais* por ela”; quanto apresenta também o solecismo de colocação pronominal, nos versos 9, “Pegou *ele* pelo braço” e 50, “*Se* lembra sempre de mim”. A síncope aparece várias vezes, tanto na preposição “pra”, verso 35, “Trinta padres *pra* levar” e 36, “Trinta *pra* encomendar”; como, de forma bem mais radical, engolindo duas sílabas, na expressão “p’o”, “para o”, no verso 10, “*P’o* seu palácio puxou”; como em “p’eu”, “para eu”, no verso 24, “Que me deu tu *p’eu* me casar”. Ocorre também a crase, na expressão “Qu’eles”, “que eles”, no verso 26, “Qu’eles meus cunhados são.”<sup>7</sup>.

Como se vê, todas essas licenças fonéticas fazem dessa versão um excelente exemplo da expressividade e da criatividade que caracterizam a língua falada, em sua variação regional e social, e denunciam o ambiente sociocultural em que vive a locutora. Esclareço que esse termo “locutora” é usado aqui, preferencialmente ao termo “enunciadora”, levando-se em consideração as reflexões de Paul Zumthor sobre “performance”.

Zumthor (2010) considera que a performance compreende fundamentalmente a transmissão e a recepção do texto, podendo incluir também a produção, em caso de haver imprevisto – como de fato é comum acontecer com as cantadeiras de romances. O medievalista suíço considera a performance como um momento crucial em que os eixos da comunicação social se redefinem: “Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição.” (ZUMTHOR, 2010, p. 31). Além disso, conforme o ensaísta, é na performance que a função fática, tal como definida por Malinowski, “[...] realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido.” (ZUMTHOR, 2010, p. 31-32). Não obstante, a versão *Bernado Francisco*, da locutora D. Maria dos Anjos, parece discordar de Zumthor, quando ele diz que, nesse jogo de aproximação, há

---

<sup>7</sup> D. Maria dos Anjos, “Bernado Francisco”, in: *O Folclore em Sergipe*, op. cit., p. 93-95.

indiferença pela produção de sentido. Pois, no momento em que D. Maria dos Anjos, na didascália de sua versão, pergunta ao ouvinte-leitor, “Esse homem viajou e ela cá ficou, *não é?*”, a intenção maliciosa de tal pergunta fica sugerida, como uma espécie de introdução irônica ao assunto de que irá tratar a narrativa.

Passemos, então, depois de termos abordado o aspecto formal e musical da versão, ou seja, depois de termos abordado sua constituição rímica, estrófica e métrica, ao plano do conteúdo da estória, quer dizer: ao plano das relações entre os gêneros. Esse plano é o campo das imagens em movimento, a fanopeia, conforme a terminologia poundiana<sup>8</sup> que estamos aplicando (2002). Após encerrar essas duas primeiras etapas da análise, seguiremos para as considerações finais, o momento em que serão feitas relações entre os dados extraídos da narrativa com informações históricas que possam ajudar a estabelecer uma interpretação do poema, dentro do debate sobre a condição feminina nas sociedades tradicionais.

#### “AI, MARIDO MEU, /A MORTE EU JÁ MERECI”

A narrativa começa, de forma tipicamente teatral, com uma onomatopeia indicando, nos primeiros dois versos, que alguém bate à porta altas horas da noite, perturbando o sono da personagem feminina: “Toc...Toc...\_quem é / Que as horas são de dormir?” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93). Em seguida, ficamos sabendo que é um homem, Bernardo Francisco. Se nos lembrarmos da didascália, que informa que a personagem feminina se apaixonou por um outro homem, o qual tem o nome quase semelhante ao nome do marido, já podemos deduzir que esse homem, Bernardo Francisco, seja exatamente o amante, e não o marido.

A mulher, então, desce da cama para abrir a porta. Porém, nos versos 5 e 6 “No descer da sua cama” / Seu charpim ela quebrou:” (ANJOS, in: LIMA, 1977,p. 93), é dito que, ao descer da cama, algo aconteceu: o “charpim” – corruptela de “chapim”, antigo calçado de sola alta para mulheres – quebra. Mesmo assim, ela continua. Abre a porta e apaga a luz. Tudo parece estar bem. Todavia, esse episódio da quebra do calçado, bastante simbólico para passar despercebido, pressagia que algo irá acontecer.

---

<sup>8</sup> “Melopectia”, “fanopeia” e “logopeia” são conceitos usados por Ezra Pound (2002), para referir-se, respectivamente, ao estudo do aspecto musical do poema, metro, rima, estrofação; ao estudo das imagens em movimento no poema; e ao estudo do *logos*, ou seja, das associações que se estabelecem entre as palavras do poema, as imagens projetadas por ele e o motivo, subjacente às imagens.

A esposa, então, puxa o amante para dentro do palácio e vai preparar-se para ele. Essa preparação é descrita, de forma bastante sensual, nos versos 11 e 12: “Em águas de alecrim / Seu corpo ela banhou” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93). Finalmente, terminado o banho, ela o convida a deitar-se. Claro está que ela não faz o convite intencionando ir para a cama com ele apenas desejando dormir. Porém, algo inquieta o amante, pois estamos convencidos, juntamente com ela, de que esse personagem masculino seja realmente o amante, ainda mais pelo fato de os dois se encontrarem em plena escuridão, portanto sem o contato visual, e a comunicação entre eles se estabelecer apenas através do nome **Bernardo/Bernado** Francisco.

A personagem esposa, visando tranquilizar o suposto amante, passa, nos versos 15, 17 e 19, a acalmá-lo, informando que os homens da casa, o marido, o pai e os irmãos, estão todos ausentes, “Se tu teme meu marido” / “Ele está longe daqui;” / “Se teme ao meu pai” / “Ele hoje não vem cá” / “Se teme a meus irmãos” / Longe dessa terra estão.” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93-94). Contudo, na estrofe seguinte, vem a trágica revelação: o personagem masculino, com quem ela se encontra sensual e ardentemente na cama, não é seu amante tão esperado, mas...seu marido! “\_Eu não temo a teu marido / Que atrás de tu ele está; / Eu não temo a teu pai / Que me deu tu p’eu me casar; / Nem temo a teus irmãos / Qu’eles meus cunhados são.” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94). Obviamente nos perguntamos: “Mas ele não havia se anunciado, no verso 3, “Sou eu **Bernardo** Francisco” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93)? Como ela pôde pensar que era seu amante? Bem, devemos lembrar que a diferença, na pronúncia de um **Bernardo** para um **Bernado**, é quase inexistente. Além do mais, ela acabara de levantar-se da cama, é noite, está escuro, enfim: é perfeitamente verossímil que a confusão aconteça em tal contexto. Qualquer pessoa, em situação idêntica, poderia confundir-se, da mesma forma que a esposa adúltera se confundiu.

Diante de tal revelação, a personagem feminina estremece. Consciente de que não há mais o que fazer, que fora descoberta irremediavelmente em sua infidelidade, só lhe resta assumir a traição e reconhecer que é digna de ser punida por ter se comportado dessa maneira. Nos versos 27 e 28, ela então conclui “\_Ai, marido meu, / A morte eu já mereci:” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94). Todavia, como a personagem não é uma qualquer, pois a indicação do espaço onde se desenrola a estória, o palácio, nos indica que se trata de gente da nobreza, ela então pede que sua punição – a morte, como não poderia deixar de ser num ambiente patriarcal como esse – seja pelo menos uma morte nobre. Assim ela

suplica, nos versos 29 a 32, “Não me mate com uma faca / Que é morte de tirania, / Me mate com uma toalha / Que é morte de fidalguia.” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94).

O marido traído, num gesto de “clemência”, concorda em protelar a punição para o dia seguinte, prometendo-lhe uma morte tão nobre quanto a que ela pediu. Para tanto, ele convocará todas as classes sociais, tanto o “povinho miúdo”, quanto o estrato social mais prestigiado – cultural, religiosa e politicamente – nesse contexto: o clero. Assim, os versos 39 a 42 descrevem a suntuosidade do enterro da esposa adúltera: “Trinta padres carregou / E trinta encomendou; /E do povinho miúdo / Nem teve conta e nem fim.” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94).

Após o enterro, que, como se viu, transformara-se num acontecimento solene e público, ficamos com a impressão de que a estória acabou. Ledo engano. De repente, como num desses saltos narrativos que são característicos do gênero romance tradicional, em que supressões e elipses de cenas são uma constante, ouvimos, nos versos 43 e 44, a voz da esposa punida falando para **Bernado** Francisco: “\_Ai, **Bernado** Francisco, / Tua dama já é morta;” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94). Antes de nos confundirmos, porém, pensando ser esse **Bernado** Francisco o marido da esposa infiel, percebemos, ao ouvir a voz feminina dizer para ele que sua dama já está morta, que se trata, não do esposo, mas do personagem amante, cujo nome, conforme já sabemos, é quase igual ao do marido traído. Percebemos, portanto, que, depois de um enterro tão solene, que deve ter sido comentado por longo tempo, a estória ainda não acabou. Ultrapassando os limites do plano terreno, ela se desloca agora, nessas duas últimas estrofes, para o outro lado da vida, dando voz à alma da esposa adúltera castigada. Nos versos 45 a 52, ela pede ao amante, agora já sabemos que esse **Bernado** Francisco para quem ela fala é o amante, que se lembre dela e de uma filha que ela tem chamada Diana. Além disso, ela também se lamenta por ter se deixado seduzir pelo fogo da luxúria, que a levava a se apaixonar por ele: “Quando tu tiver uma mulher / Queira mais do que a mim; / Quando tiver uma filha / Bote Diana como a minha; / Quando tu chamais por ela / Se lembra sempre de mim, / Que os braços que te abraçaram / Não tem mais força em si: / De dia carrega lenha / E de noite se queima a si.” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94-95).

## CONDIÇÃO FEMININA NAS SOCIEDADES TRADICIONAIS

É interessante percebermos que o mundo de D. Maria dos Anjos, em *Malhador-SE*, embora no século XX, não é muito diferente, em termos culturais, do mundo de valores patriarcais presentes no universo diegético da personagem esposa infiel do poema, pois, segundo Orlando V. Dantas, “O patriarcalismo predominou na época da Colônia, do Império e até meado do século XX, sobretudo entre os senhores-de-engenho do Nordeste brasileiro. Os chefes das famílias exerciam um poder absoluto sobre os filhos, [...]” (DANTAS, 1980, p. 32). Evidentemente, essa constatação do sociólogo sergipano não se aplica apenas aos senhores de engenho, mas também à classe popular, bem como o “poder absoluto dos pais” não era exercido somente sobre os filhos, senão também sobre as esposas, conforme também informa Gilberto Freyre, “[...] Até então, esposas e filhos se achavam quase no mesmo nível dos escravos.” (FREYRE, 1992, p. 421). A cultura patriarcal, em que a comunidade de D. Maria dos Anjos se estrutura, é marcada pelos valores de longa duração das sociedades viricêntricas tradicionais e, de acordo com as pesquisas de Luiz Mott (2008), esses valores eram muito fortes em Sergipe, desde o período colonial e imperial. Essa constatação é importante para se compreender que há relação entre o universo patriarcal, evocado pela diegese do romance, e o universo sociocultural em que vive sua intérprete.

Na versão de D. Maria dos Anjos, observemos que, após ser descoberta pelo marido de o estar traindo, a esposa dessa narrativa percebe que não há escapatória para o ato grave que cometeu. Ela revela ter consciência de que somente a morte pode ser esperada como punição para o que fez, sobretudo porque ela sabe que vive numa cultura de dominação masculina violenta. Por isso ela assume a culpa e aceita a punição como natural, nos versos 27 e 28: “\_Ai, marido meu,” / A morte eu já mereci:” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94). Ocorre com essa personagem feminina aquele fenômeno de interiorização da ideologia patriarcal descrito por Pierre Bourdieu, quando este explica que a dominação masculina encerra um processo de des-historicização da dominação, operado pelos aparelhos ideológicos Estado, família, igreja, escola etc, a partir de “um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social [...]” (BOURDIEU, 1999, p. 9).

No romance do *Bernal Francês* e em sua versão *Bernado Francisco*, embora haja a assunção do desejo sexual por parte da personagem esposa – ela trai o marido e, ao fazer isso, faz uma escolha, num mundo onde vive sem escolha ou com reduzida capacidade de escolha, pretende realizar seus desejos sexuais, num mundo onde o sexo marital é pura

obrigação –, mas, embora ela faça isso, ainda se vê como culpada. Não há emancipação, pois. Nem poderia haver, no contexto absolutamente patriarcal no qual a personagem se move. Tal personagem vive a consciência de sua subjetividade a partir dos valores, para ela estabelecidos, pelo patriarcado, seu outro. É algo semelhante ao que ocorre com as viúvas indianas que se autoimolaram, para acompanhar o marido morto na pira funerária, conforme ensina a tradição hindu do *sati*, transmitida através do *sruti* (o que é ouvido) e do *smriti* (o que é lembrado), de acordo com o que nos faz saber Gayatri Spivak, “A autoimolação feminina diante disso é uma legitimação do estupro como algo ‘natural’ e funciona, a longo prazo, no interesse da posse genital exclusiva da mulher.” (SPIVAK, 2010, p. 110).

Segundo Jackson da Silva Lima, ao contar a estória do *Bernal Francês*, uma outra intérprete do *Romanceiro Sergipano*, D. Marina, de Estância/SE, o fazia como se fosse uma modinha. Ela o fazia, nas palavras do folclorista, “[...], a todo instante, [...], tanto assim que a vizinhança sabe de cor a melodia, comentando chistosamente: ‘lá vem Marina com seu Bernaldo Francês’.” (LIMA, 1977, p. 90). Ao fazer isso, é muito provável que ela estivesse manifestando, de forma inconsciente, sua certeza de quão frequentes são essas cenas, vividas por várias mulheres nordestinas, de dominação bruta, por parte de maridos e de pais. O adultério sobre o qual fala o romance parece dizer-lhe algo sobre a condição feminina e as questões de gênero. Talvez, por isso, ela o guarde e repita tão frequentemente, pois a estória faz um registro da condição feminina e do lugar da mulher no mundo patriarcal. Embora ela possa entender estórias, como a do *Bernal Francês*, como “histórias de Trancoso” ou “histórias de tempos antigos”, é possível que, em seu entorno, em Estância, D. Marina ainda veja, em algumas situações, marcas dos valores patriarcais evocados pelo romance. É possível que a mulher aí, em algumas situações, viva uma realidade que é, como diz Spivak, a realidade de um mundo onde “O lugar duvidoso do livre-arbítrio do sujeito sexuado constituído como mulher foi apagado com sucesso.” (SPIVAK, 2010, p. 106).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar nossas reflexões sobre a condição feminina nas sociedades tradicionais, voltemos à versão do *Bernal Francês*, de D. Maria dos Anjos. Observemos nela, após sua análise literária, como as relações entre os gêneros são pautadas pela desconfiança – o que, aliás, acontecerá também nas narrativas de vários outros romances

coletados por Jackson da Silva Lima e publicados em seu *Romanceiro Sergipano*, tais quais *A D. Infanta*, *A Linda Pastorinha*, *A Moreninha*, *Chapim Del-Rei*, *D. Carlos de Montevalbar* (*D. Branca*) etc – pois o marido, na estória do *Bernal Francês*, não revela imediatamente sua identidade. E não faz isso justamente porque parece desconfiar de algo. Esse é o motivo de ele mostrar-se inquieto, nos versos 15 e 16 “Se tu teme meu marido” / “Ele está longe daqui;” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93). Além disso, percebemos também, a partir da versão de D. Maria dos Anjos, como foi mostrado atrás, nos versos 15, 17 e 19, como a vida da personagem feminina é controlada por vários personagens masculinos, desde o pai e o marido até os irmãos, “Se tu teme meu marido” / “Se teme ao meu pai” / “Se teme a meus irmãos” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93-94).



**Figura 3.** Outro ângulo da performance de D. Maria dos Anjos Silva<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Foto de Jorge Moreira constante do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 534). Na foto, podemos ver a intérprete com os olhos fechados, cantando o romance em estado de arrebatamento poético.

Outro dado importante, que a versão de D. Maria dos Anjos traz, para o entendimento da condição feminina no universo diegético em mira, é o que diz respeito ao enterro da esposa traidora. Não é um enterro comum, como se vê. E não é apenas pelo fato de a personagem ser nobre que ele fora realizado com tanta pompa. Nem o comparecimento maciço do clero e do “povinho miúdo” é algo gratuito ou casual. Trata-se de uma forma de “exemplificação” – e o marido o diz claramente nos versos 33 e 34 “\_Deixe amanhecer o claro dia / Que eu lhe farei assim:” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94). Ou seja: é preciso mostrar solenemente, para todas as classes sociais, o que espera aquela que ouse transgredir as leis do “santo matrimônio” no universo patriarcal. Leis que, como se sabe, se ligam à manutenção do “santo patrimônio”. Nesse sentido, embora o que está sendo dito não se restrinja ao período medieval, mas se aplique a toda sociedade marcada por valores tradicionais, caberia refletirmos aqui sobre as palavras de Georges Duby, falando sobre o casamento: “Coisa séria, o casamento é assunto masculino.” (DUBY, 1989, p. 31).

Na versão de D. Maria dos Anjos do romance *Bernal Francês*, evidenciam-se, como se mostrou, modos de interação entre os gêneros marcados pela desconfiança do gênero masculino em relação ao feminino. A própria personagem esposa assume ser digna dessa desconfiança, nos expressivos versos 27 e 28 “\_Ai, marido meu, / A morte eu já mereci:” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 94). Assim, temos, nessa versão *Bernardo Francisco*, o que poderíamos classificar como uma tragédia conjugal. E o mais interessante é que essa tragédia seja “montada”, diante de nossos olhos, a partir de cenas e de diálogos, numa simplicidade estrutural de fazer inveja a qualquer dramaturgo. Pois tudo se encaixa perfeitamente, para compor a estória, desde o começo, quando é anunciado um mau presságio, nos versos 5 e 6 “No descer da sua cama / Seu charpim ela quebrou:” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 93), até o final, quando a personagem, já morta, lamenta o fogo da paixão, nos simbólicos versos 53 e 54 “De dia carrega lenha / E de noite se queima a si.” (ANJOS, in: LIMA, 1977, p. 95). Uma tragédia, enfim, que, encenando a punição implacável ao adultério feminino, revela, para que todas as mulheres saibam disso muito bem, a condição subalterna de seu gênero no horizonte patriarcal.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, Maria dos. In: LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe, I: Romancero*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977, p. 93-95.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

\_\_\_\_\_. *Romanceiro Geral Português*. Volume II. Lisboa: Vega, 1982.

BRITO, Gilmário Moreira. *Culturas e Linguagens em folhetos religiosos do Nordeste: inter-relações escritura, oralidade, gestualidade, visualidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

DANTAS, Orlando V. *Vida Patriarcal de Sergipe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett - volume VII. Romanceiro – volume I: Romances da tradição oral*. Edição revista, coordenada e dirigida pelo Dr. Theophilo Braga. Lisboa: Empresa da História de Portugal Sociedade Editora, 1904.

LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Introdução e notas de Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação. (Coleção Rodolfo Garcia, 1973.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Editora Espasa-Calpe S. A., 1958.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

ROIPHE, Alberto. *Forrobodó na linguagem do sertão: leitura verbovisual de folhetos de cordel*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. 1ª ed. Vol. 1. Acompanhados de introdução e notas comparativas de Teófilo Braga. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

\_\_\_\_\_. *Cantos populares do Brasil*. 2ª ed. Retiradas a introdução e as notas comparativas de Teófilo Braga. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

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

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. *O lamento das Severinas: relações de gênero no Romanceliro Sergipano*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Sergipe: São Cristóvão, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Agonia Severina: dominação masculina no Romanceliro Sergipano – reflexões sobre cultura popular, tradição oral e relações de gênero no livro O Folclore em Sergipe*. Saarbrücken/Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015b.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## O DASEIN COMO UMA JORNADA EXISTENCIAL EM *O CASTELO*, DE FRANZ KAFKA

DOI: 10.36599/itac-led.0006

Thiago Sampaio Pacheco

**RESUMO:** O presente trabalho possui como objeto de análise o romance inacabado *O Castelo* do autor tcheco Franz Kafka. Nele, pretende-se realizar um estudo comparado dialogando as áreas do conhecimento da literatura com a filosofia existencial de Martin Heidegger em seu *Ser e Tempo*, na medida em que proporemos a jornada do protagonista kafkiano como uma jornada existencial de integração ao mundo. A análise parte do conceito *Dasein* (ser-aí), proposta filosófica em que Heidegger vê o ente como aquele que é lançado no mundo, e, portanto, um ser-no-mundo. Sugerimos que uma leitura do romance a partir desta ideia; K. torna-se a expressão do ser-lançado-no-mundo, aquele que emerge na narrativa sem que suas pretensões e predileções sejam levadas em conta. Essa existência angustiada acaba por operar no protagonista “modos-de-ser” que o encaminha, ao longo de sua jornada, para o modo mais próprio do seu ser, o *não-estar-aí*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dasein. Franz Kafka. O Castelo. Existencial. Martin Heidegger.

### KAFKA ENTRE O ROMANCE E A FILOSOFIA

O romance *O Castelo* (1926), bem como outras obras de Kafka – *O Processo* e *América* –, permaneceu fragmentado, incompleto. Este fato não prejudica a apreensão de seu significado essencial, uma vez que a obra se compõe de episódios que giram em torno das mesmas experiências da solidão, da angústia, da incapacidade de se integrar ao mundo e da frustração constante desse esforço. Lukács, em *Realismo Crítico Hoje* (1969), de maneira pertinente, caracteriza como típica a tendência esquemática das obras de vanguarda, um esquema circular que se repete e não avança, não possui progressiva continuidade.

Não se pode decidir ao certo, de antemão, se Kafka foi romancista ou filósofo, ou, até mesmo, um romancista filósofo. O que se pode dizer com certeza foi que nele havia um projeto com pretensões de se pensar a existência, tal qual os filósofos antigos.

Acolhi vigorosamente o que há de negativo no meu tempo – ao qual, aliás, estou muito ligado e que tenho direito, não de combater, mas, até certo ponto, de representar. Não partilhei do pouco de positivo, nem do

negativo que, de tão extremo, passa a positivo. Não fui levado à vida pela mão já declinante do cristianismo, como Kierkegaard, nem alcancei a última ponta do fugitivo manto de orações judaico. Sou fim ou começo. (KAFKA, 2000<sup>a</sup>, p. 77).

Dar importância a um autor é mais do que observar sua vida ou atentar-se para sua obra, pois esta não fala só sobre ele. Uma vez que consideramos Kafka importante, e como sublinha Otto Maria Carpeaux, “Franz Kafka (1883 – 1924) é, ao lado de Rilke e Thomas Mann, o autor alemão moderno mais lido e mais imitado no mundo inteiro.” (1964, p. 255), acabamos por lançá-lo num horizonte abrangente de interpretações e problemas gerais, sejam morais, filosóficos, históricos sociais e literários. Essa diversidade de interpretações possíveis advém de uma multivocidade do próprio objeto, por si só complexo. Assim, não trata de uma verdade única, mas se abre para as possibilidades de poder ser. Günther Anders, na intenção de ilustrar a importância dessas discussões faz uma analogia excepcional e diz:

A discussão sobre Kafka lembra a disputa descrita nas *Mil e Uma Noites* em torno da “verdadeira” cor de madrepérola; trata-se não de investigar a cor verdadeira da madrepérola, mas de dominar a situação em que emergem objetos de madrepérola e de decidir a questão sobre as ‘vantagens e desvantagens’ de objetos furta-cor (1993, p. 12).

Os temas existenciais são férteis no campo da criação literária. Seguem de uma extensa trajetória exibindo vitalidade e se fazendo reverberar no universo literário da modernidade. Trata do homem a partir das suas especificidades em suas ações, vivências e sentimentos de ser humano. Esta ideia parte do ponto fulcral da “atitude existencial”, que denota uma sensação de desorientação ou confusão diante do mundo, que se mostra para esse sujeito como algo aparentemente absurdo, sem nexos. Nesse sentido, o indivíduo está numa constante tentativa de dar significado à sua existência, à sua vida e em vivê-la de maneira sincera e intensa, apesar das inúmeras dificuldades presentes na vida como o desespero, a ansiedade, a angústia, a alienação e o tédio. Esses obstáculos e distrações, presentes no devir da vida, se tornam as principais temáticas abordadas na literatura de Franz Kafka. Sugerem o contexto de suas aparições, como é o caso das obras *A Metamorfose* (1915) e *Na Colônia Penal* (1919), publicadas no decorrer e ao fim da Primeira Grande Guerra, que relatam o absurdo e a barbárie injustificada nas situações e nas relações cotidianas.

A existência humana, em sua natureza, sofre de questionamentos: quem somos? O que fazemos? Quem ou o que nos move? Para onde vamos? Essas questões surgem de

uma consciência aguda de solidão e abandono, de impotência das ações, que se manifesta nas principais obras desta corrente em que o filosófico e o literário se conjugam. É neste contexto que se firma a narrativa de *O Castelo*: um homem, K., é, supostamente, chamado à aldeia de um castelo e chega a esse lugar em certa noite. Quer ser hospedado, mas os que o chamaram não sabem de nada sobre o chamado: não é acolhido, embora também não seja propriamente expulso ou mandado de volta. Toda sua vida posterior, diante disso, consiste nas tentativas e esforços incansavelmente repetidos e frustrados para ser aceito, isto é, a vida de K. se torna um incansável recomeçar, um nascimento contínuo, um infundável “vir ao mundo”. Diante disso, K. não encontra sentido no mundo, apenas o absurdo.<sup>10</sup>

Kafka explora nessa ideia, nesta falta de sentido e significado, a amoralidade e “injustiça” do mundo. Faz com que a antiga fórmula filosófica “cármica” de se pensar o mundo tal como: “coisas boas não acontecem para pessoas ruins” seja extinta. Por conta do absurdo do mundo, em qualquer momento, qualquer coisa pode acontecer a qualquer um; e o acontecimento desastroso pode recair sobre alguém que entre em confronto direto com este mundo absurdo. O mundo e o homem não mais integram de maneira viva e simultânea, humanista e unificada, mas passam a ter uma relação de estranhamento.

A angústia da indeterminação, desse não-pertencer, não-poder-ser, torna-se a chave existencial de Kafka. E isso se exprime por meio da intenção profunda da vanguarda de tender à dissolução do mundo e, por conseguinte, do próprio homem. Compondo um mundo caracterizado pela angústia e o caos da experiência humana, “A angústia [...] encontra a sua fonte original na experiência vivida dum mundo despedaçado e não se exprime, no plano da arte, senão através da evocação da ruína do mundo humano” (LUKÁCS, 1969, p. 66). Dessa maneira, partindo de uma necessidade de refletir sobre a própria existência enquanto condição do estar no mundo, Kafka transforma a experiência de vida em projeto. O que Kafka alcança e descreve é a representação de uma tendência histórica, particular, de uma “atitude existencial” diante da vida. Martin Heidegger, com sua analítica existencial, torna inteligível que o fato de Kafka tomar como referência a própria experiência de vida particular é também falar sobre a vida do outro. A jornada existencial de K. é também a jornada existencial de Kafka e de todo um povo europeu do século XX.

---

<sup>10</sup> Absurdo como ideia de que não há sentido a ser encontrado no mundo além dos significados que atribuímos a ele.

## A JORNADA EXISTENCIAL DE K.

De imediato, no romance, nos é apresentado uma situação típica da obra kafkiana: *o despertar*<sup>11</sup>. “O normal, na obra de Kafka, torna-se estranho e o estranho é apresentado como se fosse normal. Kafka descreve a realidade, a nossa realidade, mas com o olhar de quem estivesse despertando. Por isso a obra nos abre os olhos – e um acesso novo e mais profundo à realidade” (ROSENFELD, 2015, p. 255). Com isso, simultaneamente, o sentimento de estranhamento diante do mundo, característico desta transição entre o sono e a lucidez. Isto posto, temos de início na narrativa o puro “ser-aí”, um ser jogado no mundo. Reencontramos esse fenômeno, quase ao pé da letra, em *A Metamorfose*, “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997a, p. 7).

Em *O castelo*, a existência é puro “ser-aí”, isto é, um ser jogado no mundo que tem de lidar com o que tem e se virar com sua condição real de vida. O curso humano ratifica a atrocidade do princípio: o despertar de K., se inicia mal e acaba pior. O “ser-aí” é o puro despertar para o mundo. Para retomarmos Heidegger, o “ser-aí” é um ente que, na compreensão de seu ser, com ele se relaciona. Com isso o “ser-aí” existe, ou seja, indica-se o conceito formal da existência. O ponto de partida da analítica do “ser-aí” consiste em interpretar a constituição do próprio ser. O ser que está “aí” é aquele que sempre é, segundo o modo de ser-no-mundo. Aquele que está “aí” se diz “ser-em”, “O que diz ser-em? De saída, completamos a expressão, dizendo: ser ‘em-um-mundo’ e nos vemos tentados a compreender o ser-em como um estar ‘dentro’ de...” (HEIDEGGER, 2005, p. 91). O “ser-em” é, portanto, a expressão formal e existencial do ser do “ser-aí” que possui a constituição fundamental de ser-no-mundo.

Com o despertar surge, então, o sentimento de culpa, mesmo que não de maneira explícita; que será tema constante na obra kafkiana. A punição, que se antecipa à culpa, torna-se testemunho da culpa. Costumamos dizer: “eu não seria punido”; esta consideração parece implicar: “se não fosse culpado”. E Kafka, procura, de fato, sujeitar-se a essa culpa. É exatamente o que ocorre, por exemplo, em *O Processo* de maneira significativa: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 1997b, p. 9). Em *A Metamorfose*, Gregor Samsa é

---

<sup>11</sup> KAFKA, 2000, p. 09 – 10.

culpado – se é que se pode chamar aquilo de culpa – ao acordar metamorfoseado, e resta a si apenas a conformidade de sua condição.

Em *O Castelo*, essa culpa se repete. K., é culpado; culpado por ser estrangeiro. E sua punição é não poder integrar-se àquela aldeia ou mesmo acessar o inescrutável castelo, ainda que não saiba disso. No entanto, ao contrário dos exemplos anteriormente mencionados, K., não se sujeita à sua condição, à sua culpa, mas busca um meio de integrar-se àquele mundo.

O “ser-junto” ao mundo, no sentido de empenhar-se no mundo, é segundo Heidegger um existencial fundado no “ser-em”. “Como existencial, o ‘*ser-junto*’ ao mundo nunca indica um simplesmente dar-se ao conjunto de coisas que ocorrem. Não há uma espécie de ‘justaposição’ de um ente chamado ‘pre-sença’ a um outro ente chamado ‘mundo’” (HEIDEGGER, 2005, PARTE I, p. 93). Pelo fato do *ser-no-mundo* pertencer ontologicamente ao “ser-aí”, o seu ser para com o mundo e, portanto, o “ser-em” é, essencialmente, ocupação.

Pode-se exemplificar a multiplicidade desses modos de ser-em através da seguinte enumeração: ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar perder-se alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir, determinar... Estes modos de ser-em possuem o modo de ser da *ocupação* (HEIDEGGER, 2005, PARTE I, p. 95).

Para tentar designar a si mesmo como um possível ser-no-mundo, K., então se revela enquanto “ser-em” da ocupação: “Mas de resto deixe-me dizer-lhe que sou o agrimensor que o conde mandou chamar.” (KAFKA, 2000b, p. 11). K. tenta mostrar-se, por si mesmo, dentro de um mundo para, assim, possibilitar a própria compreensão de seu ser e tornar-se reconhecível, ou seja, acredita, por meio de sua ocupação, estar finalmente pertencendo ao mundo. “a pre-sença de início, compreende ontologicamente a si mesma (e, portanto, também o seu ser-no-mundo) a partir dos *entes* e de seu ser, que ela mesma não é, mas que lhe vêm ao encontro” (HEIDEGGER, 2005, PARTE I, p. 97).

Uma vez integrando o mundo, K., sai para conhecer o condado. Agora via ao longe o castelo nitidamente. Se estendia em todas suas formas finas, com camadas de neve depositadas em suas estruturas. No conjunto, o castelo, não era um burgo feudal, muito menos uma residência suntuosa, mas uma extensa construção de edifícios, “se não soubesse que era um castelo seria possível considerá-lo uma cidadezinha”.

Com os olhos voltados para o castelo, K., continuou andando, nada além disso o preocupava. Mas, ao se aproximar, o castelo decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguíam por serem todas talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar (KAFKA, 2000b, p. 18).

Neste fragmento, Kafka dá o tom de seu mundo. O ser-no-mundo é a compreensão de uma relação entre os entes com base nestes entes e no sentido de seu ser, sendo um deles o ente-mundo. Esta estrutura ontológica de ser permanece inacessível, ela é somente vivenciada onticamente enquanto “relação” de um ente (mundo) com outro ente (alma). “Por isso, reconhecer o mundo e interpelar e discutir o ‘mundo’ funcionam como modo primário do ser-no-mundo”. (HEIDEGGER, 2005, PARTE I, p. 97).

O tom do mundo<sup>12</sup> kafkiano demonstra a falta de determinação sensível que irá atravessar todo o livro. Seu mundo é um gesto expressivo que corresponde à uma exterioridade coreográfica, teatral. A falta de substancialidade, de existência material, dá ao mundo um aspecto fantasmagórico, por meio da linguagem liberta de uma atitude de denominação concreta. Kafka, por assim dizer, não quer passar a impressão de um mundo espesso, mas descreve apenas a silhueta. Esse é o mundo no qual K., atravessará toda sua jornada. Heidegger afirmaria: sendo no mundo é que se conhece a dimensão da mundanidade, isto é, a essência que faz o mundo. Significa a estrutura de um momento que vai constituir a possibilidade do modo de ser-no-mundo. De uma maneira geral, a atitude de olhar para o mundo, assim como K. o fez, pressupõe a percepção natural de todos os entes dados e, portanto, a compreensão ordinária de mundo.<sup>13</sup>

Desse modo, mesmo que K. ainda não atue concretamente no mundo como agrimensor, ele se considera o agrimensor do conde, pois alguém disse. Portanto, ele é. Sendo agrimensor, acredita estar pronto para conhecer o mundo. O conhecer em si mesmo se realiza previamente em um já-ser-junto ao mundo – K. acreditando ser o agrimensor. Mas esse modo de ser-junto-ao-mundo não é apenas observar o castelo em seu caminho pelo condado, ou, os entes simplesmente dados em seu mundo circundante. “Enquanto ocupação, o ser-no-mundo é tomado pelo mundo de que se ocupa. É necessário que ocorra previamente uma deficiência do afazer que se ocupa no mundo para se tornar possível o conhecimento” (HEIDEGGER, 2005, PARTE I, p. 100). Nesse sentido, é interessante pensar no sentido do ofício do agrimensor: K. é aquele que mede os terrenos. Ele é um

<sup>12</sup> Me refiro ao mundo ôntico.

<sup>13</sup> Heidegger vê nesta ideia o ponto de partida para se pensar o mundo, mas transcende por meio da fenomenologia que significa o retorno as coisas mesmas, principio ontológico.

agrimensor sem os instrumentos de mensuração. Aproveitando a metáfora do espaço do romance como espaço da vida, K. é aquele a quem foi designada a tarefa de mensurar as coisas, mas que não consegue obter acesso a determinados locais, não tem instrumentos e nem experiência. Com isso é distanciado de todo produzir e manusear. A ocupação que até então era seu único modo de “ser-em”, de acreditar *estar-junto-ao-mundo*, torna-se um simples fato de demorar-se junto ao mundo. Passa a ficar claro que K., não é-em, ou seja, não habita o mundo mesmo em sua ocupação. Ele simplesmente “demora-se” na antessala, na sala de espera do mundo que quer integrar.

O conhecimento de que não pertence ao mundo começa a se dar pela visualização, em si mesma, dos encontros simplesmente dados com os entes. Como quando K., indo em direção ao castelo encontra com o professor:

- Não gosta do castelo? - perguntou rápido o professor.
- Como? - replicou K. um pouco desconcertado e repetiu a pergunta numa forma mais suave: - Se gosto do castelo? Por que acha que não gosto?
- Nenhum forasteiro gosta - disse o professor (KAFKA, 2000b, p. 20).

O conhecimento do não pertencer também se visualiza no encontro de K. com seus ajudantes, Artur e Jeremias. Por serem idênticos K., não consegue distingui-los um do outro e, por isso, acaba tratando-os como se fossem um único homem. K., no entanto, é avisado por seus ajudantes: “Outras pessoas nos distinguem bem”, no que K., em sequência responde: “Acredito – disse K. – Eu mesmo fui testemunha disso” (KAFKA, 2000b, p. 34). Essas outras pessoas são, obviamente, aquelas que estão verdadeiramente integradas ao mundo. A fala dos ajudantes, que em um primeiro momento parece corriqueira, é muito mais complexa do que aparenta ser. Ela parece querer dizer o seguinte: você que não está no mundo não consegue nos diferenciar. Para aquele que está fora dos costumes e do conhecimento somos idênticos, mas outras pessoas, aquelas que integram o mundo, conseguem nos distinguir.

Roberto Schwarz (1965), de maneira pontual, chama atenção para um certo antipsicologismo, uma autêntica representação da mentalidade e da figura do homem moderno. As personagens reduzem-se à sua posição: mensageiros, serventes, estalajadeiros, burocratas. São homens abstratos; segundo Anders tão abstratos quanto os de nosso mundo funcional (SCHWARZ, 1965, p. 70). Esses homens no romance de Kafka representam seres humanos abstratos e universais. O próprio personagem central já não tem nome próprio. Chama-se K., correspondendo de acordo com os processos de

apagamento expressionistas da identidade. “Kafka não pretende apresentar um caráter individual, diferenciado, com matizes psicológicos, mas um arquétipo” (ROSENFELD, 2015, p. 260).

As figuras de Kafka se fundam no modo de ser do “ser-em” da ocupação no mundo. Quase em sua totalidade, são suas funções: Barnabás é mensageiro e nada mais que isso, Frieda é uma “boa relação”, Klamm é um burocrata senhor do castelo, Pepi é uma empregada, e assim por diante. Essas marionetes não são, senão, o modelo da realidade moderna, na qual “ele é” sua profissão. “Kafka [...] apresenta a profissão como a única forma de existência do homem, fá-lo ser engolido por sua profissão.” (ANDERS, 1993, p. 51). Nesse sentido, vemos que ao longo do romance cumpre-se a percepção de que K., mesmo enquanto “ser-em” da ocupação de agrimensor não está junto ao mundo. Esse perceber se realiza no modo de espera e nas discussões dos encontros com os entes.

A vida de K. é um eterno chegar à vida. O mundo está além, pois o além ao qual me refiro não é algo absolutamente extramundano, mas o próprio mundo ordinário. K. está fora do mundo e, portanto, aquém. Em sua condição, o além não é o futuro, mesmo que incerto, nem o mundo de amanhã, no qual, porventura talvez o castelo entre em contato e demande suas funções, mas o mundo existente. O protagonista é aquele que tem de vir sempre, o forasteiro, pois tem que chegar, sobrevir. A obra aqui analisada, *O Castelo*, é o testemunho principal desta tese.

K., a rigor, não leva a cabo a função do agrimensor. Se é que se pode dizer que o personagem “é” algo, talvez ele seja o estranho, o forasteiro. Seu modo-de-ser é o do exilado, o estrangeiro que sempre chega ao mundo que não pertence e que, neste caso, o rejeita.

A manutenção perceptiva de uma proposição sobre... já é, em si mesma, um modo de ser-no-mundo e não pode ser interpretada como um ‘processo’, através do qual um sujeito cria para si representações de alguma coisa, de tal maneira que estas representações, assim apropriadas, se conservem ‘dentro’ para, somente então, ser possível, por vezes, a pergunta de como elas haverão de “concordar” com a realidade (HEIDEGGER, 2005, PARTE I, p. 101).

Diante dessa ideia, K., já-é-no-mundo. Ele é a tentativa de congregação com os valores e práticas da aldeia do castelo (que é sua possibilidade de mundo). O personagem busca o reconhecimento, ou, a aprovação de uma integração ôntica com o mundo. Não quer conhecê-lo ontologicamente, mas sentir que faz parte. A percepção de sua condição se torna determinação. Se em *O Processo*, Josef K. foge avançando de encontro aos

poderes da máquina burocrática que o oprime; em *O Castelo*, K. procura avançar, num constante desafio, sem nunca conseguir progredir. Por exemplo, há uma passagem em que, cansado de esperar, K. decide percorrer o trajeto do caminho que leva ao castelo e se depara com um misterioso homem, com quem tem um diálogo e relata o desejo de ir ao castelo:

Um pouco depois, porém, ele falou:  
- Se quiser posso levá-lo no meu trenó.  
- Faça-me esse favor – disse K. muito satisfeito. – Quanto quer por isso?  
- Nada - disse o homem.  
K. ficou muito admirado.  
- O senhor é o agrimensor – explicou o homem – e pertence ao castelo.  
Aonde quer ir?  
- Ao castelo – respondeu K. rápido.  
- Então eu não vou – disse o homem imediatamente.  
- Mas eu pertenço ao castelo – disse K. repetindo as próprias palavras do homem.  
- Pode ser – disse o homem num tom de recusa.  
- Então me leve até o albergue – disse K.  
- Está bem – disse o homem. – Saio já com o trenó. (KAFKA, 2000b, p. 28-29).

A aparente contradição não é casual. Esse fragmento torna evidente mais uma vez a incapacidade de ação do personagem kafkiano. O homem diz que K. pertence ao castelo, mas se recusa a levá-lo até lá. Isso ocorre, obviamente, porque, o herói não pertence ao castelo. Se pertencesse, sequer precisaria que alguém o levasse até lá. Embora K. pudesse muito bem tentar seguir o caminho sozinho, parece haver uma força, quase cósmica, que move o mundo e que impede o avanço; o “caminho ruim” deixa o protagonista impotente em seu desejo, e o homem que surge em seu caminho serve apenas para distraí-lo de seu objetivo, pois o leva quase de imediato para o albergue. Isso se confirma logo em seguida no romance: “Nada disso dava a impressão de uma amabilidade especial, mas antes de algum tipo de empenho muito egoísta, ansioso e quase obsessivo em tirar K. de frente da casa.” (KAFKA, 2000b, p. 29).

Em outra passagem do romance é dado talvez a única pista acerca da determinação de K. em alcançar o castelo:

A imagem do lar emergia continuamente e as lembranças dele o preenchiam. Também lá erguia-se na praça principal uma igreja, cercada em parte por um velho cemitério e este por um muro alto. Só alguns poucos meninos tinham escalado aquele muro, K. também não o havia conseguido. Não era curiosidade o que os movia, o cemitério não tinha mais nenhum segredo para eles, já haviam entrado várias vezes pela pequena porta gradeada, o que queriam era somente conquistar o muro alto e liso. Uma tarde — a praça quieta e vazia estava

inundada de luz; quando K. a vira assim, antes ou depois? — ele o conseguiu de uma maneira surpreendentemente fácil; num lugar onde já fora vencido com frequência, ele escalou o muro na primeira tentativa, com uma pequena bandeira entre os dentes. O cascalho ainda rolava debaixo dele quando já estava em cima. Fincou a bandeira, o vento esticou o tecido, ele olhou para baixo e à sua volta, pelo alto dos ombros, em direção à cruz que afundava na terra, ninguém agora era maior do que ele ali. Por acaso então passou o professor, forçou-o a descer com um olhar irado, na descida K. feriu o joelho, só chegou em casa com esforço, mas ele tinha estado com certeza em cima do muro, o sentimento dessa vitória parecia-lhe na época o suporte para uma longa vida, o que não fora completamente tolo, pois agora, tantos anos depois, vinha ajudá-lo na noite de neve no braço de Barnabás. (KAFKA, 2000b, p. 49-50).

Toda a ambiguidade, contradição, mentiras, encontros e justificativas abrem espaço ao desejo e à sensação infundada de importância. Sua sensação: “ninguém agora maior do que ele ali”, dá força para a compreensão filosófica de que K. quer ser importante, quer ser reconhecido e portanto aceito. Infelizmente, como afirma Günther Anders, a condição de K. é semelhante à condição de nascer pobre: o futuro define-se antes do princípio – só que ainda pior. O único ato de homem, voltar a sê-lo,<sup>14</sup> ou conseguir adentrar as paredes do castelo, é inalcançável. Sobre isso, Roberto Schwarz (1981) diz:

A situação é de formiga no meio de uma lagoa infinita, pura figuração do desespero. Sua agitação não tem significado prático algum, não engendra História, pois as suas intenções não se inscrevem no exterior de maneira a modifica-lo e renovar-se; refletem, entretanto, sobre o próprio corpo, que pode cansar, ferir-se e morrer. (SCHWARZ, 1981, p. 61).

Diante de toda reprovação, há na jornada de K. um ponto de virada. O protagonista não alcança o mundo, não adentra os portões do castelo, mas deixa fendas no mundo murado por meio do acaso. Posto que K. não consegue integrar o mundo nem mesmo por meio do ser-em-junto-ao-mundo, o acaso acaba levando-o à hospedaria dos senhores do castelo. Lá ele se encontra com Frieda, com a qual vive o episódio de, pela primeira e única vez, conseguir ver, através de um buraco na parede, um senhor do castelo.

Durante um breve diálogo, K. descobre que a mulher, muito mais do que uma balconista é na realidade amante de Klamm, um dos senhores do castelo. Por essa razão, é uma pessoa de muita importância e prestígio. Esse é o momento chave de virada na narrativa. Anders, propõe que o acaso é um elemento fundamental na obra kafkiana. Ele

---

<sup>14</sup> Referência à novela *A Metamorfose*.

desempenha um papel decisivo como entrada para o mundo murado, ou, pelo menos, um vislumbre por trás do buraco. “Aliás, quando dá certo entrar em contato com a instância suprema (pelo menos com subordinados dos subalternos mais inferiores da instância suprema) isso só acontece vergonhosamente, por descuido.” (ANDERS, 1991, p. 36).

Frieda – embora não assuma mais a forma solene do “ente-feminino” – se torna a única fenda na muralha que separa o estranho do resto do mundo. Ela representa o que se chama de “relação”, ou seja, dá-lhe, assim, uma “relação” com o mundo – que é, evidentemente efêmera, imerecida e casual. Mas é, de qualquer maneira, forte o suficiente para abalar o *status quo* do castelo. A miséria da culpa de estar excluído do mundo e portanto, ser um estrangeiro, embeleza o protagonista. O relacionamento de Frieda e K., que ocorre apenas no nível sexual, elucida o fato de que sexo, aqui, é idêntico a um ato de compaixão. Efetivamente, a compaixão irrompe não por conta das qualidades positivas de K., mas à vista dos seus defeitos. A compaixão torna-se o elemento de modificação do estatuto do ser de K., que passa, imediatamente, de agrimensor a marido de Frieda.

K. deixa de ser-em junto-ao-mundo e transforma-se em ser-com-um, ou seja, ser-com outros seres que fazem parte de um coletivo em que muitos já se entificaram, portanto, um ser-coletivo. Tornar-se um ser-coletivo, massificado, distancia o protagonista da essência de seu próprio ser, de suas reais e vitais intenções: coisas que de fato queria fazer, queria ser, poderia ser, e não é. A partir do momento em que K. passa a ser marido de Frieda, todas suas questões existenciais são remanejadas, seus horizontes são reconfigurados de modo a deixar de lado sua obstinação pelo castelo e se preocupar em ter uma vida estável e constituir uma família no vilarejo. Distanciando-se de sua essência enquanto ser, K. quer tornar-se ente e fazer parte de um contexto, integrar um coletivo. Segundo Heidegger (2005), integrar um coletivo é optar por uma vida inautêntica e, por essa razão, angustiada. Isto se torna um paradoxo no romance. K. leva uma vida angustiada por não conseguir ingressar no mundo e se tornar parte daquele coletivo, acha que o coletivo é a salvação de sua angustia. No entanto, o acaso – seu relacionamento com Frieda – faz com que o protagonista pense na possibilidade de conseguir ingressar naquela coletividade, mas é justamente essa coletividade que tornará a vida ainda mais angustiante. Aqui o ciclo se fecha.

A jornada existencial de K. é natimorta, isto é, interrompida em seu próprio nascimento. O mundo é descrito de fora e a incorporação como malogro. O protagonista não pertence ao mundo. Com isso, K., adquire um sentido negativo, pois em constante

confronto com o mundo existente, ele se destaca absolutamente como um “ninguém”, como um ser-sem-mundo. O *Dasein* em Kafka significa chegar eternamente sem chegar jamais, isto é: “não-estar-aí”. K. então “não vive”, se viver, conforme Heidegger, significa “estar-no-mundo”. Sua vida é, no máximo, um esperar-na-ante-sala, o grau do seu estar-no-mundo é a medida suficiente, exata, para lhe deixar claro que não está nele: é ser o agrimensor que não mede terras.

Após tornar-se marido de Frieda, a jornada se reinicia em si mesma. K. perde o estatuto do “ser-em” enquanto agrimensor, descobre por intermédio de uma carta que de fato o castelo havia solicitado os serviços de agrimensura e que esta pessoa estaria sob responsabilidade do prefeito do condado. Parte então para conversar com o prefeito, que durante a negociação diz que há a possibilidade de K. passar a exercer a função de ajudante da escola, sob responsabilidade do professor. No entanto, sua condição permanece a mesma: ainda sem ingressar no mundo, mesmo enquanto “ser-em” ajudante da escola, e em sua incansável, obstinada, impotente e fracassada tentativa de ingressar no castelo.

De todo modo, “não-estar-aí” não significa o polo diametralmente oposto ao *Dasein* e, portanto, com sentido contrário. Não há como negar que de alguma forma se está no mundo, e para isso é necessário dar ao “não-estar-aí” uma roupagem, ou seja, encontrar formas intermediárias entre ser e não-ser “aí”.

Em *O Castelo*, a infelicidade consiste no fato de que o mundo, que convida e que é o mesmo a se interpor entre a meta do caminho e aquele que percorre, é forte demais. De certa forma, inunda o caminho com seus detalhes, com suas burocracias sem sentido. Quando se considera que o caminho é a própria vida, cada novo dia traz novo compromisso que desvia K. do rumo do castelo; e encaminha para novos compromissos. Dessa maneira, K. chega – sempre correndo – sempre atrasado em um mundo pavimentado de angústia e pedidos de ajuda: cada passo significa o abandono de numerosos outros passos.

A experiência fundada na angústia cria o movimento da impotência, da impressão de total incapacidade que paralisa em face da força incompreensível e inelutável das circunstâncias. O *Dasein* de K., em *O castelo*, é *aquele-que-não-chega-nunca*, ou, *aquele-que-chega-sempre-atrasado*, mesmo que, de alguma forma, ele certamente está-aí. O “aí” admitindo sentindo espacial, não é um lugar qualquer “dentro” do mundo, mas

em Kafka é exatamente o oposto; o “aí” é o limiar do mundo, a soleira da porta em que se aguarda, para, no caso de K., nunca entrar no castelo.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, não se pode decidir de antemão se Kafka foi um romancista-filosofo. De todo modo, Kafka certamente não construiu suas obras de modo servil aos ditames de *Ser e Tempo* (1927) de Heidegger, pois em sua publicação já haviam se passado três anos da morte do escritor tcheco. Contudo, é possível falar em uma *Weltanschauung* (visão de mundo) que perpassa a época – diga-se de passagem: a mesma época – de Martin Heidegger e Franz Kafka, e que mobiliza dois homens a pensarem a vida ligados pelo pessimismo, cada um a seu modo.

Observar *O Castelo* pela ótica filosófica de Heidegger revela que Kafka é um escritor-artista com um projeto de filosofia existencial. Kafka volta as lentes de escritor para sua época. Monta como pode seus óculos e com eles descreve o olhar através dos vidros do sentido: notou o mundo esvaziado de sentido, essa concepção do mundo que supõe, com efeito, que – mesmo que concebamos o mundo como um simples estado de consciência – a realidade objetiva, ordinária é imutável. Resulta daí que, para Kafka, o homem está reduzido à impotência e qualquer possibilidade de ação deixa de ter sentido. Essa impressão de impotência elevada ao nível de concepção do mundo, que em Kafka se transformou na angústia imanente ao próprio devir do mundo e no total abandono do homem em face de um medo inexplicável, inevitável, impenetrável, faz da sua obra sua própria filosofia existencial, a filosofia existencial da impotência.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. São Paulo: Perspectiva, 1993
- CARPEAUX, Otto Maria. **A Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Dois tomos. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 15ª edição, 2005.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- KAFKA, Franz. **Diários**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Itatiaia, 2000a.

KAFKA, Franz. **O Castelo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

LUKÁCS, Georg. **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Editôra de Brasília, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: **Texto/Contexto I**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 225-263.

SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. In: **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965. p. 59-72.

## OS PRESSUPOSTOS DE UNAMUNO NA REVISTA QUIXOTE: AS SEÇÕES DIÁRIO DE SANCHO

DOI: 10.36599/itac-led.0007

Aline Venturini<sup>1</sup>  
Adriana de Borges Gomes<sup>2</sup>  
Ruben Daniel Méndez Castiglioni<sup>3</sup>

**RESUMO:** o presente texto apresenta a leitura de *Dom Quixote*, transpassada pelos pressupostos de Miguel de Unamuno, nas seções “Diário de Sancho” de Sílvio Duncan, contidas nos números 4 e 5 da revista *Quixote* (1947-1952). O trabalho advém da investigação realizada na tese de doutorado *A presença dos pressupostos de Miguel de Unamuno na revista Quixote\RS: leituras e acolhidas de Dom Quixote* (2019). Para análise da leitura de *Dom Quixote* presente em tais textos da revista, utiliza-se, como aporte teórico, a obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914a) de Miguel de Unamuno e apresentam-se os pressupostos “razão versus fê”, “*Dom Quixote* como herói, sonhador e inconformado”, “a função da literatura e do intelectual escritor”. O objetivo é verificar, através de pesquisa bibliográfica, como essa interpretação foi utilizada por Sílvio Duncan.

**PALAVRAS-CHAVE:** Revista Quixote. Miguel de Unamuno. Dom Quixote. Diários de Sancho.

Miguel de Unamuno escreveu muito sobre o romance *Dom Quixote*. Em seus livros, é possível sintetizar sua ampla leitura sobre a obra cervantina, que, apoiada em oito pressupostos, compreende a análise do momento de derrocada da Espanha, na virada do século XIX para o século XX. Em 1946, alguns jovens estudantes de Direito, como Raymundo Faoro, Sílvio Duncan, Wilson Chagas e Fernando Jorge Schneider resolveram formar o grupo *Quixote* e editar uma revista do mesmo nome. Durante as publicações dos números da revista, outros membros se uniram a eles, nem todos estudantes de Direito, como Paulo Hecker Filho, Vicente Moliterno, Milca Helena e Heitor Saldanha. Além disso, outros escritores, que não eram membros, eram convidados.(BIASOLI, 1994). Eles, ao menos, os membros da revista, utilizaram *Dom Quixote* e os pressupostos de Miguel de Unamuno sobre a Espanha conscientemente para criticar o ambiente conservador da arte, da literatura e dos valores da sociedade gaúcha dos anos da década de quarenta.

Este texto compreende um recorte da investigação realizada na tese *A presença dos pressupostos de Miguel de Unamuno na revista Quixote\RS: leituras e acolhidas de*

<sup>1</sup> Professora Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Literatura Espanhola e Hispanoamericana.

<sup>2</sup> Professora Doutora pela Universidade Estadual da Bahia.

<sup>3</sup> Professor Doutor e docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*Dom Quixote* (2019), defendida por Aline Venturini, sob a orientação do professor Ruben Daniel Méndez Castiglioni, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A tese estuda a presença dos pressupostos de Miguel de Unamuno nos diversos tipos de gêneros textuais apresentados pela revista *Quixote*: ensaios, poemas, contos, seções de crítica artística, como a literária, a musical e a de artes plásticas. Nela, há também seções em que o grupo define seu objetivo ao usar a alcunha *Quixote* e outras nas quais utiliza os protagonistas da obra cervantina para representar sua luta por uma expressão própria do grupo, por uma literatura que enfatizavam e na qual acreditavam. Essas seções denominadas “Diários de Sancho” foram escritas por Sílvio Duncan e constituem o recorte investigativo apresentado no presente artigo.

A referida tese estende sua análise por outros textos e investiga a presença dos pressupostos unamunianos. No caso do presente artigo, recortamos a apresentação dos pressupostos nos textos das sessões “Diário de Sancho, que são simbolizados por *Dom Quixote*. Os pressupostos são: 1) intra-história, já abordada por Azorín e Maetzu; 2) dialética universalismo (cosmopolitismo) *versus* localismo (regionalismo); 3) nacionalismo *versus* sentimento nacional; 4) fé *versus* razão; 5) individualidade e subjetivismo; 6) *Dom Quixote* como herói, sonhador e inconformado; 7) questionamentos existenciais sobre a vida e a morte; 8) a função da literatura e do escritor intelectual (*nome, ano- informação retirada para preservar avaliação às cegas*). *Dom Quixote* aparece transpassado por Unamuno em grande parte dos textos da revista, pois representam o ideal de literatura buscado pelo grupo. A tese discorre sobre a presença desses pressupostos nos diversos gêneros textuais sob três formas gerais: a) citações diretas referenciadas a *Dom Quixote*; b) citações e menções diretas referenciadas a Miguel de Unamuno; c) aproximações aos pressupostos de Unamuno. O presente artigo concentra-se especialmente nos pressupostos 4, 6 e 8, por serem eles enfatizados nas mencionadas seções de Duncan, as quais dizem respeito, principalmente, à primeira forma. Isso não significa que os outros pressupostos não apareçam nessas seções, mas “razão *versus* fé”; “*Dom Quixote* como herói” e “a função da literatura e do escritor” são os que mais se destacam.

Este artigo divide-se em duas partes. Na primeira, abordam-se os pressupostos de Unamuno “razão *versus* fé”; “*Dom Quixote* como herói” e “a função da literatura e do escritor”, avaliando brevemente como o autor espanhol trabalha estes elementos

simbolizados pelo Quixote. Na segunda, observam-se os pressupostos 4, 6 e 8 em “Diários de Sancho”.

### OS PRESSUPOSTOS DE UNAMUNO FÉ X RAZÃO”, “DOM QUIXOTE COMO HERÓI” E “A FUNÇÃO DA LITERATURA E DO ESCRITOR”

A obra de Miguel de Unamuno sobre *Dom Quixote* teve início em 1895, porém, a partir da crítica realizada pelo poeta nicaraguense Ruben Darío a seu artigo “Muera Don Quijote” (15 de abril de 1898), suas considerações sobre a obra e o protagonista sofreram mudanças. Antes Unamuno considerava Quixote como o símbolo do atraso dos valores da Espanha, depois passou a considerá-lo como configuração da luta pela busca por uma identidade mais próxima à modernidade e representação do homem, sobretudo do homem espanhol. “(...) Hacia 1902 parece encontrar el camino interpretativo definitivo, que es de la defensa del ideal (...) En 1905 se consuma en Unamuno la exaltación de Don Quijote como ideal nacional, acompañándola de una impertinente andanada contra el catalanismo.” (IGLESIAS, 2007, p.54).<sup>4</sup>

A obra crítica de Unamuno em torno de Dom Quixote e da Espanha é extensa. Na tese realizada, três obra formaram o recorte da investigação: *En torno del Casticismo* (2017); *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914a) e *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). No entanto, para a análise dos pressupostos 4) razão *versus* fé, 6) Dom Quixote como herói e 8) função da literatura do intelectual e do escritor, estudou-se, neste artigo em especial, como eles aparecem em sua obra *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914a), particularmente em algumas citações fundamentais. Ressalta-se que essa obra de Unamuno aborda o enredo de *Dom Quixote*, o comenta e compara a vida do protagonista com a de Santo Ignácio de Loyola. Os pressupostos 4 – razão *versus* fé – 6 – Dom Quixote como herói, sonhador e inconformado – podem ser sintetizados na seguinte afirmação de Unamuno, presente no texto “El sepulcro de Don Quijote” (1914b):

Tu locura quijotesca te ha llevado más de una vez hablarme del quijotismo como una nueva religión. Y a eso he de decirte que esa nueva religión que propones y de que me hablas, si llegara a cuajar, tendría dos singulares preeminencias. La una, que su fundador, su profeta Don Quijote, - no Cervantes, por supuesto- no estamos seguros de que fuese un hombre real, de carne y hueso, sino que más bien sospechamos que

<sup>4</sup> “(...) Desde 1902 parece encontrar um caminho interpretativo, a defesa de um ideal (...) Em 1905, se consolida em Unamuno a exaltação de Dom Quixote do ideal nacional, acompanhada de uma impertinente trajetória contra o Catalanismo.”

fue una pura ficción, y su otra proeminencia sería de la que ese profeta era un profeta ridículo, que fue la befa y el escarnio de las gentes. Es el valor que más falta nos hace: el de afrontar el ridículo. El ridículo es la arma que manejan todos los miserables bachilleres, barberos, curas canónigos y duques que guardan escondido el sepulcro del caballero de la locura. Caballero que hizo reír a todo mundo, pero que nunca soltó un chiste. Tenía el alma demasiado grande para parir chistes. Hizo reír con su seriedad.<sup>5</sup> (UNAMUNO, 1914b, p.14)

Os referidos pressupostos evidenciam-se nesse fragmento, pois, para Unamuno, a loucura de Dom Quixote simboliza a coragem de viver de acordo com seus sonhos, com sua subjetividade, rechaçando a razão do mundo. Por conseguinte, o intelectual espanhol o considera como um herói sonhador e inconformado, pois não aceita a ‘razão’ da sociedade dos padres, dos bacharéis, dos barbeiros. Essa atitude do protagonista é considerada por Unamuno como prerrogativa de uma “religião do ridículo”, visto que Quixote, embora se saia mal em todas as suas aventuras, não tem medo de ser falho, ridículo, já que é um ser humano, com suas falhas, fragilidade e falta de heroísmo, representado sob sua perspectiva. Na interpretação unamuniana, *Dom Quixote* simboliza a Espanha humana, frágil em suas derrotas, em suas perdas (principalmente das colônias Cuba e Porto Rico para os Estados Unidos no final do século XIX), mas ainda orgulhosa, pois capaz de se reerguer mesmo em sua fragilidade.

Passa-se agora ao oitavo pressuposto – função da literatura e do escritor intelectual – o principal de Unamuno, no que tange à sua reflexão, juntamente com os intelectuais da chamada Geração de 98, sobre a situação da Espanha. Neste texto, não se trata dos demais escritores desta geração, por ser seu foco as considerações unamunianas desses dois pressupostos. A ideia central do oitavo pressuposto está presente na convocação realizada por Unamuno em “El sepulcro de Don Quijote” (1914b), a intelectuais, escritores e artistas espanhóis, para que seguissem o exemplo de Dom Quixote:

---

<sup>5</sup> Tua loucura quixotesca te levou, mais uma vez, a me falar do quixotismo como uma nova religião. E que isso tem a dizer-te que essa nova religião que propões e de que me falas, se chega a enquadrar, teria duas grandes proeminências. A primeira, que seu fundador - Dom Quixote, e não Cervantes, por suposto, não seria um homem real, de carne e osso, mas que suspeitamos ser de ficção e a outra proeminência seria de que esse profeta seria um profeta ridículo, que foi a bufa e o escárnio de todo mundo. É o valor que mais nos faz falta: afrontar o ridículo. O ridículo é a arma manejada por todos os bacharéis, barbeiros, padres, canônicos e duques que guardam escondido o sepulcro do cavaleiro da loucura. Cavaleiro que fez rir a todo mundo, mas que nunca soltou uma piada. Teria a alma muito grande para piadas. Fez rir com seriedade.

(...);Vamos a hacer una barbaridad! Y eso es lo que tú y yo anhelamos, que el pueblo se apiñe y gritando ¡Vamos hacer una barbaridad! Se ponga en marcha. Y si algún bachiller, algún barbero, algún cura, algún canonigo o algún duque les detuviese para decirles: “¡hijos míos! Está bien, os veo henchidos de heroísmo, llenos de santa indignación; también yo voy con vosotros; pero antes de ir todos, y yo con vosotros, a hacer esa barbaridad, ¿no os parece que debíamos ponernos de acuerdo respecto a la barbaridad que vamos a hacer? ¿Qué barbaridad va a ser esta?”, si alguno de esos malandrines que he dicho les detuviese para decirles tal cosa, deberían pasar derribarle al punto y pasar todos sobre él, pisoteándole, y ya empezaba la heroica barbaridad. (UNAMUNO, 1914, p.17-18)<sup>6</sup>

A “barbaridade” proposta por Unamuno aos intelectuais como chamamento é o enfrentamento dos valores tradicionais que a Espanha cultivou até o momento de sua derrocada, simbolizados por Dom Rodrigo de Vivar, “El Cid”. Essa figura histórica e literária representa o tempo de conquistas territoriais, isto é, o período do domínio das terras americanas, das grandes navegações, da reconquista da terra, que são as glórias da Espanha, as quais desmoronaram quando o país perdeu suas colônias.

Unamuno (1914a) acredita que a mudança se faz pela cultura e que cabe aos intelectuais, através de suas obras e críticas, rechaçarem os valores tradicionais, representados, na perspectiva unamuniana, por padres (Igreja Católica), barbeiros (senso comum) e bacharéis (cultura beletrista das universidades medievais, cujo ideário continuou vivo durante os séculos XIX e XX). Em consequência, cabe-lhes erigir novos valores, que levem à modernidade, que significa mais humanidade; integração da Espanha à Europa; mais valorização da cultura de homens e mulheres anônimos do povo e menos das figuras históricas; equilíbrio entre a valorização da fé e da razão, pois o intelectual espanhol critica o culto exacerbado da razão e da ciência ocorrido no século XIX e ainda vigente no XX. Para Unamuno, Dom Quixote simboliza essa luta.

O pensador espanhol convocou os demais intelectuais para assumir tal tarefa – a “barbaridade” –, ou seja, a conduzir os espanhóis ao encontro de uma identidade que os levasse a reconquistar sua autoestima como povo, a aceitar suas derrotas (como a perda das colônias), a se integrar ao ideário europeu e ao mundo, sobretudo a reconstruir seus valores e suas bases simbólicas, isto é, considerar a existência do povo anônimo que

---

<sup>6</sup> Vamos fazer uma barbaridade! E isso que você e eu desejamos, que o povo se reúna gritando “Vamos fazer uma barbaridade!” E se ponha em marcha. E se algum bacharel, algum barbeiro, algum padre, algum canônico ou algum duque lhes detiver para dizer: “Meus filhos! Está bem, os vejo cheios de heroísmo e de santa indignação, também vou com vocês, mas antes de ir, a fazer esta barbaridade, não parece que temos que acordar a respeito da barbaridade que vamos fazer? Que barbaridade será está?”, se algum destes malandros dizer isto, devem passar por cima deles e os derrubar, pisoteando, e aí já começava a heroica barbaridade.” (UNAMUNO, 1914b, p.17-18).

trabalha de sol a sol como constituinte de sua cultura e não de figuras históricas cuja narrativa as construiu e tirou delas a condição humana fundamental .

O grupo *Quixote*, no Rio Grande do Sul, na metade da década de quarenta, inspirou-se nesse ideal e plasmou a famosa frase “Vamos fazer uma barbaridade” como seu slogan, síntese de sua luta contra o conservadorismo gaúcho presente em 1946. Nesse artigo, destacam-se as seções “Diários de Sancho”, de Sílvio Duncan, a fim de analisar a presença dos pressupostos anteriormente enunciados, especialmente do oitavo – função da literatura e do escritor intelectual –, por ser o principal norteador da ação do grupo *Quixote* em sua revista de igual nome.

### OS PRESSUPOSTOS 4, 6 E 8 NOS “DIÁRIOS DE SANCHO”

As seções “Diário de Sancho” constituem uma parte da revista *Quixote* e correspondem à primeira fase da associação de igual nome. Antes de analisar especificamente os pressupostos, contextualiza-se brevemente a história do grupo e da revista.

A agremiação foi formada, no começo, por universitários de Direito e agregou, ao longo do tempo, outros membros que tinham funções sociais diversas. O objetivo que os unia era ter um espaço para publicar suas ideias e fazê-lo com liberdade estética, aspecto que, segundo parece, não era permitido a esses jovens ou que não era acessado por eles no contexto do Rio Grande do Sul, no final dos anos quarenta. O núcleo fundador do grupo *Quixote* foi constituído, conforme Biasoli (1994), por Raymundo Faoro, Wilson Chagas, Sílvio Duncan e Fernando Jorge Scheneider, todos universitários de Direito. Biasoli (1994, p.13) informa que, em 1947, “junto com outros jovens autores, entre eles, Paulo Hecker Filho, Vicente Moliterno e Heitor Saldanha, editam uma revista denominada *Quixote*, que mantém cinco edições até 1952”.

O grupo exerceu várias atividades culturais, além de editar a revista *Quixote*, fundou uma associação; publicou as folhas de poesia *Poesia Quixote 1955* e *O povo tem direito à poesia* (1960); organizou eventos de poesia ilustrada por alguns artistas plásticos gaúchos, com apresentação na praça da Alfândega, de Porto Alegre; participou de congressos nacionais e internacionais de poesia; promoveu um festival de poesia; concorreu a um prêmio literário em Porto Alegre com um romance escrito, a várias mãos, por seus integrantes.

Os pressupostos de Unamuno significavam, para o grupo, as orientações da literatura que gostariam fossem adotadas por seu estado, cuja cena artística e literária julgavam conservadora e engessada. Acreditavam que a literatura deveria exprimir uma imagem mais verossímil, mais humana do gaúcho, eles a viam no peão, ao modo do personagem Blau Nunes, de João Simões Lopes Neto, especialmente em *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, o relacionando com a intra-história unamuniana. Buscavam a prática de um sentimento nacional mais autêntico, integrador e não a do nacionalismo de viés positivista que, em sua visão, desagregava e afirmava-se por sua diferença em relação a outras regiões e países, o que tem a ver com o pressuposto “nacionalidade *versus* sentimento nacional”. Eles combatiam a ideologia positivista, que, acima de qualquer outro critério, exalta a razão para avaliar a arte e a vida, concepção ainda presente, na década de 1940, no pensamento político, social e cultural gaúcho, bem como no beletismo acadêmico, o que tem a ver com “razão *versus* fé”.

Reivindicavam o reconhecimento da influência das raízes platinas e hispânicas do Rio Grande do Sul na integração da literatura local com a América Latina. Isto implicava trazer ao conhecimento autores argentinos, uruguaios, chilenos, ou seja, obras literárias produzidas nos países vizinhos latino-americanos, o que se relaciona com o pressuposto “cosmopolitismo *versus* localismo”.

Almejavam uma linguagem poética mais simples, assemelhada à fala, bem como uma poesia mais próxima do povo e uma literatura que exprimisse as dores e os desejos do indivíduo, como sua liberdade artística e de pensamento, o que tem a ver com o pressuposto “individualidade e subjetivismo”. Ao expressar questões existenciais humanas, como a vida, a morte, a dor, a angústia, os problemas sociais e a existência ou não de Deus, ligavam-se ao pressuposto “questões existenciais sobre a vida e a morte”, trazendo à tona frequentemente premissas da filosofia existencialista. *Dom Quixote* é a simbologia da coragem e da ousadia do grupo *Quixote* configurar-se a seu modo, de expressar sua literatura e sua crítica, de ter um meio para fazê-lo, visto que os círculos intelectuais encontravam-se fechados para ele. Aí evidencia-se, portanto, o pressuposto “Dom Quixote herói, sonhador e inconformado”. Por isso, a referida “barbaridade” estava justamente na ação de o grupo publicar suas obras; de se posicionar frente àquilo com o que não concordavam; de fundar uma revista; de realizar várias atividades culturais mesmo não recebendo o prestígio nem o aval dos intelectuais gaúchos mais reconhecidos,

o que se relaciona com o pressuposto principal, ou seja, a – “função da literatura e do escritor intelectual”.

Cada pressuposto de Unamuno foi plasmado pelo grupo *Quixote* de acordo com o que almejavam para sua época, pois viam semelhanças entre as reivindicações unamunianas e as que desejavam fazer em sua “barbaridade”.

Foram editados cinco números da revista *Quixote*. Os textos da seção “Diários de Sancho” aparecem somente nas *Quixote 4* (1949) e *5* (1952), tratando-se, portanto, de dois textos. Na tese, foram analisados outros pressupostos neles presentes, além do 6 e do 8. Tais textos consistem em:

menções diretas à obra *Dom Quixote* e seus protagonistas. Os pressupostos presentes nessas seções, prioritariamente, é a “Função da literatura e do escritor”. No entanto, é possível também ver alguns outros pressupostos, principalmente na seção “Diários de Sancho”, o da Individualidade e da Subjetividade, no que tange à defesa da liberdade de expressão e de forma (VENTURINI, 2019, p. 180).

Em “Diários de Sancho” da *Quixote 4* (1949c), são destacadas a coragem e a ousadia do protagonista cervantino em viver e falar de forma própria, por conseguinte o pressuposto 6 “Dom Quixote herói, sonhador e inconformado” está aí presente, na defesa do uso de uma linguagem mais simples, coloquial, próxima do povo e na refutação da maneira como os intelectuais do Rio Grande do Sul da década de 1940 expressavam-se, tanto em suas obras, como na vida. Esse pressuposto aparece, juntamente com o 4 e o 8, pois enfatiza os objetivos do grupo visando combater tal forma de expressão.

Duncan (1949) reescreve uma parte do *Ingenioso Dom Quixote de la Mancha -II* (2005) na seção “Diário de Sancho”. Consiste no capítulo XVIII: “Do que sucedeu a Dom Quixote no castelo ou casa do cavaleiro do Verde Gabão, com outras coisas extravagantes” (SAAVEDRA, 2005, p.237).

Primeiro, o texto inicia com a valorização por Sancho das coisas materiais e da sobrevivência. A busca de Sancho por uma vida de prazeres puramente materiais e pouca afeita às coisas espirituais e do conhecimento está ligada com a razão do mundo, a qual Unamuno denomina ilógica e “sin-razón”. Sancho recrimina Quixote por sua “vida louca e vazia dos bens desse mundo” (DUNCAN, 1949, p.50). Esse primeiro fragmento relaciona-se à crítica que o grupo fazia à lógica positivista e da supremacia da razão e da ciência, então dominante no cenário intelectual do Rio Grande do Sul. Quixote, no texto,

representa a agremiação e sua loucura por ousar expressar, nesse panorama, seus valores artísticos, divergentes daquilo que os intelectuais mais prestigiados pensavam, salvo alguns, como Érico Verissimo, por exemplo.

Em determinada passagem, Quixote conta a Sancho a história de um cavaleiro “de duras jornadas contra os inimigos de seu ideal” (DUNCAN, 1949, p.50), o qual, após passar por um acidente, ao cair em uma poça de lama, é convidado por um campônio para ir à casa do senhor dos castelos. No caso em análise, o cavaleiro representa o próprio grupo e os inimigos correspondem aos valores racionalistas e beletistas propagados pelos intelectuais gaúchos mais conservadores e prestigiados. A lama corresponde à literatura desprovida de vocabulário complicado, beletista e de palavras bonitas sem sentido e sem humanidade.

Ao chegar ao senhor dos castelos, o cavaleiro vê que este tem uma máquina de contar. Para Duncan (1949), essa máquina simboliza a supremacia do racionalismo no Rio Grande do Sul e a valorização exacerbada da linguagem parnasiana e simbolista, da qual a agremiação discordava. O cavaleiro conta sua história: “ao falar e dizer de terras estranhas e cruéis vicissitudes, ao pintar o cortejo de misérias com palavras de miséria, ao descrever o homem em toda a sua humanidade, feriu os ouvidos pudicos de um cortejo.” (DUNCAN, 1949, p.50).

O cortesão, assim como o senhor dos castelos, é uma representação dos intelectuais conservadores gaúchos, que rejeitavam a expressão do grupo *Quixote*, por este rechaçar a linguagem demasiadamente racionalista, parnasiana e simbolista, e buscar uma poética mais simples, livre, coloquial, que expressasse a humanidade falha e não a heroicidade. Por isso, Dom Quixote expressa, nesse texto, além do pressuposto “razão *versus* fé”, o pressuposto 6 – “Dom Quixote como herói, sonhador e inconformado”. Nesse caso, é o grupo que não se conforma com a linguagem racionalista e calculada, a linguagem saída da “máquina de contar”:

Retirou-se o cavaleiro estarecido com a pequenez daqueles homens (...). A sua nobreza grangeira-a na luta, com as próprias armas, não a recebera da mão que o obrigava a comer de joelhos e rezar as falsas virtudes. Assim pensando, quando defrontava o portão de saída, ouviu um bardo que viera das Montanhas grandes: “Louco...é louco, perder a oportunidade única de espalhar as suas façanhas, e a de seus guerreiros.” Sorriu o cavaleiro, contentando-se em dizer ao bardo: “Agradece aos céus a segura mediocridade que te protege da loucura e não queiras ser poeta e juiz das cousas de espírito. (DUNCAN, p.50).

O cavaleiro rejeita a oferta do senhor dos castelos para que recontе suas façanhas com a linguagem da máquina de contar e submeta-se à sua forma. Isto simboliza o grupo que, fiel e confiante na literatura e na linguagem poética que desejava expressar, recusa-se a aceitar a poética parnasiana e simbolista. Percebe-se aí a presença do oitavo pressuposto – a função da literatura e do escritor intelectual é fazer a “barbaridade”, ou seja, expressar-se conforme sua liberdade artística e seguir outros critérios artísticos, distintos dos vigentes. A barbaridade está expressa na seguinte fala do Quixote a Sancho: “Peca contra si mesmo, meu caro Sancho, aquele que entende e não tem a coragem de seguir o seu entendimento. Todos os que estão presos à mediania odeiam o que não compreendem e se ergue alto demais para eles. O cavaleiro andante não pode trocar as suas atribuições por uma vida acomodada.” (DUNCAN, 1949, p.50)

Eis a afirmação do oitavo pressuposto: a função da literatura e do escritor intelectual, para o grupo *Quixote*, é a de cultivar uma expressão artística mais livre, isto é, o artista e poeta exercer sua liberdade, exprimir seu entendimento. O grupo *Quixote* tomou para si a missão que Unamuno outorgou aos intelectuais de seu tempo, início do século XX, e a plasmou no Rio Grande do Sul. A barbaridade exercida significa, pois, expressar-se conforme acredita, contrariando as premissas parnasianas e simbolistas presentes no cenário da literatura gaúcha.

As formas conservadoras, na visão do grupo, não são capazes de realizar uma obra autêntica, humana, artisticamente livre, por serem cartesianas e calculadas. No texto referido, Duncan (1949) recupera a leitura de oposição entre Sancho (senso comum – razão do mundo) e Quixote (fé, fantasia), evidenciada por Miguel de Unamuno e revisitada por Salvador de Madariaga, quando há a quixotização de Sancho e a sanchificação do Quixote. No entanto, nessa seção, Duncan (1949), não aborda ainda a transformação proposta por Madariaga, ao contrário, Sancho ainda não está convencido e pensa que seu amo é louco, pois diz: “Minha querida Tereza, acredito firmemente que meu senhor Dom Quixote se pôs louco como um todo” (DUNCAN, 1949, p.50). A cena reescrita por Duncan corresponde, portanto, à primeira parte da obra. Na carta que escreve a Tereza, Sancho conta a ela o que Quixote, risonho, lhe disse, em uma narrativa que denota a presença dos três pressupostos: “razão *versus* fé”; “Dom Quixote herói”, “função da literatura”:

Porque os mercadores que contam dinheiro hoje querem contar versos, e saber do ritmo dos poemas pelo seu processo de Diário e razão, achando que os poetas devem falar a linguagem deles. Meu caro Sancho o ódio é ausência de humildade e o poeta, como cavaleiro andante, será humilde na tarefa e orgulhoso de seu ideal, porque ele precisa amar e lutar, duas coisas tão antagônicas e necessárias. Deus nos livre, Sancho, dos meio-poetas e falsos cavaleiros, melhor topar com cem dragões furiosos e chusma de mouros! (DUNCAN, 1949, p.51)

O personagem Quixote, no caso, representa o próprio grupo, que luta contra a expressão demasiadamente cartesiana, vista até mesmo como “bancária”, em alusão à crença de que a poesia deve ser exata, os versos na mesma medida, isto é, a supremacia da razão em detrimento da liberdade artística do poeta. O grupo via-se como heroico, porque já realizava a “barbaridade” de expressar uma linguagem diferente daquela dos intelectuais conservadores, semelhante ao que Unamuno (1914) expressa: o enfrentamento do conservadorismo e da razão dos bacharéis, padres e barbeiros, representantes do senso comum e da razão do mundo. A agremiação discordava da linguagem racionalista dos poemas conservadores, apostando na fé e na criatividade do artista, por isso, era heroico, como Quixote, e tomava para si a missão que Unamuno propusera aos intelectuais da Espanha de seu tempo: “Vamos fazer uma barbaridade!”

Mais adiante, nessa seção de “Diário de Sancho” (DUNCAN, 1949), o escudeiro tem um sonho. Quixote e Sancho param para descansar à beira de um riacho. O escudeiro adormece e sonha que viu o senhor do rio, um grande gigante rodeado por anões, e, um pouco mais longe, sentados na grama, vários senhores, discutindo sentados na grama. Eram o senhor das árvores, o senhor das minas, o senhor das estradas e o senhor dos conhecimentos. Nisso, chamaram a Sancho para ver o que ele desejava, ao que respondeu que queria uma pequena fortuna e alguma coisa a seu senhor Dom Quixote. Sobre esse último pedido, o gigante dono do rio disse que antes era preciso consultar os anciões em uma assembleia, ou seja, todos os senhores reunidos. Desse modo, decidiram:

Aos homens que cultivam a muito nobre arte da bola e exercícios atléticos-duzentos mil escudos, à muito elevada revista do Palácio e das cortes desta terra, propriedade do mordomo do rei, cinquenta mil escudos; à sociedade literária que tem por patrono um grande santo e luta no interior da comarca, trinta mil escudos; a um cavaleiro chamado Quixote, cinco mil escudos, graças a magnanimidade do senhor dos conhecimentos que julgou irrisória a quantia votada pelos senhores letrados que colaboram na revista da corte. Cumpra-se a justa vontade dos senhores desta província, que Deus os guarde sempre magnânimos, e amantes das cousas da inteligência. (DUNCAN, 1949, p.52)

A parte do sonho de Sancho em que os anciões, cujos nomes representam fontes de riqueza econômica, bem como a natureza e o extrativismo (senhor das árvores, senhor das minas, senhor das estradas, exceto senhor dos conhecimentos), reúnem-se com o grande senhor do rio para decidir qual a parcela de dinheiro, “escudos”, caberia ao Quixote é a mais importante e corresponde à simbologia que o nome do personagem e a própria obra, com a mesma alcunha, têm para o grupo, na perspectiva de Duncan. Interpreta-se que os anciões correspondem a atividades econômicas importantes para o Rio Grande do Sul, na década de 1940, desenvolvidas nas proximidades dos rios, pois estas atividades geravam riqueza, decidiam qual a importância a cada função, profissão, exercida na sociedade, uma vez que as patrocinam. A referência ao posto que mais recebe “escudos” dirige-se, ao que se pode interpretar, aos jogadores de futebol, transparecendo uma crítica do autor do texto à valorização desses atletas, sublinhando-se que, em 1949, o Brasil conquistou, pela quarta vez, o título da Copa América. (ZUCOLLI, 2019) Provavelmente, nessa época, a seleção brasileira foi muito louvada pela imprensa e pode ter sido a motivação para Duncan (1949c, p.52), em sua adaptação da cena de *Dom Quixote*, referir-se “Aos homens que cultivam a muito nobre arte da bola e exercícios atléticos” como o conjunto que recebia mais dinheiro dos anciões e do gigante do rio.

O segundo conjunto que recebe mais dinheiro é “a muito elevada revista do Palácio e das cortes desta terra, propriedade do mordomo do rei”. Duncan (1949) possivelmente se refira à revista gaúcha *Província de São Pedro*, que reunia os intelectuais mais conservadores do Rio Grande do Sul, encabeçados por Moisés Vellinho, da qual o grupo discordava. Ou talvez faça menção aos intelectuais conservadores gaúchos. O fato é que havia uma oposição fundamental entre *Quixote* e *Província de São Pedro* quanto à influência platina na cultura do Rio Grande do Sul. *Quixote* defendia que o Rio Grande do Sul tinha grande influência em sua cultura dos países vizinhos platinos, enquanto que a *Província de São Pedro* até considerava a presença da cultura hispânica, mas não da platina (Uruguai e Argentina) e focava mais a cultura lusitana.

O terceiro conjunto “a sociedade literária que tem por patrono um grande santo e luta no interior da comarca” trata-se de uma referência bem localizada e direta ao Rio Grande do Sul. Ao que se apreende, pode ser uma referência à sociedade “Partenon Literário”, ocorrida no século XIX e que consolidou a literatura sulina de enaltecimento do gaúcho e de propagação de sua imagem heroica. Outra possível referência

provavelmente seja à revista “Província de São Pedro”, já que Duncan (Q4, 1949c, p.52) menciona que o patrono tem “nome de santo”.

Por último, os anciões decidem dar a menor quantia ao *Quixote*, ou seja, ao grupo, o que corresponderia ao reconhecimento tanto cultural, intelectual quanto financeiro. Ao contar o sonho ao Quixote, Sancho ouve a seguinte resposta: “(...) Isso significa que passaremos muitos trabalhos e talvez fiquemos na estrada para balizar um sentido na vida e que passem os poderosos a cavalo em sua falsa grandeza. Só os pobres sabem dar, Sancho. Os ricos apenas sabem pedir. (DUNCAN,1949, p.52)

Novamente, nesse fragmento, o personagem Quixote prefigura o grupo, pois os trabalhos a serem enfrentados pressagiam as atividades do grupo *Quixote* que demoram a ser reconhecidas, por isso, o autor utiliza o personagem para representá-lo. Aí explicita-se o pressuposto “função da literatura e do escritor intelectual”, tarefa à qual a agremiação se propõe, a percebendo como uma luta heroica. Quando Duncan (1949) expõe que “só os pobres sabem dar, e os ricos, somente pedir”, vê os participantes do grupo nessa posição de desprestígio intelectual e de pobreza material, considerando as dificuldades de realizarem a revista e suas atividades culturais, porém, mesmo assim, dispostos a realizar a “barbaridade” que almejavam: terem coragem de se expressar e de publicar, embora considerassem estarem suas obras na contramão do cenário gaúcho.

Os integrantes do grupo *Quixote* julgavam-se heroicos, reforçando a ideia do pressuposto 6. Eles criticavam a demasiada valorização de atividades econômicas e midiáticas, como o futebol e também a cultura vindo dos meios prestigiados no Estado, como a *Revista Província de São Pedro*. Na menção às econômicas, há referência à supremacia da razão, da lógica, o que as tornava as mais valorizadas. Aí verifica-se a presença do pressuposto “razão *versus* Fé”.

O texto da seção “Diário de Sancho” da Q4 (1949c) apresenta mais referências aos personagens e às cenas de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. A segunda seção “Diário de Sancho”, da revista número 5 (1952) é menor e nela predomina o pressuposto 8 “função da literatura e do escritor. Na tese, expõe-se que “Diário de Sancho” (DUNCAN,1952) apresenta Dom Quixote como o próprio grupo Quixote bradando contra o grupo de intelectuais que não os valorizavam e que, na sua perspectiva, não mostravam o verdadeiro gaúcho nas suas obras e se apegavam em demasia á literatura francesa. Por isso, sugerem que estes intelectuais tenham gestos “afeminados”: “Como

pode o gesto fêmeo querer conduzir, Sancho, e ditarem normas e criarem valores machos esses corações feminizados?”. (DUNCAN, 1952, p. 30).

Duncan (1952) reforça a importância de valorizar a figura do gaúcho pobre e da literatura hispânica, bem como a dos vizinhos da América Latina. O pressuposto 8 está presente no texto da seção de Q5, pois o grupo assumiu essa tarefa e denunciou o descaso dos intelectuais conservadores gaúchos com a literatura hispânica, já que valorizavam mais a portuguesa e a francesa.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As seções “Diário de Sancho” das *Quixotes* nº 4 (1949) e nº 5 (1952), escritas por Sílvio Duncan, são consideradas como uma espécie de manifesto do grupo. O autor aí expressa a luta e a “barbaridade” realizadas e pretendidas por todos, simbolizadas pelas cenas de *Dom Quixote* por ele recriadas e reescritas.

Semelhante ao que Unamuno realiza em *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914a), Duncan defende a literatura que o grupo desejava expressar e critica as características da literatura predominantemente vigente no Rio Grande do Sul, exceto por poucos nomes exponenciais, como Erico Verissimo, por exemplo. Além de recriar partes da obra cervantina, Duncan (1914) utiliza, nessas seções, os pressupostos unamunianos “razão versus fé”, “Dom Quixote sonhador, idealista e inconformado”, “função da literatura e do escritor intelectual” para manifestar a luta do grupo e como ele se via no cenário intelectual e literário do Rio Grande do Sul da metade da década de 1940 e início de 1950.

As ideias de Duncan correspondem a pressupostos unamunianos: “fé versus razão” significa que o grupo desejava uma literatura menos engessada por regras parnasianas – como a contagem da medida dos versos e o vocabulário empolado, visando somente à estética – e mais livre na linguagem, na expressão artística, mostrando mais as questões humanas. O texto da seção “Diário de Sancho” da *Quixote* nº 4 evidencia várias referências, sendo a “máquina de contar” do senhor dos castelos um exemplo contundente. Outra questão denunciada por Duncan (1949), nesse texto, refere-se à maior valorização, no Brasil e no Rio Grande do Sul, do futebol e das atividades econômicas do que das culturais. Quando estas eram reconhecidas geralmente se circunscreviam àquelas devotadas aos meios culturais já prestigiados, os quais empregavam uma linguagem

poética calculada, excessivamente formal e mecânica. Por isso, o autor acredita haver supremacia da poesia obediente a regras muito fechadas e formais. No que tange ao segundo pressuposto – “Dom Quixote herói, sonhador, idealista e inconformado” – o personagem defende, com nobreza, seus ideais espirituais e estéticos, representando a luta do grupo que, mesmo com dificuldades, faz a “barbaridade” de se expressar, embora isso custasse a obtenção do reconhecimento intelectual. A seção da Quixote n° 5 mostra esse enfrentamento do grupo, simbolizado pelo personagem que defronta-se com um exército, o qual corresponde aos intelectuais conservadores e a suas ideias, as quais criticavam a demasiada valorização das literaturas inglesa e francesa no estado gaúcho. A agremiação defendia a maior valorização da hispânica e a abertura à praticada por países vizinhos, como Uruguai e Argentina.

O principal pressuposto – “a função da literatura e do escritor intelectual” –, em que a “barbaridade” empreendida pelo grupo reflete a coragem de não seguir a corrente estética dominante e a ousadia de publicar e criar as próprias obras. Quixote, personagem símbolo, reafirma a nobreza daquele que tem coragem de seguir o próprio entendimento. Esta é a “barbaridade” do grupo *Quixote*. Chegou, pois, o momento de valorizá-la. Este é o intento desse artigo e da tese no qual ele se enraíza.

## REFERÊNCIAS

BIASOLI, Vitor. **Grupo Quixote: História e produção poética**. Edipurcs: Porto Alegre, 1994.

DUNCAN, Sílvio. Diário de Sancho. **Quixote**. Porto Alegre, Editora Globo, v. 4, n. 4, p. 50-52, fev., 1949.

DUNCAN, Sílvio. Diário de Sancho. **Quixote**. Porto Alegre, Editora Globo, v. 5, n. 5, p. 30-32, ago., 1952.

IGLESIAS, Fernando Varela. Realismo e idealismo en la recepción del Quijote. ERTLER, Klaus-Dieter; DÍAZ, Alejandro Rodríguez. **El Quijote hoy la riqueza de su recepción**. Madrid: Iberoamericana, 2007. P.43-78.

UNAMUNO, Miguel de. **Vida de Don Quijote y Sancho**. Madrid: Renacimiento, 1914a.

UNAMUNO, Miguel de. El Sepulcro de Don Quijote. *In: Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Renacimiento, 1914b. p. 09 -28.

VENTURINI, Aline. **Os pressupostos de Miguel de Unamuno na Revista Quixote/RS: leituras e acolhidas de *Dom Quixote***. 2019. Tese (Doutorado em Letras)- Graduação em Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019)

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **O ingenioso Don Quixote de la Mancha**. Viscondes Castilhos e Azevedo (Trad.). São Paulo: Editora L&PM, 2005.

ZUCCOLI, Brunno. Copa América de 1949: Brasil, uma máquina de fazer gols. **Gazeta Esportiva**. São Paulo, 25 abr.2019. virtual. Disponível em: <https://www.gazetaesportiva.com/campeonatos/copa-america/copa-america-de-1949-brasil-uma-maquina-de-fazer-gols/> . Acesso em: 05\05\2020.

## PASSOS E PASSAGENS: O FLÂNEUR EM *POR ONDE DEUS NÃO ANDOU*, DE GODOFREDO VIANA

DOI: 10.36599/itac-led.0008

Regilane Barbosa Maceno

**RESUMO:** A Revolução Industrial provocou mudanças na vida econômica, social e política, sobretudo para a burguesia que ascendia no século XIX. É nesse contexto de transformações que o sociólogo e crítico literário Walter Benjamin, a partir das obras de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, chama a atenção para a figura do flâneur. Neste estudo, não propomos uma retomada do flâneur aos moldes clássicos, o da Paris e/ou Londres do século XIX, mas utilizamos o espírito da experiência da flânerie como inspiração na análise do romance *Por onde Deus não andou* do escritor maranhense Godofredo Viana. O objetivo é observar como se configura uma poética urbana da errância individual desdobrada por meio das deambulações que o protagonista do romance realiza pelas vias da cidade. Além das contribuições retrocitado, buscamos ancoragem também nos conceitos de Literatura de Campo e de Geopoesia, discutidos José Augusto para nosso estudo e outros que se fizerem necessários.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Flâneur. Geopoesia. Por onde Deus não andou.

O segundo quartel do século XVIII e o limiar do século XIX trouxeram transformações profundas e sem precedência para a Europa. Um conjunto de mudanças na economia industrial, nomeada de Revolução Industrial, impactou significativamente a vida da população que assistiu à substituição do trabalho artesanal pelo assalariado, bem como o uso de maquinário em detrimento da força de trabalho manual. Como conseqüentemente disso, houve uma explosão populacional nas cidades, de modo especial em Londres e Paris.

A vida campesina da maioria da população, que vivia do que produzia, deu vez ao urbano moderno, possibilitando novas maneiras de experimentar e perceber o mundo a sua volta. Mudanças intensas e aceleradas na vida econômica, social e política, sobretudo para a burguesia que ascendia. Por outro lado, graves problemas sociais também engrossaram o caldeirão da modernidade, como o crescimento demográfico desenfreado, ocasionado pelo êxodo rural, que provocou o inchaço nas cidades e o aumento da miséria, fatos que não passaram sem serem registrados pelos escritores da época e cujas conseqüências reverberam ainda.

Nesse período, as cidades iniciam um processo de ordenação e criação de uma dinâmica baseada numa certa lógica. Assim, padrões de comportamentos passaram a ser

impostos para uma convivência amena na coletividade, ao mesmo tempo em que se naturalizava os ideais capitalistas, que tomavam assento nas relações sociais vigentes.

O *modus vivendi* do homem transforma, então, a cidade em um ambiente de transitoriedade, com muitos hiatos de passagens, uma vez que as ruas e as praças são engolidas pela multidão que ali se movimenta, como protagonista desse progresso.

É nesse contexto de transformações bruscas, aceleradas e efêmeras que o sociólogo e crítico literário Walter Benedix Schönflies Benjamin, a partir das obras de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, chama a atenção para a figura do flâneur. Walter Benjamin retrata as experiências da metrópole urbana, sobretudo, a francesa e inglesa da primeira metade do século XIX, com uma nova perspectiva de olhar a cidade.

## O FLÂNEUR BENJAMINIANO

Uma pesquisa no dicionário, como o Dicionário Aurélio, tem-se a definição de que o ‘flâneur’ é aquele que vaga ociosamente, é o errante, o vadio; e, a ‘flânerie’ é o ato de vagar. Ambos os termos pertencem à língua francesa, podendo, em tradução livre, ser entendido como ‘flanar’, significando caminhar sem destino inicial e final definidos. Em todo caso, o que se destaca nos sentidos dos termos é a pressuposição de deslocamento e deambulação, que conduz a ideia de uma travessia pela cidade. Deslocamento não só físico, mas nas relações que são estabelecidas e convencionadas pelas vivências na urbe.

Para Montaño (2015), o flâneur é um indivíduo que conhece a cidade pela experimentação, pela apropriação do espaço, a partir das deambulações não planejadas objetivamente com começo, meio e fim. É um errante, mas um errante que reflete.

Corroborando a definição de Montaño, Wood (2012) entende a figura do flâneur como associada ao explorador urbano, o observador atencioso e que se impressiona com o que vivencia em sua flânerie, como se estivesse “numa população amontoadada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante dos olhos de ninguém” (BENJAMIN, 1989, p. 5), como descreveu Benjamin.

De maneira geral, o flâneur é uma figura que nasce no bojo do capitalismo e das transformações nos costumes e hábitos da população e nos espaços urbano, como descreveu Walter Benjamin. Entretanto, é uma figura subversiva, pois cultiva a ociosidade, o descompromisso, para horror da sociedade burguesa capitalista. Segundo Walter Benjamin,

Para o flâneur é um prazer imenso estar fora de casa, e se sentir em casa no meio da multidão. Estar no centro do mundo e escondido dentro dele. Estar incógnita e entrar na multidão usufruindo da reserva da eletricidade. Seu olhar é um caleidoscópio consciente que a cada passo representa a multiplicidade da vida. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 221)

Esse homem na multidão retomado no trecho acima acompanha os fluxos da urbanidade, imiscuindo, como fantasmagoria, suas impressões sobre o que vivencia e testemunha em suas andanças. Ele captura a paisagem da cidade em estado de distração. O flâneur parisiense que emerge de Poe, Baudelaire, Victor Hugo, Balzac e outros escritores do século XIX deambulam vagorosamente pelos bulevares e galerias com displicência e postura boêmia, sem se inserir no contexto, mas tomando-o como inspiração.

## UM OUTRO FLÂNEUR

Neste estudo, não propomos uma retomada do flâneur aos moldes clássicos, o da Paris e/ou Londres do século XIX, mas utilizamos o espírito da flânerie como inspiração na análise do romance *Por onde Deus não andou* do escritor maranhense Godofredo Viana, sem pretensões exaustivas, uma vez que a obra oferece muitas possibilidades temáticas e, também, é pouco estudada.

O objetivo é observar como se configura uma poética urbana da errância individual desdobrada por meio das deambulações que o protagonista do romance realiza pelas vias da cidade. Além das contribuições dos autores retrocitados, buscamos ancoragem também nos conceitos de Literatura de Campo e de Geopoesia, discutidos pelo pesquisador Augusto Rodrigues da Silva Junior.

Godofredo Mendes Viana foi jurista, professor de Direito Constitucional e escritor. Nasceu em Codó-MA<sup>1</sup>, em 14 de junho de 1878, época em que seu pai exercia as funções de juiz de Direito naquela cidade maranhense, e faleceu no Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 1944.

---

<sup>1</sup> Codó é um do estado do Maranhão, situado a 300 km da capital São Luís e é considerada uma das mais importante do Vale do Itapecuru. Seu marco inicial foi a construção de um armazém de mercadorias coberto de palha, às margens do rio Itapecuru, propriedade de seu primeiro colonizador, o Comendador José Luís Nicolau, conhecido como “Pau Real”. Denominada inicialmente como Povoado Urubu, Codó à categoria de vila em 1833. Através da Lei estadual nº 13, sancionada pelo governador Alfredo de Cunha Martins, no dia 16 de abril de 1896, passou à condição de cidade. Está localizada na chamada Região dos Cocais Maranhenses em virtude da vegetação predominante de palmeiras do babaçu. (ENCICLOPÉDIA.... 2000; grifo nosso)

Após estudar Humanidades em São Luís, fez o curso de Ciências Jurídicas e Sociais, no ano de 1903, na Faculdade Livre de Direito de Salvador-BA. Junto com Antônio Lobo, Alfredo de Assis Castro, Astolfo Marques, Barbosa de Godóis, Corrêa de Araújo, Clodoaldo Freitas, Domingos Barbosa, Fran Paxeco, I. Xavier de Carvalho, Ribeiro do Amaral e Armando Vieira da Silva, Godofredo Viana funda a Academia Maranhense de Letras-AML, em 1908, assumindo a cadeira de número 15.

Godofredo Viana<sup>2</sup> foi governador do estado do Maranhão de 1923 a 1926, e senador da república. Como jurista produziu diversas obras nesse ramo do saber, tais como *No país do Direito*, além de haver redigido o *Código de Processo Civil e Comercial* e o *Código de Processo Criminal do Estado do Maranhão*. Como governador, implantou, em bases modernas, os serviços de abastecimento de água, luz e esgoto de São Luís. Como escritor, além de sua colaboração em jornais e revistas, publicou os livros: *Terra de ouro* (1935), *Ocasão de pecar* (1939) e o romance *Por onde Deus não andou* (1946), de publicação póstuma, reeditado em 2008, além do inédito livro de poesia, *Versos de outrora*. Toda essa vasta produção põe Godofredo Viana no panteão dos grandes intelectuais da nossa cultura e evidencia a importância do estudo de suas obras na academia, como o nosso.

Publicado postumamente, em 1946, o romance maranhense *Por onde Deus não andou* narra a história do engenheiro Alberto Soares, filho de um respeitado coronel codoense. Apesar de nascido na cidade, ele cresceu e foi educado na Corte desde a tenra idade.

Depois de muitos anos no Rio de Janeiro, o agora engenheiro bem-sucedido Alberto Soares volta à Codó-MA, sua cidade natal, com o objetivo de construir uma máquina de extração das amêndoas do babaçu, presente em abundância na região. Alberto acreditava que isso traria desenvolvimento econômico e social para a população da cidade e do estado, como um todo. Mas ao longo da narrativa, o projeto se mostra impossível pelas particularidades da amêndoa.

Ao chegar à fazenda da família, depois de uma viagem de sete dias pelas águas do Rio Itapecuru, Alberto fica encantado com os cuidados e manutenção da propriedade. Nesse momento ele descobre que o casal Inácia e Amândio são os responsáveis: ela,

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.academiamaranhense.org.br/godofredo-mendes-viana>  
Acesso em 18 de fevereiro de 2021.

mulata de cabelos ondulados e corpo escultural; ele, um vaqueiro rude, atirador impecável, capaz de acertar um beija-flor em pleno voo.

Um inevitável triângulo amoroso se instala no romance que aponta para uma tragédia iminente: Inácia se envolve com Alberto quando Amândio viaja para o Piauí, mas o caso é descoberto pelo exímio atirador. Ao contrário do que espera o leitor atento e os demais personagens do romance, Amândio mantém a palavra dada à Inácia de que quando ela se cansasse da relação deles, respeitaria e a deixaria seguir, uma vez que não eram casados pela lei de Deus, já que ela não era mais virgem quando o conheceu.

Inácia e Alberto podem, enfim, viver feliz para sempre. Novamente, o leitor é surpreendido com uma nova reviravolta: o engenheiro precisa viajar para São Luís. Sozinha, Inácia foge com Amândio, deixando tudo para trás. E Alberto, contrariado segue de volta para o Rio de Janeiro.

A narrativa se fecha no momento em que Alberto Soares se encontra dentro do vapor Manaus, rumo ao Rio de Janeiro. Embora este não seja um romance de tese e/ou realista, ocorrem nele importantes discussões de fundo social, inclusive e, principalmente, em torno do babaçu, importante item da vida econômica da região, que ocupava posição de grande peso na economia maranhense.

## UMA GEOPOESIA DE UM MARANHÃO DESCONHECIDO

*Por onde Deus não andou* é uma obra importante que acabou ficando esquecida pelo cânone da literatura regional, mas de muita qualidade literária. Ambientado em Codó-MA, no início do século XX, Godofredo Viana mostra no romance um profundo conhecimento sobre a cidade e sobre a Mata do Cocais, apesar de ter vivido pouco tempo no lugar. É um registro poético e contundente de um Maranhão desconhecido dos próprios maranhenses.

Incluimos o romance em estudo na Literatura de Campo, definida por Silva Jr. e Marques (2016) como “um conjunto polifônico de escritores que, com especificidades individuais, coletivas e híbridas, continuam e reinventam a cultura e a literatura numa região sem-mar” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2016; grifo nosso). Godofredo Viana transforma a obra em um relicário de lembranças ao registrar os costumes e as tradições codoenses, ao mesmo tempo em que reinventa o espaço do Maranhão e da própria cidade

por meio da imaginação, registrando que os fatos ouvidos e contados eram impostos como realidade ao povo e reproduzido nas práticas sociais.

Desse modo, podemos dizer também que *Por onde Deus não andou* é a expressão de uma geopoesia da cidade de Codó, na concepção de Silva Junior e Marques (2016), que permite ao leitor acesso ao invisível do lugar, mas que se impõe como presença. Para Silva Junior (2018) “a literatura de campo e a geopoesia, em pluralidade e inacabamento, acionam entendimento de culturas em trânsito, em transe, e lutas por uma ‘aterrissagem’ que ‘destrone’ expressões e abordagens monológicas” (SILVA, 2018, p. 3954).

O romance maranhense desnuda, a partir das vozes presentes na narrativa, comportamentos fossilizados na cultura que vislumbra não só o Maranhão, mas o interior do país como o espaço do atraso. Nesse contexto, de um novo olhar sobre essas terras, tanto o personagem Alberto como o narrador compartilham características do flâneur bejaminiano, apesar de Alberto deixar evidente que sua viagem a Codó tem objetivo específico e capitalista, marcando os pensamentos da época. Ao ser questionado sobre o motivo da viagem, ele é sucinto:

- Coronel, eu não vim aqui por motivos sentimentais. Engenheiro civil, sócio de uma grande empresa no Rio, os meus negócios não me permitiriam tão grata satisfação aos meus desejos de rever o meu antigo lar. Venho estudar essa questão do coco babaçu, que está fazendo tanto barulho. (VIANA, 2008, p. 32)

Como se observa no trecho, o personagem se desloca para Codó por um produto pronto, programado. Entretanto, ao imergir nas entranhas codoenses, Alberto é, de certa forma, tocado pela experiência. Não é somente o deslocamento que define a flânerie, mas o gesto de estranhamento diante da cidade: “Todo esse aspecto de uma paisagem que ele não conhecia, porque dela se afastara havia muito tempo, encantava suavemente Alberto” (VIANA, 2008, p. 37). Causava ainda mais estranheza no personagem o fato de não sentir falta da Corte, estando ali: “É interessante, monologava consigo mesmo. Não sinto saudade do Rio...” (VIANA, 2008, p. 38).

Mesmo sendo uma figura à margem, distinta dos objetos que observa, o flâneur não é alguém que se posiciona de longe, trata-se de uma experiência pessoal do personagem, mas que se relaciona com uma experiência que é coletiva. O espaço público é a morada do flâneur, como entende Benjamin.

O engenheiro Alberto deambula em sua flânerie e observa com detalhamento as experiências que testemunha. Sob sua ótica, o leitor de *Por onde Deus não andou* acompanha a descrição minuciosa do processo da quebra do coco babaçu, entendido aqui como personagem, assim como os demais sujeitos que compõem a narrativa, alheios ao frenesi da Corte.

Eram ao todo, umas quinze pessoas. Homens, mulheres e crianças entre sete e oito anos. As mulheres, de cabeção e saia de algodãozinho. Os homens nus da cintura para cima; alguns com a camisa amarrada ao pescoço. Os machinhos, despidos; as meninas, com camisolas de pano de algodão. (VIANA, 2008, p. 90)

O modo de vida, a distribuição de tarefas e a precariedade das atividades desenvolvidas pelos codoenses estão nessa fotografia de Viana. Visão que contrasta com a ideia de desenvolvimento rápido e crescente que o capitalismo pregava.

Se o comportamento do flâneur parisiense era marcado pelo princípio do prazer e cultivo do ócio, as caminhadas de Alberto pelas terras codoenses deixam-se guiar por sua necessidade de encontrar uma solução para o que motivou sua viagem até aquelas brenhas. Entretanto, ele é tocado pelo que vê, pelas experiências dos sujeitos que vivem nesse lugar.

Para Walter Benjamin, a experiência do flâneur tem na cidade, o espaço sagrado para suas perambulações. Assim, Codó aparece como paisagem exuberante, nessa literatura, isso porque a cidade não se impõe somente “como cenário para o desenrolar de um enredo amoroso, mas também na condição de agente determinante da significação da narrativa como um todo” (SANTOS, 1999, p. 32, grifo nosso). A cidade também é um personagem.

Os lajedos brancos, beijados pelas águas mansa, emergiam do rio. As primeiras casas de palha começavam a surgir, de um e de outro lado. Cajueiros tortos, esguedelhados, da banda da Trisidela, isto é, na margem oposta à cidade, sorriam, como corcundas joviais a se mirarem vaidosos, malgrado a sua deformidade, no espelho da água doce que fluía, num ruído suavíssimo. [...] O bairro alto foi para o engenheiro uma revelação. Nada daquelas habitações velhas, carunchosas, que ele vira, com desgosto, lá embaixo. No planalto, onde se ostentava, com um aspecto impressionante de progresso e de civilização, o edifício da fábrica de tecidos, erguiam-se várias casas novas, de tipos modernos, pintadas de cores alegres, sem aquela monotonia dos prédios caiados na frente e de barras pretas ou verdes de que a cidade, em baixo, estava cheia. (VIANA, 2008, p. 62-69)

Nesse trecho, Alberto chega à Codó, depois de sete dias a bordo do vapor Barão de Grajaú, pelas águas do rio Itapecuru. O olhar do flâneur aponta uma cidade dividida em duas e opostas entre si: uma Codó atrasada, pobremente construída e uma outra que desponta decidida a acompanhar o progresso da história.

É para esta Codó, disposta a alcançar os passos do desenvolvimento que a figura do flâneur nos convida a olhar. E para construir essa realidade da cidade no imaginário do leitor, ele conta com uma ilustre figura de sua história: a Companhia Manufatureira e Agrícola do Maranhão - a fábrica de tecidos.

- A fábrica. A fábrica, meu jovem amigo; só a fábrica. Foi ela que construiu essas casas. Foi ela quem pôs um Delco-light no prédio que você vê ali, e que é maior de todos. Lamento que ainda não seja noite. Porque você tornaria a ver a sua saudosa luz elétrica da Capital Federal. E ainda há quem grite contra os patrões e maldiga os capitalistas. (Viana, 2008, p. 69).

Nessa cosmovisão da flânerie no trecho, a cidade nos diz tanto quanto as palavras do texto em si. O leitor, desse modo, também ocupa o lugar do flâneur ao ler cada página do romance, captando as imagens do lugar e apreendendo, em cada passagem, sensações alheias num jogo bem construído pelo autor em que palavras e imagens se fundem, convidando-o para participar.

A missão do flâneur é conseguir representar o efêmero da cidade aos seus contemporâneos que, mistificados pela marcha da modernidade e pelas promessas da medusa do progresso, não param para perceber as contradições da metrópole em habitam. (LOTH, 2012, p. 01).

Embora Codó não seja uma metrópole, a flânerie observada nessa obra marca bem as contradições sociais das cidades, durante o processo acelerado de desenvolvimento. A mão de obra passou a ser assalariada, as pessoas recebiam um determinado valor ao final do mês pelo seu trabalho realizado a uma certa indústria, logo, os indivíduos mais bem preparados tinham as melhores funções e os melhores dividendos. Assim, um grave problema era a educação do povo, aqui, dos codoenses:

- Então, meu caro dr., é sempre certo que fundou uma escola em São José? – perguntava-lhe ele. Acredite que é só no que se fala na cidade. Ficam-lhe muito bem esses sentimentos, não há dúvida; mas eu cá, por mim, só tenho aplausos ao sr. intendente por não multiplicar as escolas

no interior. Essa história de dizer que “abrir escolas é fechar cadeias”, é uma conversa fiada...Puro palavreado. Penso exatamente o contrário. Há casos em que abrir escolas é abrir cadeias. Meu amigo, o pobre diabo do caipira que aprende a ler e escrever, recebe um perigoso brinquedo, que o diabo lhe meteu nas mãos. [...] A primeira coisa que esse desgraçado faz é soletrar as bisbilhotices dos jornais, os crimes fotografados, os assaltos heroicos a mão armada, as discussões nauseabundas sobre a política; sabe os preços dos gêneros, passa a discutir e brigar com o negociante... (VIANA, 2008, p.119-120; grifo nosso).

Ao retratar a questão do analfabetismo, no caso dos codoenses, endêmico, o autor faz da cidade um corpo simbólico universal, mostrando que, em cidade grande ou pequena, o progresso se constitui da estratificação social, da fragmentação. A abrangência dos bens do capital não ocorre de forma homogênea, uma vez que a sociedade é *per si* heterogênea.

Outra questão relevante capturada nessa flânerie autoriza no romance de Godofredo Viana, *Por onde Deus não andou*, é a política. Codó está às vésperas das eleições para escolher o novo intendente<sup>3</sup> do lugar.

No Brasil, do Amazonas ao Prata, do rio Grande ao Pará, não há eleições. Estas do Codó, com que tanto encham a boca, são tão indecentes como as outras. A decantada fidelidade do matuto em o abandona. [...] O coronel ganhou as eleições por poucos votos. Quando o resultado foi conhecido (já quase noite) os mesários mortos de cansaço, e o eleitorado do interior já quase todo bêbado, de cair na rua, foi um barulho de ensurdecer. (VIANA, 2008, p. 221-222)

O comportamento dos codoenses diante dos ricos e poderosos do lugar ainda evidencia uma total subserviência da população e o voto de cabrestos como forma de manipulação necessária para a manutenção da ordem vigente:

O seu voto não é uma convicção; é uma ordem, que ele cumpre cegamente. Vão lá perguntar ao pobre diabo, cujos dedos dos pés ardem arroxeados numa botina pesada, se ele conhece os seus candidatos: - ‘Nhor, não; voto cum seu majó’. [...] Apenas, a farsa seria mais completa e ridícula, porque o cabo eleitoral teria de revistar todos os bolsos do carneiro de seu rebanho, antes que ele fosse, sozinho e secretamente, metera a ‘cedra’ na sobrecarta oficial. E olhe que o não faria por desconfiança na lealdade do bicho, mas pelo receio de que ele

---

<sup>3</sup> O primeiro intendente de Codó foi Francisco Sérgio Bayma, nomeado em 1896. Codó teve intendente até 1918, sendo o responsável administrativamente pela cidade denominado prefeito só a partir de 1919, após a reforma da Constituição do Estado em 13 de fevereiro de 1919. (ENCICLOPÉDIA..., 2000; grifo nosso).

introduzisse no envelope não a cédula, mas a nota das bugigangas que comprara fiado ao major Juca. (VIANA, 2008, p. 221)

O povo é visto como rebanho para servir aos interesses que mantém a estrutura de dominação. Por isso, não é bom que essa manada tenha acesso à escola ou contato com outro mecanismo qualquer que lhe permita questionar, sob pena de colocar o projeto de poder em risco.

A distinção dos estratos sociais, visto nessa flânerie, é ainda mais marcada pelo próprio uso da língua: há uma oposição da fala culta, usada pelos coronéis, a elite e pelo narrador, e, uma que é a fala do povo: “-Sá Inácia, vancê já não é a mesma pra mim, vancê pensa que num tô oiando tudo? Se vancê fosse minha muié, eu despejava um tiro de garruncha em riba de vancê e outro no sô douto” (VIANA, 2008, p. 209).

O flâneur benjaminiano deambula pela cidade moderna, afogada na pressa, buscando asilo entre a nostalgia da sociedade tradicional e ansiedade provocada pelo desenvolvimento, pelo progresso que desestabilizou a dinâmica social da época. Nesse aspecto, *Por onde Deus não andou* metaforiza, *mutatis mutandis*, essa angústia do flâneur ao registrar, em um dos pontos altos da obra, as tradições locais do Bumba-meu-boi, sua toada e a história do casal de escravos Pai Francisco e Catirina:

O barulho aumentava cada vez mais. A princípio era um ‘ô... ô... ô...’, que estribilhava no silêncio da noite, monótono e enervante. Depois, vozes bem distintas. Cantos. Gritos. Assobios. Assuadas... Por fim, tudo aquilo se espalhou no terreiro, fedendo a pólvora queimada e cachaça. Um apito, prolongado e agudo. Um brusco silêncio abateu como um parêntese naquele vozear de bárbaros. ‘Senhora dona da casa/ Acenda seu lampião/ Venha ver meu boi de fama/ Na sua povoação/ SENHORA DONA DA CASA/ O MEU BOI CHEGOU AGORA/ SE QUISE QUE EU DANÇE, EU DANÇO/ SE NÃO QUISE, VOU-ME EMBORA’ (VIANA, 2008, p. 179-180).

No trecho, o flâneur vê um outro mundo, o das tradições, do passado, da memória coletiva, o mundo das experiências. São percepções de uma geopoética que inspira e busca pelo invisível das sensações nesses espaços em que a identidade do maranhense/codoense se faz. Nesse sentido, flânar continua sendo uma ferramenta interpretativa para compreensão de seu tempo, na acepção de Benjamin.

Em todo o romance, o coco babaçu, abundante e importante meio econômico para a região, assume um caráter central na obra, uma vez que atua no destino do personagem, direcionando suas ações em todo o enredo: “A nomeada do babaçu chegou até a

Companhia de que faço parte. Revistas, jornais, ocupavam-se largamente do assunto. O babaçu viria resolver a fome de óleo que tortura o mundo. E o Maranhão era o centro principal do produto” (VIANA, 2008, p. 33). Uma mistura de cultura e história locais com as histórias dos personagens da obra.

Podemos afirmar, a partir dessa análise, que o conceito de flâneur continua sendo interessante; ainda que ressignificado e, talvez, justamente por isso, ele possibilita uma visão crítica do mundo contemporâneo e do conhecimento que ainda tenta explicá-lo. Pelos passos e passagens do flâneur em *Por onde Deus não andou*, o leitor enxerga o desenho de uma nova cidade, uma Codó vista como se sempre estivesse da maneira como é, como a apreendemos. Ela também acompanha as transformações do momento, ainda que timidamente, marcando a identidade de seus habitantes. Mesmo não se tratando de uma metrópole, repletas de galerias e bulevares, Codó se constitui espaço para uma flânerie.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III** - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ENCICLOPÉDIA DO MARANHÃO. **Revista Leia Hoje**. São Luís, ano 4, n. 49, 2000.

LOTH, L. **Por uma flânerie do século XXI**. Ensaio apresentado no 1º Seminário Nacional Discurso, Cultura e Mídia, realizado em Palhoça (SC), em julho de 2012.

MONTAÑO, Sônia. **Plataforma de vídeo**: apontamentos para uma ecologia do audiovisual da web na contemporaneidade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NORATO, Kerllen Miryan Portela Paiva. **No alinhavo do tempo**: o tecer da memória no romance *Por onde Deus não andou*, de Godofredo Viana. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís, 2017.

SANTOS, Luís Alberto Brandão. Textos da cidade. In: COELHO, Haydeé Ribeiro; VASCONCELOS, Maurício Salles (orgs.) **1000 rastros rápidos**: cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA JR, A.R MARQUES, G. C. **Godoy Garcia e Niemar**: um canto geral centroestino. ECOS – Estudos Comparados da Subjetividade. Vol. 5. n. 2, p 232-248. Disponível em <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1699> Acesso em: 28 de setembro de 2019.

SILVA JR, A. R. **Cora Coralina inédita**: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da Literatura de Campo. ANAIS ELETRÔNICOS DO CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC 2018: Uberlândia-MG, 2018 - MG Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=2887> acesso em 28 de setembro de 2019.

VIANA, Godofredo. **Por onde Deus não andou**. São Luís: AML/EDUEMA, 2008.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naift., 2012.

## UM AMOR ENTRE MARGENS: BRASIL E CABO VERDE NA POÉTICA DE JORGE BARBOSA

DOI: 10.36599/itac-led.0009

Daynara Lorena Aragão Côrtes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como principal objetivo analisar o trabalho estético e político do poeta Jorge Barbosa por meio de uma apresentação panorâmica da sua produção aliada à presença da conversação entre países (Brasil e Cabo Verde). Por ser um nome importante no alvorecer de uma literatura moderna cabo-verdiana, nos debruçamos, principalmente, sobre os estudos de Maria Aparecida Santilli (1985), Manuel Ferreira (1986), Benjamin Abdala Junior (2007) e Simone Caputo Gomes (2008) para melhor compreender o contexto dos anos de 1950 e as interfaces culturais trazidas na poética do autor nascido na “ilha-mãe” (Praia, Ilha de Santiago). Concluímos, com isso, como as transformações do século XX acontecidas nas duas margens oceânicas foram fundamentais no quesito elaboração de uma matéria narrativa-poética de cunho nacional, vislumbrada pelas afinidades entre povos irmãos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Barbosa; Brasil; Cabo Verde; Identidade Nacional.

### Considerações iniciais

Autor de *Arquipélago* (1935), obra que inaugura a considerada “modernidade literária cabo-verdiana”, Jorge Barbosa é um importante nome que faz-nos refletir sobre os contrastes e semelhanças entre o Brasil e Cabo Verde. O poeta nasceu na “ilha-mãe” em 1902, portanto, um cabo-verdiano que desde muito cedo sentiu as fissuras de uma nação acometida ainda pela presença colonialista em solo africano. Despediu-se em 1971, já em Cova da Piedade, terras portuguesas, sem assistir à outorgação da independência política do seu país (1975), a quem dedicou tantos versos em devoção.

De acordo com Manuel Ferreira, na antologia *50 poetas africanos*, no tocante à biografia de Barbosa, ele colaborou “em alguns jornais e revistas caboverdianos, portugueses, e outros, incluindo entrevistas. Autor também de escassos contos que ficaram dispersos pelo Cabo Verde. Figura em algumas antologias em português e outras línguas europeias.” (1986, p.165). Soma-se à produção *Ambiente* (1941), *Caderno de um ilhéu* (1956) e *Jorge Barbosa em inglês* (1986), além da colaboração na fundação da *Revista Claridade* (1936).

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS). Graduanda em Pedagogia pela Universidade Tiradentes. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3474604677489698>.

Um traço que marca a literatura do poeta é a presença do mar na formação identitária nacional assim como o diálogo com ecos de *brasilidade* que chegavam em Cabo Verde no decorrer do século XX. Simone Caputo Gomes, no capítulo “Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido”, inserido em *Cabo Verde literatura em chão de cultura*, narra sobre essas características que, segundo suas observações, de modo abrangente elas repetem-se nas produções de escritores(as) contemporâneos.

Ao assumir a afinidade com o Brasil e sua cultura mestiça e autônoma, os escritores claridosos – em processo de emergência da consciência cultural e nacional, como os irmãos africanos de Angola, Moçambique, São Tomé e Guiné Bissau – evidenciaram a sua determinação em refletir-se em (e por meio de) outros espelhos, mais próximos porque detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado. [...] Apesar das significativas diferenças que caracterizavam os territórios colonizados por Portugal, a representação do Brasil, como afirma Rita Chaves, compõe, no período posterior à Segunda Grande Guerra, um eixo do projeto de transformação pelo qual passavam aquelas sociedades, centrado na questão da identidade nacional que emergia. (GOMES, 2008, p. 112-114)

O diálogo com os movimentos modernistas do Brasil acentua-se, pois o coletivo de escritores(as) que compunham a vanguarda literária tinha como horizonte a busca pela nacionalização das artes, forjando um novo heroísmo, cujo centro narrativo passou a representar a terra e a gente “crioula”, não mais o “navegador português”. Assim como mencionava o projeto de antropofagia à brasileira, teorizado por Oswald de Andrade em 1928, Jorge Barbosa engendrou o seu ideal nacional, espelhando-se também nas transformações políticas e sociais decorridas na América. Os seus versos apontam para um reconhecimento escancarado, cuja recusa às advertências salazaristas, de proibição à leitura de textos de Graciliano Ramos, Jorge Amado, entre tantos outros, exhibe uma produção arrojada do ponto de vista da renovação panorâmica artística e instrutiva.

O compromisso com a formação intelectual do país voltou-se ao rompimento com o passado sob domínio do império português e contra as diversas formas de subjugação. A recusa aos paradoxos europeus não é completamente atendida, pois, entre tantos outros aspectos, a língua portuguesa permaneceu majoritariamente ocupando os papéis versegados. Todavia, ela é revestida de elementos cabo-verdianos para melhor acolher os anseios de uma nação de “liberdade adiada”, como escreveu a contemporânea Dina Salústio no conto que abre *Monas eram as noites* (1994).

Sobre a formação da literatura nacional, Maria Aparecida Santilli afirma ter sido fruto de um “caldeamento étnico”, cuja diferença marcante entre os demais países

africanos (Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe) é o traço híbrido e, portanto, mestiço que compunha a nova representação banhada de “crioulidade”. Ou seja, como cotidianamente é citado nas ruas das ilhas, pela “morabeza” entre os seus e entre os(as) acolhidos(as).

Diante disso, a “mestiçagem” configura mais uma vez a aproximação com o Brasil. Pensando na produção de Jorge Barbosa, especificamente, na contextualização de *Caderno de um ilhéu* (1956), o momento histórico apontava para o avanço das conquistas da década de 1970 na busca pela unificação dos povos colonizados. O tom romântico, tão propagado no Brasil por um expoente da categoria de análise, Gilberto Freyre<sup>2</sup> (1900-1987), prossegue enredando a compreensão sobre a formação de Cabo Verde, porém ciente das adversidades coloniais sob peso da ditadura comandada por António de Oliveira Salazar (1889-1970).

É, pois, nesse conjunto de influências estéticas e ideológicas que Barbosa elabora uma literatura originalmente nacional e dedicadamente apaixonada, poetizando devoção à *brasilidade* do modernismo brasileiro que tanto influenciou a consolidação da literatura cabo-verdiana.

### **Brasil e Cabo Verde: geografias distintas, histórias semelhantes**

“Eu gosto de Você, Brasil,  
porque Você é parecido com a minha terra.  
Eu bem sei que você é um mundão  
e que a minha terra são  
dez ilhas perdidas no Atlântico, [...]”

Jorge Barbosa em “Você, Brasil”, *Caderno de um ilhéu* (1956)

Conforme os versos introdutórios exibem, as distinções entre Cabo Verde e o Brasil sob a perspectiva geográfica são bem demarcadas pelo eu-lírico. No entanto, a aproximação por meio do pronome de tratamento “Você”, marcando familiaridade, supera as barreiras territoriais. Embora o Brasil, com sua dimensão continental, contraste com Cabo Verde, em sua formação fragmentada em meio ao oceano Atlântico, traços de similaridades podem ser vislumbrados na composição cultural híbrida, tratada na voz poética-narrativa de Barbosa.

---

<sup>2</sup> Em *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*, Gilberto Freyre alinha Barbosa de “sonhador acordado”, parafraseando a ação mencionada pelo historiador brasileiro, por imaginar o Brasil em suas plurais referências culturais, sendo este um lugar imaginado, nunca vivido (1953, p. 298).

No que concerne a essa distinção entre geografias, o “roteiro sentimental” na nação formada por ilhas, autoria de Vera Duarte e Susana Duarte, metaforiza adequadamente a história sob uma ótica banhada de sensibilidade. Segundo as autoras, retomando as palavras do poeta em “Prelúdio”, o arquipélago do país, pertencente ao continente africano, é rico pela gente que oferece com originalidade identidade ao lugar, já que “residem na sua *morabeza*, um complexo de fatores culturais, onde a amabilidade das gentes, a música e a gastronomia têm um papel preponderante, ao lado do clima ameno durante todo o ano.” (DUARTE; DUARTE, 2019, p. 37). Tal constatação advém, sobretudo, da memória afetiva que circula em volta da formação familiar.

Semelhantemente, a biografia de Jorge Barbosa intervém de modo significativo na forma como contorna as ilhas em sua produção. Em *Cabo Verde* (2019), atentemo-nos aos seguintes versos de “Irmão”: “A Morna.../ tem de ti e das coisas que nos rodeiam/ a expressão da nossa humildade,/ a expressão passiva do nosso drama,/ da nossa revolta,/ da nossa silenciosa revolta melancólica!” (BARBOSA, 1986, p. 167). Com os olhos atentos às transformações acontecidas na América, o eu-lírico define a situação próxima de degradação, resultado do colonialismo português, mirando o perfil da população, tal como vimos introdutoriamente em Gomes (2008). A citação direta à “morna”, ritmo originalmente cabo-verdiano que relaciona-se ao canto de amor e saudade, assina a identidade regada pela melancolia do mar.

Benjamin Abdala Junior, em “Morna, uma linguagem musical”, ao retomar a produção do poeta Manuel Lopes, narra o horizonte ideológico e político da construção da cabo-verdianidade que atravessa a consolidação da “morna” como um traço cultural forte e eminente da nação. O diálogo com o Brasil, por uma das vertentes interpretativas da gênese do ritmo, mais uma vez, é estabelecido, pois, segundo o pesquisador Vasco Martins, em “Variações sobre a Origem da Morna” (1990), ela nasce na Ilha de Boa Vista, originada do “lundum africano”, porém recebe um tom melancolizado com o contato intensivo com o Brasil, pela Bahia, no século XVIII e, também, pela introdução nos diferentes espaços lisboetas, em Portugal.

Para ele [o Guarda Tói], a morna nascera entre os pescadores da ilha de Boavista, pertencente ao conjunto do arquipélago de Cabo Verde. Seu ritmo seria análogo ao das ondas do mar, com uma cadência correlata aos movimentos dos remos dos barcos de pescadores. No assunto veiculado oralmente pela canção, essas composições traziam os lamentos e as queixas desses pescadores. [...] Para esse estudioso [Vasco Martins] [...] até chegar a essa forma mais estável, ela teria tido

origem remota no lundum africano, provavelmente assimilado no Brasil e levado para Portugal. Era o “doce lundum chorado”, que o poeta brasileiro Caldas Barbosa introduziu nos salões lisboetas. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 265-266).

Repetidamente, o signo da “morna” surge na produção de Jorge Barbosa. Por isso, torna-se importante compreendermos a dimensão ampla de significados existentes em torno de um dos ritmos que, atualmente, segue como marca identitária de Cabo Verde nacional e internacionalmente. As muitas correlações, como vimos de menção ao poeta e músico brasileiro Caldas Barbosa, desfazem fronteiras, interligando a memória coletiva de três diferentes continentes. Os ritmos brasileiros popularizados são chamados pelo poeta em diálogo com a “morna”, conforme veremos na estrofe a seguir.

O gosto dos seus sambas, Brasil, das suas batucadas,  
dos seus cateretês, das suas toadas de negros,  
caiu também no gosto da gente de cá,  
que os canta e dança e sente  
com o mesmo entusiasmo  
e com o mesmo desalento também.  
As nossas mornas, as nossas polcas, os nossos cantares,  
fazem lembrar as suas músicas,  
com igual simplicidade e igual emoção.

(BARBOSA, 1956, p. 171)

Destarte, os versos trazidos apontam o modo como o poeta espelha a nação ilha a partir do retrato Brasil, terra longínqua que, embora tenha versegado desejo de conhecer, não pôs os pés nesse território. A hibridez da cultura cabo-verdiana é tecida na poética do autor como a principal característica que aproxima as duas nações, além, como relatado, o denominador comum português, pela colonização. Tânia Macedo e Rita Chaves indicam que marca o século XV o início das grandes navegações que resultaram na colonização da África e das Américas o protagonismo português ao lado do espanhol e, mais especificamente, o ano de 1460 a presença do império em Cabo Verde, na ilha de Santiago, incentivando com o passar dos anos o povoamento da região e das demais ilhas.

Sob as mais adversas circunstâncias naturais para plantio e colheita, pois Cabo Verde é predominantemente tonificado pelo clima árido, a fome e o alastramento da miséria fazem parte de um difícil período da história do país. Segue Barbosa recontando e espelhando as vivências sertanejas, especificamente, o recorte de 1930.

Você, Brasil, é parecido com a minha terra.  
As secas do Ceará são as nossas estiagens,  
com a mesma intensidade de dramas e renúncias.  
Mas há uma diferença no entanto:

é que os seus *retirantes*  
têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,  
ao passo que aqui nem chega a haver os que fogem  
porque seria para se afogarem no mar...

(BARBOSA, 1956, p. 171)

A literatura que deu ênfase à saga retirante relaciona-se esteticamente ao modernismo, sobretudo, em sua segunda e terceira fase (1930-1960), cujo cânone literário brasileiro destaca, entre tantos outros nomes e obras, na prosa *A bagaceira* (1929), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Já na poesia, um grande expoente que deu nome à “saga árida” foi o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto com *Morte e vida Severina* (1955). Com isso, não pretende-se reduzir, a partir dos nomes elencados, a referência da constância do grupo social marginalizado citado diretamente no poema de Jorge Barbosa. Contrariamente, identificar a intersecção entre a produção literária dos dois países.

Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, por sua vez, ao referir-se ao período literário mencionado, chama a atenção para o fato de existir um clima estético e psicológico entusiasta alimentado desde a realização da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em 1922. À luz ainda do trabalho das gerações modernistas, somos hoje contemporâneos de uma literatura repensada e reestruturada a partir do trabalho da considerada “elite paulista” que influenciou a nossa ideia de nação por via do cânone assim como a concepção de um Brasil abundante mundo afora.

Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. [...] Entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaio social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza. (BOSI, 2013, p. 409-412)

Barbosa, aqui resgatado, era conhecedor das agitações culturais, das tendências estéticas e das emergências do Brasil na segunda metade do século XX. Assim, a sua escrita é dedicadamente um tratado de devoção ao país continental, não somente realizado por meio da dedicatória à nação, mas, sobretudo, aos nomes que influenciaram a sua carreira artístico-literária como, por exemplo, Ribeiro Couto, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, entre outros. Além disso, fato interessante é a menção aos espaços divulgados

como metonímia do Brasil. Nota-se, especialmente, a citação às cidades Rio de Janeiro e sua Praça Onze (região central carioca), São Paulo, Baía de Todos-os-Santos e Ceará (BARBOSA, 1986, p. 170-173).

O filho da “ilha-mãe” pinta a própria aldeia reconhecendo as interfaces históricas com as diásporas no além-mar. A cabo-verdianidade como fruto de um trabalho coletivo pertencente à geração claridosa abraça a poesia que desagua subjetividades. Desse modo, a produção do autor converge com uma literatura universal. A oralidade é a raiz de todos os ramos crescidos após a introdução da língua portuguesa escrita.

No excerto de “Expectativa – contadores de histórias Canto 7.”, ainda na obra organizada por Manuel Ferreira, Barbosa retoma a origem da formação cultural, rumando para uma restituição da memória coletiva, embalada e versada pela voz dos mais velhos da comunidade. O eu-lírico entoia: “Contadores de histórias de antigamente/ à porta das casas rurais/ pela boca da noite contavam/ quase em segredo/ inverosímeis histórias maravilhosas./ [...] Era uma vez.../ Velhos contadores de histórias/ contadas à luz das estrelas/ trémulas e tristes/” (BARBOSA, 1986, p. 176).

A oratura não é somente uma tônica na formação da literatura cabo-verdiana, mas, conforme registra Maria Aparecida Santilli, é marca comum das literaturas africanas de língua portuguesa. Afirma a pesquisadora: “Em Cabo Verde, o caldeamento étnico ou cultural europeu e africanos foi intenso, o que resultou numa forte mestiçagem marcada desde a língua corrente no Arquipélago, o crioulo” (SANTILLI, 1985, p. 23).

Esse conjunto de contos, lendas, provérbios e demais conhecimentos tradicionais expandidos por via da cultura oral estão dispostos na produção de Jorge Barbosa de modo objetivo, a partir da narração dos dilemas cotidianos vividos pela população local, e subjetivo, por atingir o cerne humano, relacionando a escrita aos mais íntimos e profundos sentimentos. O mergulho em si e a exploração do heroísmo anônimo comprovam a defesa: “O teu destino.../ O teu destino/ sei lá!/ Viver sempre vergado sobre a terra,/ a nossa terra,/ pobre/ ingrata/ querida/ [...] Ó Caboverdiano humilde/ anónimo/ – meu irmão!” (BARBOSA, 1986, p. 168).

Esse perfil relaciona-se diretamente com o trabalho dos modernistas brasileiros, fazendo-nos recordar do heroísmo do cidadão comum tão propagado pela literatura brasileira da segunda metade do século XX. Prossegue a autora de *Estórias africanas*: “prosadores [...] propuseram-se partir ao reencontro da identidade cultural de seu país, delinear o perfil psicológico de seu povo. São os tempos de influência do Modernismo

brasileiro que, pela afinidade de causa, empolgaria os escritores cabo-verdianos.” (SANTILLI, 1985, p. 23-24).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas análises abordadas no decorrer do artigo, notamos como o amor dedicado ao Brasil e à população brasileira são temas recorrentes na produção de Jorge Barbosa. A influência brasileira exercida na história cabo-verdiana se une ao espelho da América, cuja literatura bebe de fonte híbrida de referências em nomes e espaços. Comprova-se a afirmação por meio da constância dos signos que remontam as semelhanças tanto dos problemas estruturais quanto das riquezas culturais. O cenário trágico da fome, citado no poema “Irmão”, incluso em *Arquipélago* (1941), melancoliza-se, remontando um passado de dor assistido pelo “Mar”, lugar de travessia capaz de suscitar autoconhecimento, formulando releituras da própria identidade nacional.

O trabalho estético em versos heterométricos dialoga diretamente com os princípios norteadores da geração que o poeta compunha. Nas observações de Benjamin Abdala Junior, o chamado “farol do ilhéu dos pássaros”, em crioulo “Djeu”, que referencia o Farol de D. Luiz localizado na baía do Porto Grande em São Vicente, metaforiza as propostas da *Revista Claridade*. Nas palavras do pesquisador, “o farol liga-se ao campo sêmico da claridade, por oposição à escuridade. Seus fochos de luz apontam rumos e ele pode ser entendido como imagem literária do grupo da revista [...] uma imagem iluminista, mas intermitente.” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 270).

A influência exercida pelo francês Henri Barbusse (1873-1935), autor do *best-seller Fogo* [Le feu], obra que critica duramente a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), é evidenciada no tocante à nomeação e à orientação política do periódico. Tanto em “tempos de paz” quanto em “tempos de guerra”, a poesia de Barbosa traz luz aos caminhos que buscavam mirar um horizonte esperançoso. Assim, em “Poema do Mar”, logo na primeira estrofe e na quarta, respectivamente, o eu-lírico enuncia: “O drama do Mar,/ o desassossego do Mar,/ sempre/ sempre/ dentro de nós!”; “O Mar!/ a esperança na carta de longe/ que talvez não chegue mais!...” (BARBOSA, 1986, p. 168-169).

A Ilha sofre o isolamento assim como a escassez de recursos naturais que a pudessem colocá-la em melhor condição, oferecendo, diante disso, vida digna ao seu povo. Desse modo, Cabo Verde contrasta com o Brasil, também, pela busca

solucionadora da fome, conforme visto. Não há o espaço da mobilidade interna, pois a geografia não permite tal fuga. Isso faz do país uma nação apequenizada espacialmente, mas nunca culturalmente.

A saga retirante brasileira em busca da superação da miséria em face da carência cabo-verdiana suscita no poeta desejo de uma vida simples, cujo objeto de estima não passa do necessário à manutenção do *estar* no mundo. Retomando *Caderno de Ilheu* (1956), versa: “Bastar-me-ia a curta travessia no mar do canal/ num dos nossos minúsculos veleiros/ para ir conhecer a ilha defronte./ Não teria ambições de posses e grandezas./ Contentar-me-ia/ com os insignificantes objectos que os pobres estimam ingenuamente:” [...] (BARBOSA, 1986, p. 173).

O cenário íngreme nordestino do período de longas estiagens repete-se no panorama paisagístico do “claridoso” ao referir-se à terra. O solo estático e acometido pela seca em “Paisagem”, inserido em *Ambiente* (1941), exemplifica a afirmação. Atentemo-nos aos fragmentos do poema.

Malditos  
Estes anos de seca!

Mete dó  
o silêncio triste  
da terra abandonada esmagada  
sob o peso  
do sol penetrante!  
[...]  
Pobres enxadas  
que não servem mais!  
esquecidas nos cantos dos quintais,  
cobertas  
de poeira e de estrume...  
[...]  
Em tudo  
o cenário dolorosíssimo  
da estiagem  
– da fome!

(BARBOSA, 1941, p. 174-176)

A poética da fome de Jorge Barbosa traz uma ótica examinadora dos principais problemas enfrentados pela população cabo-verdiana. Semelhantemente, dos motivos causadores. O revés do clima é a principal causa, além, evidentemente, do domínio português por anos utilizando o arquipélago como ponto de passagem para realização do tráfico negreiro.

Como local de parada na travessia, Cabo Verde, muito mais que um conjunto de ilhas imersas ao mar, representa um ponto de clivagem importante, por exercer considerável força na formação híbrida cultural das diásporas negras da(s) América(s) e demais localidades. No tocante à expansão ultramarina, Maria Cândida Proença reconta que ao desafiar o “cabo Bojador”, considerado o limite da terra, o império português “abriu caminho para a exploração da costa africana, permitindo que a partir de então as descobertas se fizessem a um ritmo bem mais acelerado.” (PROENÇA, 2015, p. 262).

Conforme visto no decorrer das análises, faz parte a iniciação dessa passagem citada acima, no mapa de rotas da historiadora portuguesa, a “Terceira viagem”, realizada por Cristóvão Colombo ao considerado “Novo Mundo”, a datação de 1498, marcando 1500 a chegada no território hoje nomeado Brasil. De tal modo, afirma Proença, inicia-se em 1444 a ação de captura de pessoas na condição de escravizados/as nas ilhas do golfo de Arguim, levando, com isso, à cidade de Lagos em Portugal, assumindo, portanto, a alcunha de local que abrigou o primeiro mercado negreiro de origem africana, sob direção de Lançarote, escudeiro do infante D. Henrique. (PROENÇA, 2015, p. 264).

As memórias de dor trazidas por esse passado de subjugação, narrado objetivamente por meio de dados importantes para situarmo-nos historicamente, estão dispostas, entre tantos autores/as da literatura cabo-verdiana e brasileira, principalmente, afro-brasileira, subjetivamente sob uma perspectiva de recusa à colonização. Notavelmente, o poema “História para ninar Cassul-Buanga”, de Nei Lopes, chama a atenção para as formas como a construção da subjetividade negra é atravessada pelas consequências da escravidão. O horizonte esperançoso, apontado pela edificação de um novo mundo, cobre-se de elementos africanos e afro-brasileiros, apontando para um futuro libertador.

### **História para ninar Cassul-Buanga**

Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:  
A pólvora no peito, uma bússola nos olhos  
E as caras inóspitas vestidas de papel.

Vieram numa nau de velas caras,  
Bordadas de cifrões.  
Suas mãos eram de ferro  
E falavam um dialeto  
De medo e ignorância.

E fomos.  
Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos

Nossas dignidades eram dadas mar atrás  
Aos peixes.

Chegamos:  
Nosso suor foi o doce sumo de suas canas– nós bagaços.  
Nosso sangue eram as gotas de seu café– nós borras pretas.

Nossas carapinhas eram nuvens de algodão,  
Branças,  
Como nossas negras dignidades  
Dadas aos peixes.  
Nossas mãos eram sua mão de obra.

Mas vivemos, Cassul. E cantamos um blues!  
E na roda um samba  
De roda  
Dançamos.  
Nossos corpos tensos  
Nossos corpos densos  
Venceram quase todas as competições.  
Nossos poemas formaram um grande rio.  
E mamamos e nos demos.  
E nos demos e amamos.  
E de nós fez-se um mundo.

Hoje, Cassul, nossas mulheres – os negros ventres de veludo –  
Manufaturam, de paina, de faina  
Os travesseiros.  
Onde nossos filhos,  
Meninos como você, Cassul-Buanga,  
Hão de sonhar um sonho tão bonito...  
Porque Zâmbi mandou. E está escrito.

(LOPES, 1996, p. 23-24)

A dignificação do *nós* ergue-se pela fabulação e pela rememoração do passado que, na poética de Lopes, foram os elementos fundamentais para construir uma diáspora repleta de simbolismos responsáveis pela manutenção da vida. O reconto da colonização portuguesa e do tráfico negreiro oferece à poesia um estilo narrativo próprio da prosa, cuja religiosidade, menção aos traços estéticos negros e referências ao território africano mesclam-se com as formas de resistência à exploração e, principalmente, ao espistemicídio<sup>3</sup> da população negra.

<sup>3</sup> Popularizado pelo trabalho de Boaventura de Sousa Santos em *Epistemologias do Sul* (2009). No contexto brasileiro, Sueli Carneiro define: “fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar.” (2011, p. 92-93).

Diante disso, em diálogo com a literatura contemporânea brasileira, os versos de Jorge Barbosa dialogam com o apontamento da destruição de conhecimentos, saberes e culturas empenhada pela dominação colonial material e simbólica na nação-ilha, abrindo margens para compreendermos a literatura cabo-verdiana em sua singularidade e em seu constante diálogo com o Brasil, pois, como versou o poeta, “Eu gosto de Você, Brasil./ Você é parecido com a minha terra.” (BARBOSA, 1986, p. 172).

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BARBOSA, Jorge. Arquipélago, 1941. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Plátano Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. Caderno de um ilhéu, 1956. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Plátano Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. Ambiente, 1941. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Plátano Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. Raízes, 1977. In: FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Plátano Editora, 1986.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

DUARTE, Vera; DUARTE, Susana. **Cabo Verde: um roteiro sentimental – viajando pelas ilhas da Sodal, do Sol e da Morabeza**. Praia: Mudjer Edições, 2019.

FERREIRA, Manuel. **50 poetas africanos: Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde São Tomé e Príncipe**. Lisboa: Plátano Editora, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: literatura em chão de cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca e do Livro, 2008.

LOPES, Nei. **Incursões sobre a pele**. Rio de Janeiro: Editora Artium, 1996.

MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita. **Literatura de língua portuguesa: marcos e marcas.** São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2007.

PROENÇA, Maria Cândida. **Uma história concisa de Portugal.** Lisboa: Temas e Debates – Circuito de Leitores, 2015.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias africanas: história e antologia.** São Paulo: Editora Ática, 1985.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites.** Belo Horizonte: Nandyala, 2019.

## O LEITOR ROBERTO FERNANDES EM *A HORA DA LUTA* (1988), DE ÁLVARO CARDOSO GOMES

DOI: 10.36599/itac-led.0010

Ellen dos Santos Oliveira

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar o perfil sócio-político dos leitores no romance *A hora da luta* (1988), de Álvaro Cardoso, com ênfase no personagem Roberto Fernandes, o protagonista Beto, e um leitor burguês que se deixa influenciar pelo pensamento revolucionário e marxista do novo amigo Valentim, integrante do Movimento Estudantil da década de 60 e sua relação com Valentim, idealizado pelo amigo como um leitor herói. Buscou-se nessa análise observar como o tipo de literatura influencia na formação do perfil sócio-político dos personagens. Esse trabalho tem como metodologia a Análise Literária e a Literatura Comparada. Pretende-se, com ele, contribuir com os estudos contemporâneos voltados para a análise da representação do leitor no romance e a influência da leitura na formação sócio – política do leitor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leitor. Romance. *A hora da luta* (1988). Álvaro Cardoso Gomes.

### Introdução

*A hora da luta* (1988), de Álvaro Cardoso Gomes, é uma narrativa cujo enredo é centrado em fatos históricos e políticos assistidos na década de 60, tendo como pano de fundo a queda de João Goulart (1918-1976) durante o Golpe de 1964, que deu início à Ditadura Civil Militar (1964-1965) no Brasil. Paralelo a esse contexto histórico, marcado por incertezas, lutas e resistência, é narrada a história do jovem estudante secundarista Roberto Fernandes, o Beto, um rapaz entediado por sentimentos de culpas e inseguranças em relação ao futuro e que, no desenrolar da história, acaba se ostentando como uma metáfora do próprio Brasil revolucionário do século XX.

À guisa de introdução, o romance narra a história do personagem Beto, um jovem secundarista que imigrou da cidade interiorana Americana para São Paulo. Sentindo-se desacreditado pelo pai, o jovem não consegue enxergar muita perspectiva para o futuro. Então, vindo para a cidade grande descobre que é hora de despertar para a luta e, mesmo vivenciando na juventude o drama existencial de incertezas, desperta à reflexão intelectual a respeito do futuro. Iniciando sua jornada heroica em busca de individuação: em dois dias, dá os primeiros passos para desmerecer o apelido de “vagabundo” incumbido pelo pai; logo, começa a trabalhar no Banco Nacional; e matricula-se na Escola “Caetano do Campo”. Ciente de estar realizando feitos heroicos, cultiva uma vaga ilusão de que sua vida está entrando nos trilhos, conforme narra já mais confiante com a ideia de conversão do estilo de vida que lhe custava a honra aos olhos do pai:

No caminho fui pensando em quanta coisa fiz naqueles dois dias. Parecia que minha vida tinha mudado completamente. Só de pensar que ainda no domingo estava em casa arrumando a mala, ou que uns tempos pra atrás nem sabia direito o que ia fazer da vida, me deixou feliz (GOMES, 1999, p.29)

Em sua nova jornada em busca de encontrar-se consigo mesmo, conhece Valentim, um personagem engajado no movimento estudantil. Diante do espelho que Valenti representa, perceber o quanto é alienado e preso aos valores burgueses, entrando em crise existencial e gerando múltiplos conflitos com pessoas que fazem parte de seu círculo social, como a namorada Lúcia Helena e sua família, seu amigo “Batata” e os colegas de trabalho no banco. Enxergando a vida sob a ótica crítica que Valentim lhe apresenta, Beto vê que a jovem outrora idealizada, era uma “burguesinha” filha de um “burguês explorador e reacionário”. Se antes dividia o quarto com o amigo do peito “Batata”, ao ir morar na pensão de D.Nini, passa a dividir o quarto com o novo amigo do peito Valentim. Assim, juntos no mesmo espaço físico e psicológico Beto busca mostrar-se como um reflexo de Valentim, assim sua identidade será moldada a partir de sua relação com esse outro no qual se espelha.

No decorrer do enredo Beto adquire uma consciência crítica em relação à sociedade manipulada pelo sistema capitalista e por forças reacionárias superiores aos indivíduos que se sentem oprimidos pelo regime ditatorial e por aqueles que o apoia. Aos poucos ele se percebe influenciado pela ideologia marxista que representa a base sociológica e intelectual da militância dos movimentos da esquerda na qual se engajam seus novos amigos.

## **ROBERTO FERNANDES, COMO LEITOR ROMANESCO**

O Roberto Fernandes, ou Beto, é o protagonista da história. Um herói cheio de contradições e fragilidades. Concebendo a leitura como um ato heroico: ele se assume como leitor de romances estrangeiros. Aliás, o gosto pela leitura é cultivado desde a saudosa infância, quando lia os livros da mãe que era professora de português e que exerceu muita influência na personalidade do personagem. Vire e mexe, o narrador protagonista revela suas memórias cheias de saudosismo da figura materna, lembrando quando a mãe lhe ensinava as coisas, conforme ele confessa em linguagem hiperbólica:

Mamãe era mesmo batuta: parecia um dicionário falando. É que ela foi professora antes de casar com o papai. Por isso que gostava de explicar as coisas pra gente. Quando comecei a lembrar da mamãe, me deu uma tristeza danada ali debaixo do chuveiro. Fiquei pensando que a vida era sem graça sem mamãe. Que falta sentia dela! (GOMES, 1999, p.13).

Para Beto a mãe não apenas representava apenas aquela que explica as coisas da vida, em sua fase iniciante de jornada heroica, foi ela quem lhe apresentou os livros, os romances, a ficção, enfim, as obras da imaginação. Vejamos abaixo quando ele relata as suas experiências literárias, no momento em que fala sobre os livros apresentados por Valentim que ocupará o lugar da mãe guiando o herói em sua jornada literária:

Conhecendo o Valentim, comecei a falar de uns caras que nunca tinha ouvido antes. Sempre gostei de ler, é verdade. Mamãe tinha muitos livros em casa, e desde pequeno fui pegando o gosto. Lembro que li todos os romances de um escritor chamado Cronin. Achei o homem meio cacete. Mas livro que gostei mesmo foi *Guerra e Paz*. Coisa mais bonita a história de Pedro e Natasha. *Madame Bovary*, também gostei demais. *Salambô*, eu li três vezes. *Os Miseráveis*, até perdi a conta (GOMES, 1999, p.71-72).

Se de um lado, Valentim representa o guia literário, ocupado pela formação ideológica do amigo; por outro lado, Lúcia Helena substitui a imagem do feminino atrelado à ideologia burguesa. Dividindo-se entre Helena e Valentim, tal como a cruz e a espada, Valentim passa a avistar a vida sob o ponto de vista dessa nova imagem de mundo no qual está inserido. Passando a enxergar a realidade sócio – política do país no desenrolar dos dramas vivenciados no romance que contempla o antes, o durante e o depois do Golpe de 1964. Nesse contexto, assim como a mãe iniciou o jovem na literatura Valentim dará continuidade ao projeto iniciado pela mãe, apresentando aos amigos livros políticos e filosóficos, considerados reacionários no contexto histórico da Ditadura Civil Militar, em 1964. No entanto, havia um empasse entre os amigos pois se Beto era afeito à leitura de Romances, Valentim era inclinado à leitura de obras políticas pois esse, como explica Beto

não gostava de romances: vivia dizendo o que eram livros reacionários. Então me emprestou livros de Lênin, Marx, Trotsky, Bakunine, Kropotkine, um bando de russos que não acabava mais. O primeiro que comecei a ler foi *A situação do operariado na Inglaterra*, de um tal de Engels. Coisa mais chata. Não deu pra aguentar mesmo. Quando o Valentim perguntou se eu tinha lido, disse que sim, morrendo de medo que ele perguntasse alguma coisa. Mas o Valentim tinha uma coisa de

bom: ele gostava é de falar. Aí, eu ficava quieto, ele falava tudo do livro, e era como se eu tivesse lido (GOMES, 1999, p.72).

Talvez, o Beto por ser leitor de romances, obras de ficção e imaginação, ele vive uma relação conflituosa entre a mentira, associada à imaginação, e a verdade, atrelada à realidade. Nesse conflito humano existencial, o jovem é mentiroso confesso, autodeclarando-se como um vencedor no hábito de contar mentiras. E tais mentiras, por terem aspectos de verossimilhança, acabam sendo aceitas como verdades pelos ouvintes que não duvidam e nem questionam, mas entram no “jogo” do mentiroso. Vejamos quando Beto para impressionar a ouvinte menti para Tia Olívia durante o café, no momento em que ela pergunta sobre sua carreira profissional, e ele já sabendo que ela era “cheia de história”, entra no jogo dela – que representa a própria ilusão e dissimulação burguesa – e começa a narrar sua história de vida baseada em mentiras:

Quando a tia Olívia foi pra cozinha, pensei que a Lúcia Helena viesse para junto de mim, mas ela nem se mexeu. Levantei do sofá e me aproximei. Qual não foi a surpresa quando me disse:

– Por favor, Beto, ela pode voltar.

– Que é que tem? Não estamos fazendo nada de mal.

– Depois te explico. Tia Olívia é cheia de história.

Que ela era cheia de história eu já sabia. Voltei pro sofá, e a Lúcia Helena me perguntou mais umas coisas. Mas eu estava louco da vida. Eu queria ficar sozinho com ela. Será que a Lúcia Helena pensava que eu era um cara sem educação? Nisso, a coroa veio com o café e me deu uma xícara tão ridícula que eu nem sabia direito como segurar aquilo. E o que me deu mais raiva foi ver como ela segurava a xícara com o dedo mindinho levantado. Fosse ser metida assim no inferno! Depois, ela insistiu ainda em querer conversar. Queria por toda a força saber da minha carreira. E eu sabia? Então, contei pra ela um monte de mentiras. Nisso ninguém ganha de mim. Quando começo a contar potocas, esqueço tudo e vou em frente. É verdade que Lúcia Helena estava ali, mas eu não aguentava mais a coroa. E não é que me empolguei? Comecei a contar que me atrasei na escola porque sofria de uma doença muito rara.

– E não é contagiosa? – A velha fez uma cara de nojo, olhando a xícara de café que deixei na mesinha.

– De modo algum, D. Olívia. Mas é uma doença que se não for bem tratada pode ter sérias consequências.

Aí que a velha se interessou pelo assunto. Me serviu mais café, e eu fui falando um monte de besteira. Que um lado do meu cérebro recebia menos descargas elétricas que o outro e que, por isso, às vezes eu não podia estudar Matemática nem Física. Só línguas.

– Por isso, quando fiquei sem ir à escola, durante dois anos, aprendi Francês, Inglês e Castelhana.

– Então, o senhor deveria seguir a carreira diplomática.

Lúcia Helena fechou a cara. Acho que ela estava louca da vida comigo. Mas a velha estava nas nuvens. Me recomendou que escrevesse ao Itamaraty pedindo informações, disse que a diplomacia era uma das mais nobres carreiras. E eu ali, de xícara na mão, só concordando com

ela. Até que o relógio da sala bateu nove horas [...]. (GOMES, 1999, p.33-34).

Considerando o ato de “contar mentiras” como uma espécie de “jogo social” da burguesia, Beto por meio da mentira cria uma narrativa fictícia sobre si mesmo, um meio de fugir da sua realidade que a tia Olívia parecia demonstra interesse em saber. Nesse sentido, a negação e a recusa a narrar a realidade, quando o faz, demonstra suas incertezas e falta de perspectivas. Paralela a ela, percebe-se a realidade brasileira sufocada por uma busca de ideal de ordem e progresso.

Nesse contexto, Dona Olívia, que é cheia de história, representa a burguesia ou a leitora burguesa que se agrada em ouvir as mentiras que o Beto lhes conta. Por esse motivo, o jovem parece assumir o papel do “contador de história”, e a mentira, ou história que ele conta, parte de um sentimento de quem está “louco da vida”. Por esse motivo, na narrativa que faz de si, coloca-se como um personagem fraco, doente, e que necessita de cuidados especiais. Sua narração é tão convincente, que desperta compaixão na ouvinte, tal como um leitor que se compadece de um personagem debilitado.

Se por um lado ele revela uma fraqueza para a aprendizagem de disciplinas de exatas, como “Matemática” e “Física”, por outro lado demonstra-se forte para outras disciplinas da área de humanas como a aprendizagens de línguas estrangeiras, tais como “Francês”, “inglês” e “Castelhano”, e isso o faz crescer, enquanto personagem, aos olhos de Dona Olívia que o indica ao cargo de Diplomata no Itamaraty, no Rio de Janeiro, carreira seguida por escritores e poetas, como por exemplo João Guimarães Rosa (1908-1967), Vinícius de Moraes (1913-1980), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), José Guilherme Merquior (1941-1991), e que teve grande influência em suas produções literárias, conforme explica Carlos Haag (2012) quando apresenta Vinícius – que cantou a mulher brasileira –, Guimarães e Cabral como “os embaixadores do Sertão” (HAAG, 2012), estabelecendo relação implícita entre os escritores diplomatas, ou embaixadores do Sertão, com o personagem Beto interiorano que se demonstra capaz de se relacionar internacionalmente, além de um grande contador de histórias.

Nisso reside a força do personagem que se apresenta como um intelectual letrado, mesmo que essa representação de si seja uma idealização um pouco romântica, já que por ser uma literatura estrangeira, embora de grande engajamento político, o leitor não consegue situar-se na realidade brasileira. Nesse caso, não convém dizer que as obras literárias realistas que o Beto ler sejam alienantes, e embora crie possibilidades do

desenvolvimento do senso crítico no leitor, elas não condizem com a realidade sócio – política brasileira, contemporânea dos personagens leitores.

Retomando a sugestão de Dona Olivia de Beto se dedicar à diplomacia, a indicação do personagem à carreira de relações exteriores também nos faz associar as funções do ofício, – como resolver e mediar conflitos internacionais, por exemplo –, à aparente justificativa para a mentira contada por Beto. Ou seja, ele mentiu em relação à sua realidade para evitar conflitos com a tia de Lúcia Helena e, assim, por meio de uma relação baseada em mentiras, ele consegue ser aceito socialmente. Outro momento da narrativa em que o Beto se sobressai contando mentiras é quando um rapaz na fila do Ministério do Trabalho tenta estabelecer um diálogo com ele:

– Eta fila que não anda.  
Está certo, não andava. E daí? Ele não percebeu que eu não queria conversar e insistiu, perguntando onde eu ia trabalhar.  
– Banco Nacional de Minas Gerais – Eu disse.  
O sujeito fez uma cara espanto:  
– O Nacional, meu?! Como conseguiu?  
Disse que tinha feito o teste e tinha passado.  
– Aquelas contas complicadas, meu? Como conseguiu?  
Será que ele só sabia fazer a mesma pergunta? E depois eu não estava afim de conversar com aquele sol me batendo na cabeça.  
– Consequindo.  
– Você é parente de alguém naquele banco?  
E me contou que um monte de amigo dele não tinha passado no teste. Eu nem escutava mais ele falar. Já estava cheio daquela conversa. Acho que ele reparou que estava meio invocado, porque de repente ficou quieto. [...] (GOMES, 1999, p. 36).

Diferente do diálogo com Dona Olívia, no qual Beto mesmo sem vontade, teve que interagir por causa do seu interesse em manter uma relação social com a família de sua namorada Lúcia Helena, mesmo que usando a mentira, na conversa com o “cara” na fila, não tinha vontade e nem interesse em se relacionar com alguém naquele momento. Nesse caso, diferente da conversa com Dona Olívia em que a mentira rendeu uma “boa história”, na conversa informal na fila, a mentira serviu para responder às perguntas do “cara”, de forma que não deu oportunidade para prolongar um diálogo. O que poderia ocorrer, caso ele contasse a verdade, isto é, que conseguiu o trabalho no Banco Nacional por meio de uma carta de recomendação de seu Nestor que conhecia o dono do Banco, seu Alves, desde a época em que “fizeram o exército juntos”. O fato é que a mentira o coloca em posição de superioridade em relação aos “amigos” do “cara” que fez o teste e não conseguiu obter aprovação. Nesse momento é revelada a contradição de Beto em

relação à mentira contada à Dona Olívia, pois disse que não era bom em “Matemática”, mas ela não estava presente naquele momento para perceber a mentira.

Logo, observa-se que a mentira na narrativa de si contada à Dona Olívia, tem um caráter subjetivo, pois consiste numa idealização imaginativa de si, baseada em um jogo de interesses sociais. Já a mentira na conversa com o “cara” tem um caráter objetivo, limitando-se a satisfazer a curiosidade de um estranho como o qual não tem nenhum vínculo social.

### **O ódio ao burguês e as lutas de classes no processo de formação do leitor Alberto**

Em *A hora da luta* as obras de ficção e imaginação estão relacionadas à figura feminina, a mãe como mediadora de leitura, e remete-nos à história de ascensão do romance no Brasil no século XVIII, com a Revolução Industrial e o surgimento dos primeiros folhetins que eram lidos, principalmente, pelo público feminino, em especial pela mulher burguesa.

Assim sendo, inicialmente surge uma vaga ideia de mulher alienada dos assuntos políticos, que perde força com a literatura engajada listada por Beto e pela atuação política de Fernanda, namorada de Valentim, nas reuniões da UNE, do Departamento de Filosofia da USP, na Maria Antônia. Outra diferença: além de Beto ser considerado por Valentim um leitor burguês e que, por isso, precisa ser conscientizado, a sua namorada passa a ser vista, também, como uma “burguesa nojenta” (GOMES, 1999, p.91).

Influenciado pelas mulheres e pelos romances, Beto é apresentado como um herói sentimental, explosivo, e, inicialmente, ignorante em relação à política nacional e internacional, conforme ele mesmo confessa, no desenvolver da narrativa, e, comparando-se ao Valentim:

... Sempre fui desligado pra essas coisas. Nunca sei o que está acontecendo. O Valentim era diferente; tinha resposta pra tudo. Sabia de política do mundo inteiro. Depois que comecei a andar com ele, aprendi muita coisa. Comecei então a me ligar um pouco nessas coisas de política. Uma vez em que a gente estava tomando cerveja, ele me contou que o Brasil estava em perigo:

- As forças reacionárias estão preparando um golpe contra Goulart. A gente precisa se mobilizar.

Depois, acho que com dó da minha ignorância ainda me falou da Rússia, dos Estados Unidos, de Cuba. A única coisa da Rússia que eu sabia tinha lido em Seleções, um artigo de um russo que tinha fugido

para os Estados Unidos. Em “Eu estive na Sibéria”, ele contava coisas horrorosas dos comunistas. Foi o que disse pro Valentim.

- Seleções? – Ele começou a rir feito doido. – Seleções, companheiro? É a revista mais reacionária que existe. Patrocinada pela CIA. Não leia mais essa droga (GOMES, 1999, p.65).

Nota-se que as obras políticas estão relacionadas ao leitor masculino, Valentim, que exerce grande influência na conscientização política de Beto, que antes era considerado alienado em relação aos assuntos acontecimentos políticos, tanto em âmbito nacional como internacional. Ele tenta fazer a mediação, apresentando a literatura política da esquerda atual, mas acaba funcionando como um leitor e intérprete para o amigo, que toma conhecimento das obras políticas por meio da leitura e interpretação de outro.

No decorrer do romance, Beto começa a se engajar na ideologia Revolucionária da esquerda estudantil e, por meio de Valentim, passa a tomar conhecimento de mundo sócio-político e se engajar militando não apenas nas reuniões e assembleia na USP, mas também ajudando na conscientização de outras pessoas na Escola Caetano. Nesse engajamento político partidário, Beto toma conhecimento das lutas de classe e passa a demonizar o burguês e a burguesia, e começa a perceber sua condição contraditória: de oprimido no trabalho, no entanto muito influenciado pela ideologia burguesa. Nesse contexto, sob a ótica do narrador, Valentim, considerado desde o início como uma espécie de herói da classe oprimida, tem uma participação heroica pois apresenta um tipo de literatura, a política, como única forma de desenvolvimento de um pensamento crítico, social e político.

Por ser um leitor em formação, Beto consegue por meio das leituras literárias encontrar uma função psicológica e didática, segundo classificação de Antonio Candido (1972) sobre a humanização por meio da literatura. Ou seja, Beto, embora leia a mesma obra repetidas vezes, ainda não conseguiu perceber a função social da literatura, isto é, como afirma Cândido (1972) quando o texto literário funciona quase como um documentário e “mostra a realidade que a classe dominante tenta esconder” (CANDIDO, 1972). Ou seja, ele ainda não consegue estabelecer a relação de denúncia social contida nas obras literárias que lê, nem estabelecer associações por meio da comparação entre tais obras e a realidade social na qual está inserido.

Sendo assim, para que o adolescente Alberto conseguisse desenvolver o pensamento crítico – social sobre a realidade atual, talvez ele precisasse ler obras literárias de autores brasileiros, talvez os diplomatas citados por Dona Olívia. Nesse sentido, ele

poderia ler o poema “Rosa de Hiroxima”, de Vinícius de Moraes, ou *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, ou, talvez, *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Essas obras, entre outras, compartilham do mesmo engajamento sócio-político das leituras do amigo Valentim, e ainda satisfaria, de modo semelhante, as suas necessidades psicológicas e carências educativas, enquanto leitor em formação.

Ao invés de ampliar seus horizontes de leituras, conforme suas expectativas enquanto sujeito leitor, Alberto cria uma certa “vergonha” das obras literárias que lê e as esconde para que Valentim não as veja. Isso, entre outras coisas, demonstra que ele é um leitor ingênuo, de nível 1, conforme as categorias de Humberto Eco (2003), pois ele consegue compreender o primeiro nível de leitura, ou seja, ele se satisfaz em entender o sentido literal do texto (ECO, 2003, p.208-209). Ou seja, interessa-se pela obra enquanto ficção, preocupado com a narração, o enredo, etc. Por não se preocupar tanto com o viés histórico, moral e ideológico, que compete ao segundo nível de leitura, ele não consegue ter uma compreensão crítica da realidade, embora já se percebe uma fase de transição quando ele começa a se envolver com a militância estudantil, embora não consiga conciliar as leituras romanescas com as leituras políticas. Talvez por elas ainda estarem muito atreladas à ideologia burguesa. No entanto, inconscientemente, ele acabará reproduzindo comportamentos, atitudes e ideologias dos autores e personagens das obras literárias que ele lia e relia.

### **“ROBERTO FERNANDES” COMO LEITOR DE *OS MISERÁVEIS* (1862), DE VICTOR HUGO**

O que salta aos olhos, à princípio, é que tanto em *Madame Bovary* quanto em *Os Miseráveis* há um personagem chamado “Charles”. Em *A Hora da luta*, a ideia principal que remete o jovem secundarista ao médico fracassado é o papel que a sociedade atribui ao homem de conduzir a mulher nas paixões e nos mistérios da vida. Do Charles de Victor Hugo, Roberto Fernandes se aproxima por sua espiritualidade, ainda que ela revele, em alguns momentos, um espírito abatido, odioso – oposto ao do religioso que buscava ver além do materialismo histórico –, como que possuído por um mal coletivo que rondava a sociedade brasileira no século XX.

Observa-se que a migração é uma cena comum em *Os Miseráveis* e *A hora da luta*: nos primeiros dias da Revolução Francesa (1789 - 1799) Charles Myriel muda-se para a Itália; de modo semelhante, mas em tempos diferentes, no início dos movimentos

revolucionários de resistência e o Golpe de 1964, Beto migra do interior para a capital de São Paulo. Em relação ao contexto histórico, é possível estabelecer um paralelismo com a Queda da Bastilha, na França do século XVIII, e a queda de Goulart, no Brasil do século XX.

A vergonha que Valentim sente, e narra, deveria ter sido superada já que ele leu *Os Miseráveis* tantas vezes que perdeu a conta. Digo isso por que logo no início da obra quando o bispo Charles, considerado um homem justo, fala sobre uma cidade vizinha, aldeia Queyras, com admiração por não haver nela violência e pela atuação de seus professores que ensinam a ler e escrever e sugere ao final do relato “... Vergonha é ficar toda a vida ignorante! Façam como os de Queyras” (HUGO, 2007 – A, p.35). Ou seja, na comparação percebe-se uma crítica implícita sobre o comportamento de Roberto Fernandes, que parece não lembrar desse conselho ou ignorava-o em sua vida.

Outra semelhança entre o bispo Charles e Roberto é o hábito de inventar histórias, vejamos abaixo a voz narradora sobre o religioso justo, comparando-o metaforicamente a Jesus: “Assim falava grave e paternalmente, inventando parábolas quando não tinha exemplos, indo direto ao objetivo, com poucas frases e muitas imagens, o que era a própria eloquência de Jesus Cristo, convincente e persuasiva” (sic.HUGO, 2007 – A, p.35). No entanto, observa-se que diferente do discurso religioso, moralista e da verdade de Charles, o discurso de Beto, quando inventava histórias, era de mentira. Além disso o bispo era comparado a uma criança e tratado como “Vossa Grandeza” (p.35 e 36). Ou seja, temos a imagem de um homem de grandeza espiritual e inocente como uma criança, o que diferencia de Roberto que é um mentiroso, menti justamente para se engrandecer, e de inocência podemos dizer de seu nível de leitura. Em relação ao bispo, do qual “os burgueses riam” e “se escandalizava por seu estilo de vida simples e por ser desprovido de vaidade” (HUGO, 2007 – A, p.34), o tratamento de grandeza não lhe dá motivos de orgulho:

Um dia, o bispo levantou-se de sua poltrona e foi a sua biblioteca buscar um livro. Esse livro encontrava-se em uma prateleira alta, e, como ele era de baixa estatura, não conseguiu alcança-lo. Senhora Magloire, disse, traga-me uma cadeira. Minha grandeza não chega a tanto (HUGO, 2007 – A, p.36).

O Charles tem um espírito solidário e tem o hábito de, por caridade, se solidarizar com aqueles considerados miseráveis pela sociedade. (falsificador de dinheiro p.38-40) ficava ao lado das viúvas e órfãos, e era conhecido por ser “consolador, ou seja, se outrora fora associado a Cristo, agora representava o Espírito Santo, ou Espírito consolador. Em

suma, o bispo procurava cumprir os mandamentos divinos e as leis das sagradas escrituras. Não se engrandecia por ter uma vasta leitura, como fez Roberto, mas tinha sua livraria espiritual (p. 42) e tinha o hábito de meditar profundamente sobre suas leituras (p43).

A imagem que Roberto cria em torno do amigo “Batata”, como um personagem forte e um “verdadeiro monstro”, porém solitário, lembra um dos miseráveis amigo do bispo Charles, o cidadão G. homem, uma “alma solitária) (p.62), assim como os militares que apoiaram o Golpe de 64, a queda de Goulart, e viam o início da Ditadura civil-militar como uma Revolução, o G. de *Os miseráveis* defendia a Revolução francesa, vejamos suas palavras ao bispo que desconfiava do espírito demolidor movido pela cólera:

- O direito tem sua cólera, senhor bispo, e a cólera do direito é um elemento de progresso. Não importa; e digam a respeito dela o que disserem, a Revolução Francesa foi o passo mais poderoso do gênero humano depois da vinda de Cristo. Incompleta, concordo, mas sublime. Ela resolveu todas as incógnitas sociais, suavizou os espíritos, acalmou, pacificou, esclareceu; inundou a terra com todas ondas de civilização. Ela foi boa. A Revolução Francesa foi a consagração da humanidade. (HUGO, 2007 A, p.62).

Os conflitos identitários e ideológicos, as discordâncias de pensamentos, os diferentes pontos de vista em relação ao momento histórico crítico nas duas narrativas, colocava a amizade do bispo Charles e o mostro convencional G. em paralelo com a amizade de Beto com o G. Assim como o bispo resistia e tinha suas dúvidas em relação ao discurso revolucionário de G., por solidariedade aos indefesos – os inocentes, os mártires, as crianças, ou aqueles que ocupavam as camadas mais baixas – (p.63) Beto também resistia ao discurso daqueles que defendiam as convenções sociais em solidariedade àqueles que ele acreditava serem os indefesos e mártires da história da ditadura no Brasil.

Contudo, o Beto se sentia dividido entre a amizade do “Batata” e do “Valentim”, pois a realidade para ele era confusa, pois as associações inconscientes de suas leituras, interpretações, e incorporações de *Os miseráveis* criava contradições que chocavam com a realidade histórica do Brasil, pois ele era um pouco do bispo que acreditava estar do lado dos indefesos e buscava agir além dos partidos, vendo as pessoas como almas e solidário ao sofrimento humano, mas também tinha um pouco do G. que defendia a Revolução crente que estava do lado do povo, um ponto de vista mais materialista da condição humana existencial. Nesse caso a preocupação materialista era vista em G., por

questões históricas que o excluía socialmente, e em “Batata” que o incluía ao lado da polícia no decorrer do enredo, principalmente por causa de sua índole vaidosa. E sobre as vaidades humanas, o bispo parecia ser desprovido, buscando agir de forma mais espiritual.

Sob a ótica narrativa, percebe-se que assim como o bispo Charles estava como hospede na casa do solitário G., - um dos miseráveis à beira da morte, e que defendia a Revolução Francesa, a mais célebre das revoluções de origem burguesa -, Beto, inconscientemente, estava ao lado burguesia e havia era um hóspede do “Batata”, um defensor da sociedade considerada pelos marxistas uma sociedade burguesa e capitalista. No decorrer do enredo, eles entram em conflitos ideológicos, assim como o bispo e G., até quando o jovem secundarista resolve mudar para casa do amigo marxista Valentim.

No conflituoso debate entre o bispo e G., o que acertava o ponto fraco de Charles era a referência a 1793, que remete à morte da rainha Maria Antonieta (1755 – 1793), arquiduquesa da Áustria, que se consagrou como ícone feminino na cultura popular por influenciar seu marido, o francês Etienne François Choiseul (1719-1785), conde de Stainville e duque de Choiseul a agir a favor dos interesses austríacos, mas ganhou a antipatia de outros por ter sido considerado o pivô da Revolução Francesa.

Em *A hora da Luta*, observa-se que pela semelhança homonímia Maria Antonieta lembra o endereço do Departamento de Filosofia da USP, onde ocorriam as reuniões da UNE, para decidir a atuação da militância da esquerda revolucionária contra a ameaça ao Golpe de 64. Outra semelhança homonímica, mas que já se diferencia pelo gênero, do nome do candidato desejado pela mãe de Lúcia Helena, o Mario Antonio que pode ser considerado uma metáfora da rainha desejada pelo povo burguês mas que desagradava o novo militante nos movimentos revolucionários da esquerda. Já Lúcia Helena, cujo nome também remete à famosa heroína que foi pivô na Guerra de Tróia, em *Iliada* de Homero, uma das disputas bélicas mais famosa da Literatura Clássica, e que teve como pivô a paixão de uma mulher no envolvimento extraconjugal com Paris. Assim, tanto o Mário Antônio (burguês desejado pela mãe) e a Maria Antônia (espaço de encontro de onde germinavam as ideias de revolução) fazem alusão à Revolução Francesa e ao contexto histórico representado de forma verossímil em *Os miseráveis*.

Além disso, em *A hora da Luta*, desde o início, tal como um prenúncio do que viria, o narrador já coloca em evidência o diálogo com a *Iliada*, no capítulo “Cavalo dado”, que mostra as primeiras impressões de Beto na casa do amigo “Batata”, em cima

da Academia Atlas, e remete ao “cavalo de Tróia”, ou seja, o presente de grego que trazia escondido os soldados armados contra Tróia. Na verdade, o “Cavalo de Tróia” no romance é justamente a amizade entre o “Batata”, que, no decorrer da narrativa, torna-se policial, e o Beto, que também muda ao aderir às ideologias marxistas e participar dos movimentos estudantis da esquerda contra os militares.

Interpretando por esse viés intertextual, há uma relação de semelhança quando o Beto se sente traído e ameaçado por Lúcia Helena se aproximar de Mario Antonio, logo após a crise na relação devido as influências dos pensamentos ideológicos do marxismo e da luta das massas contra a burguesia. Assim, como na visão do bispo, os idealistas, ou aqueles que lutam em prol de um ideal, parecem egoístas. De modo semelhante, a imagem que Beto transparece na narrativa e pode ser considerada egoísta em relação a seu comportamento com Lúcia Helena, pois, a princípio, não consegue compreender e aceitar sua amada burguesa tal como ela é. Nesse contexto, ele também começa a se questionar sobre sua própria identidade e os valores morais burgueses, os quais reproduzia inconscientemente, mas à medida em que vai se conscientizando, conhecendo a si mesmo e ao outro, e percebendo as diferenças sociais existentes entre ele e a namorada, passa a condená-la e vive uma crise de consciência pois, também, condena a si mesmo.

O sentimento de ódio ao burguês incorporado no comportamento de Roberto, também se contrapõe à visão humanística do convencional G. que morre, aos 86 anos, diante do bispo Charles após as últimas palavras, que representa a voz da sabedoria daquele que foi considerado maldito e tido como miserável pela sociedade: “... Depois de muitos anos, apesar de meus cabelos brancos, sinto que muita gente julga ter direito a desprezar-me; para a multidão ignorante tenho cara de maldito, e aceito, sem odiar ninguém, o isolamento do ódio...” (HUGO, 2007 A, p. 67). Temos assim o contraste da mentalidade e da voz do jovem revolucionário com o pensamento e a voz da maturidade do Revolucionário que recusava o ódio, mas não conseguiu se enquadrar na sociedade e morreu como se carregando uma maldição de suas crenças ideológicas e legado à miséria por apatia ao diálogo aberto. Logo, na comparação percebe-se uma crítica aos indivíduos fechados em suas crenças e ideologias e movidos a golpes e revoluções.

No entanto, Charles, o “bispo filósofo” ou “padre patriota” não era homem político, mas religioso, o que difere de Beto que se engaja politicamente na militância política da esquerda. Assim sendo, na comparação com os dois romances, percebemos uma crítica implícita às vaidades humanas e ao materialismo histórico, principalmente

das ideologias de linha marxista. E apesar de suas contradições, suas fragilidades, Beto é considerado herói por sua atuação política, mas, principalmente, por sobreviver às torturas no confronto com o CCC – Comando de caça aos comunistas – com a ajuda do “Batata”, pondo de lado as diferenças partidárias e conservando a vida.

Falando em heroísmo, outro grande feito no final do romance foi não apenas a sua luta de despertar o senso crítico de sua namorada Lúcia Helena, em relação à realidade social, mas também a conciliação com jovem que, mesmo sem conseguir abandonar suas origens, passa a agir de forma mais consciente. Inclusive a resistência ao discurso de ódio do namorado, representa uma postura crítica e humana, que a prendia aos laços familiares.

Como leitor de *Os miseráveis* de Victor Hugo, Roberto é ingênuo e não percebeu, no pensamento do bispo Charles, que “não seria inteligente nutrir ódio pelo luxo! Esse ódio implicaria o ódio às artes” (HUGO, 2007-A, p.69). Isso remete à intertextualidade explícita com o nome da “Escola Caetano” e a atuação de artistas, como Caetano Veloso, preso no período da Ditadura militar por causa da censura às artes e a busca por direito e liberdade de expressão. Beto sentia-se oprimido de um lado por aqueles que passava a considerar burguês explorador e por outro lado tinha que conviver com o ódio de Vicente por romances, sentindo vergonha de se manifestar como leitor.

Como leitor de Hugo, Beto vivencia o mesmo espírito de *Os miseráveis*, que refletia: de um lado o espírito dos partidos e a busca revolucionária visando coisas terrenas; por outro lado, o espírito da religiosidade e a ocupação com as coisas eternas e transcendentais. Enquanto Beto vivia dividido entre a verdade e a mentira, o bispo patriota mantinha sua busca sagrada por “a Verdade, a Justiça e a Caridade” (HUGO, 2007-A, p. 69 e 70).

Decerto que tais semelhanças e diferenças entre o bispo Charles e o jovem leitor seminarista Beto põe em evidência que mesmo lendo a obra várias vezes, ele atentou-se mais à história principal (que inicia com a chegada de Jean Valjean, no Livro 11 com o episódio de “A queda”) do que as descrições narrativas e núcleos narrativos secundários que podem ser vistos como moralistas, históricos e religiosos. No entanto, elas fornecem ao leitor várias referências intertextuais históricas, literárias e bíblicas, mas pode ser considerada, pelo leitor ingênuo, como o Roberto, como um mero recurso estilístico do autor. Em relação ao enredo principal, podemos dizer que há alguns pontos de semelhança entre o Roberto Fernandes, imigrante de Americana para São Paulo, e o imigrante Jean Valjean, imigrante de Toulon e chegava à casa do bispo em

- Bem, meu nome é Jean Valjean, era presidiário, passei dezenove anos na cadeia. Fui liberado há quatro dias e estou indo para Pontarlier, que é meu destino. Hoje andei doze léguas a pé. No fim da tarde, chegando a este lugar, fui a uma hospedaria, mas mandaram-me embora por causa do passaporte amarelo que eu tinha apresentado na prefeitura. Era preciso. Fui a outra pousada; disseram-me: “Vá embora!” Assim, tenho andado de um lado para o outro sem que ninguém queira acolher-me. Bato à porta da cadeia; o carcereiro não quis abrir. Entrei numa casinha de cachorro; o cão me mordeu e expulsou como se ele fosse um homem; diriam até que ele sabia quem eu era! Parti em direção ao campo, para dormir ao relento. Não havia estrelas, pensei que poderia chover e que não haveria nenhum Deus para impedir que chovesse; voltei para a cidade tentando encontrar algum nicho em alguma porta. Ali, na praça, ia deitar-me em cima de uma pedra, mas uma boa senhora apontou sua casa e me disse: “Bata ali”. E eu bati. O que é aqui? Algum Albergue? Tenho dinheiro, o que juntei. Cento e nove francos e quinze soldos que ganhei na prisão com meu trabalho em dezenove anos. Estou muito cansado, doze léguas a pé... e com bastante fome. Posso ficar? (sic. HUGO, 2007-A, p.94)

Em situações diferentes, os heróis Roberto Fernandes e Jean Valjean compartilham experiências humanas existenciais semelhantes em suas jornadas, em busca de aceitação social. A descrição no breve relato do viajante vagabundo em *Os miseráveis*, lembra Beto quando saiu do seio familiar e sentiu livre de uma prisão, mas ao conseguir emprego no Banco nacional, antes de tirar a carteira de trabalho, ao chegar cansado em casa e recusando o convite de Batata para a gandaia diz “Não dei bola pra ele, caí na cama e dormi que nem pedra” (GOMES, 1999, p. 35).

Observa-se que na jornada dos heróis há uma relação com uma pedra bem no meio do caminho, antes de iniciar uma nova etapa em sua vida, sem imaginar a guerra que iria viver ao longo de sua jornada de vida, o Jean Valjean enfrentou os tribunais e as leis da sociedade francesa no século XIX, durante a Revolução francesa, sendo liberto em 1815; já Roberto Fernandes, pondo-se ao lado da esquerda revolucionária, enfrentou os movimentos que culminaram no Golpe de 64, a queda de Goulart, e o início da Ditadura civil militar no Brasil, além dos conflitos pessoais no trabalho no Banco e com a namorada Lúcia Helena, que representavam parte da sociedade brasileira no século XX.

Em *A hora da luta*, temos o declínio de Lúcia Helena que, por sinal, e por causa do ódio de Roberto Fernandes, em sua aspirante ascensão de militante intelectual nas lutas dos movimentos estudantis, quase acaba cedendo aos cortejos de Mario Antonio, considerado pela mãe como um partido à altura de sua filha. Recordando que em *Os miseráveis*, temos o declínio social de Fantine, uma bela jovem que, culpando Jean Valjean (Pai Mendelei) que durante sua ascensão social a despediu e, por crise financeira

se viu obrigada pelas circunstâncias vender os dentes para pagar o tratamento da filha, e praticamente tem sua beleza tirada, assim, para piorar torna-se prostituta em Paris (HUGO, 2007-A, p.192 – 200);

Observa-se que o Beto como leitor de *Os miseráveis*, por ser mais atento à história fictícia, e não se atentar para o viés político-ideológico, como por exemplo o declínio social da mulher na sociedade, não reconhece Lúcia Helena, por meio da identificação verossímil do texto literário com viés ideológico das lutas dos movimentos feministas no século XVIII, até porque a realidade social que ela vive é outra, bem diferente da dele.

Nesse processo de formação de uma leitura crítica de mundo, o incômodo e a cólera ao burguês lhes doem tanto que não consegue compreender a namorada, o que dói mais ainda. Parece que no fundo ele deseja convertê-la e vê-la atuar como as mulheres da militância estudantil, deslumbrado com o engajamento político de Fernanda, namorada do Valentim. Essa, mesmo dentro de uma classe que se considerava revolucionária, orientadas por assembleias da UNE, na Maria Antônia, sente-se oprimida e injustiçada pois mesmo tomando a liderança de lutas do grupo, realizando a maioria das tarefas de liderança, acaba ocupando uma posição de vice, de subalternidade na organização dos movimentos estudantis.

### Considerações finais

Enfim, conclui-se que como leitor Fernandes Barbosa vê o ato de leitura como um feito heroico, no entanto, suas leituras são mais voltadas para romances, e não literatura política. Talvez, por esse motivo, por não conseguir conciliar as duas leituras – ficção e literatura política –, ele enxerga em si mesmo namorada, amos engajados na militância da política estudantil e participando ativamente das lutas e manifestações políticas no Brasil do século XX.

### REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem**. n.9. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972, 24.v.

ECO, Humberto. **A ironia intertextual e níveis de leitura**. In. Sobre literatura. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Clube do livro, 1987.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A hora da luta**. Ilustração: Rogério Borges. 14.ed. São Paulo: FTD, 1999.

HAAG, Carlos. Embaixadores do Sertão: a diplomacia influenciou a literatura de Vinicius de Moraes, Guimarães Rosa e João Cabral. In. **Revista Fapesp**. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/os-embaixadores-do-sertao/> Último acesso em 01/2021.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Volume I. Texto integral. Tradução de Regina Célia de Oliveira. Coleção Obra Prima. São Paulo: Martin Claret, 2007 - A.

\_\_\_\_\_. **Os Miseráveis**. Volume II. Texto integral. Tradução de Regina Célia de Oliveira. Coleção Obra Prima. São Paulo: Martin Claret, 2007 - B

MÜLLER, Lutz. **O herói**: a verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação. Tradução de Erlon José Paschoal. 2.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos. Considerações sobre o “bovarismo” em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. In. **Ciclo Literatura Comentada**: o texto literário entre linhas.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos; QUINTELA, Vilma Mota. (Organizadoras)1.ed. Rio de Janeiro: CBJE – Câmara Brasileira de Jovens Escritores, 2013, 45-57.

## A POESIA DE CRISTIANE SOBRAL: RASURAS NA LITERATURA BRASILEIRA

DOI: 10.36599/itac-led.0011

Matheus Luamm Santos Formiga Bispo  
Milena Menezes Santos

**RESUMO:** Esta pesquisa tem o objetivo de analisar a poesia “Preto no Branco”, de Cristiane Sobral, com o intuito de perceber as formas de rasuras que tal escrita exerce na Literatura Brasileira, tendo como principal base a Literatura Negra. Para tanto serão consultados autores dessa vertente como Cuti (2010), Fonseca (2006) e Souza (2005), como também autores que abordem a historiografia da Literatura Brasileira, foram elencados Faraco e Moura (2000) e Nicola (1998), dentre outros. Tais estudiosos embasarão as abordagens sobre o contexto do Pré Modernismo a Contemporaneidade e a participação dos autores negros nesse mesmo período, etapas que serão necessárias para o objetivo dessa pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autores negros, Literatura Brasileira, Rasuras.

### INTRODUÇÃO

O Brasil é um país de origem colonial, ou seja, foi ocupado por indivíduos portugueses que aqui chegaram. A sociedade e política brasileira foram desenvolvidas através de ideias e ideais europeus. Dessa forma, não poderia ser diferente com a Literatura, que teve suas estruturas construídas por bases importadas. As obras passaram muito tempo sendo realizadas através de normas rígidas e formais, características trazidas de fora por artistas, uma vez que não existia no país formas em que os artesões pudessem se inspirar.

Com o passar dos séculos e acontecimentos, que modificaram o território na sua forma política e social, como as revoltas e a independência do país, grupos de artistas surgiram com a mesma vontade de mudança para o cenário da Literatura. Apesar de alguns escritores, individualmente já demonstrarem o desejo de romper com o passado e construir uma arte que traduzisse as verdades características brasileiras, foi com o surgimento do grupo modernista, em 1922, que esse salto foi concretizado. Segundo Faraco e Moura (2000), a poesia dessa época caracteriza-se pela utilização do verso livre, irreverência, presença do cotidiano, da linguagem coloquial, valorização das características nacionais, humor, presentificação, aproximação com a prosa. No que concerne à prosa, os autores apresentam a utilização de períodos curtos, apoiam-se na linguagem informal e na aproximação com a poesia. Junto ao movimento do Modernismo

foram lançadas as revistas “Klaxon”, “A revista” e “Festa” responsáveis por divulgar as tendências e o espírito modernista.

Com o estudo da historiografia literária foi observado um grande esforço dos artistas do Modernismo, por mudança, mas, também foi notada nessa mesma época a presença e empenho de outros artistas, esses lutavam pela permanência e pela possibilidade de produzir, eles são os artistas negros. Suas produções e empenho são invisibilizados pelas narrativas sobre a história e crítica literária, uma vez que essas são legitimadas e as obras de autoria negra ocupam um lugar de margem.

As estruturas das produções literárias de valorização da imagem negra e de suas tradições têm origem na década de 30 com três estudantes negros franceses, são: Jules Monnert, Etienne Léro e René Menil. Eles iniciaram o movimento Negritude com a publicação de poesias que valorizava o homem negro na revista “Légitime Défense”, que teve apenas um volume. O envolvimento desses estudantes com o Surrealismo fez com que o objetivo do movimento não tivesse tanto êxito, pois, não conseguiram expressar os motivos negros e africanos em suas obras (CARNEIRO, 2016).

Em 1934 o movimento ganha novos ares com os estudantes da capital francesa, Léopold Sédar Senghor, Léon Damas e Aimé Césaire, que publicaram a revista “L’Etudiant Noir” e fazem com que o movimento tenha sua essência na cultura e na literatura. No que concerne ao termo “Negritude”, esse foi cunhado pelo “estudante Césaire”, com objetivo de nomear as produções de autoria negra que valorizava tal imagem e suas tradições. A poesia foi um grande instrumento para expressão da Negritude, suas características distinguem-se da poesia branca pelo uso da musicalidade, “enquanto o poema branco é fundamentalmente palavra, o poema negritudinista é ao mesmo tempo palavra e música” (CARNEIRO, 2016, p. 79). Um tipo de poesia desse movimento é a que aborda o regresso às origens, inaugurada por Senghor, Damas e Césaire.

Dessa forma, essa pesquisa tem o objetivo de analisar de forma mais aprofundada a escrita dos intelectuais negros e das intelectuais negras, especificamente da autora Cristiane Sobral. Para tanto será necessária à realização de estudos bibliográficos sobre a historiografia da Literatura Brasileira com ênfase nas pesquisas sobre a vertente da Literatura Negra, que nomeia o arcabouço literário negro, para que assim se possa traçar um breve contexto sobre Literatura Brasileira do momento Pré-Moderno ao Contemporâneo, no segundo momento será observada a imagem do autor negro e suas

atividades nesses períodos. Essas etapas serão construídas com o intuito de apreciar a obra poética de Sobral, como instrumento de rasuras na Literatura Brasileira.

## DESENVOLVIMENTO

### Um breve contexto histórico e literário do pré-modernismo a contemporaneidade

O século XX foi um grande cenário para modificações sociais e literárias. No campo social ocorreram às explosões das guerras, manifestações e revoltas populares, e no cenário da Literatura notou-se o desejo de modificações das formas de se produzir arte e as influências que eram utilizadas. Os estudiosos da historiografia literária dividem esse período em Pré-Modernismo e Modernismo, sendo que este último é dividido em três fases.

O Pré-Modernismo ocorre entre o período de 1902 a 1922, o Brasil social passou por diversas mudanças e revoltas. O sudeste recebeu destaque, porque São Paulo teve o crescimento urbano acelerado e o Rio de Janeiro passou por modificações nas suas estruturas, com o intuito de melhoramento urbano. No mesmo cenário de mudanças ocorreu a Revolta da Chibata, organizada pelos marinheiros contra os castigos impostos por seus superiores, teve como figura de destaque João Candido conhecido, também, como “Almirante Negro”. Outros movimentos observados foram: a Guerra de Canudos, a revolta da vacina, que também motivou os cidadãos a se manifestarem por melhores condições de vida, os movimentos grevistas em São Paulo e Rio de Janeiro, e a explosão do cangaço no Nordeste (FARACO; MOURA, 2000).

Nessa mesma época a política brasileira era dominada pelos donos de fazendas de café e produtores de gado, que deu origem a política café com leite. Essa turbulência no cenário social e político ganha ênfase com a Primeira Guerra Mundial, na qual o Brasil integra-se em 1917. Foi nesse contexto que surgiu o Pré-Modernismo, considerado transição do Realismo/Naturalismo. Segundo Faraco e Moura (2000), essa passagem possui duas faces, a primeira é na poesia que permaneceu com tom conservador do Parnasianismo e elementos do Naturalismo. A segunda face está na prosa que buscou renovar as formas e criticar a realidade brasileira, tal gênero apresentou como características: o espaço físico focalizado (o nordeste, subúrbios, interiores etc.); a personagem (o marginal, o caipira, o sertanejo etc.); e, a temática (os acontecimentos político sociais da época). Como principais representantes desse período estão Lima

Barreto, Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos (FARACO; MOURA, 2000).

Seguindo esse desejo de rompimento com a Literatura anterior surgiu a primeira fase do Modernismo, que compreendeu o período de 1922 a 1930. O momento social e político brasileiro não foram de tranquilidade, pois, o desejo por uma renovação desses fatores deu origem a vários acontecimentos, como, as greves operárias, a crise de 1929, a criação do Partido Comunista Brasileiro, a Coluna Prestes, todos esses movimentos atingem o ponto máximo com a Revolução de 30, que teve como resultado a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Assim chega ao fim a luta por uma sociedade moderna e uma política livre das mãos dos imperadores do café e do gado (FARACO; MOURA, 2000).

No cenário da Literatura brasileira o desejo de mudança, também, se concretizou com a inauguração da Semana de Arte Moderna, que ocorreu no ano de 1922 em São Paulo, e que originou o movimento modernista. Ações para uma renovação literária foram realizadas no momento do centenário da Independência, pois, os autores passaram a questionar sobre as verdadeiras mudanças ocorridas desde o ano da separação do Brasil de Portugal, e não ficaram satisfeitos com o que notaram. Sendo assim, iniciaram manifestações artísticas a partir do ano de 1912, atingindo seu ponto máximo em 1922 com a Semana de Arte Moderna.

De acordo com Faraco e Moura (2000), a segunda fase que compreendeu o período de 1930 a 1945, o Brasil sofreu grandes mudanças nessa época. Atingido pela quebra da Bolsa de Nova York, cafeicultores viram-se obrigados a realizarem manobras para estabilizar o preço do produto. Outros acontecimentos que desestabilizaram o país foram o fim do Cangaço, as revoluções lideradas por Getúlio Vargas, prisões de participantes do partido Comunista, criação da DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), responsável por censurar os meios de comunicação, fim do Governo Vargas pelas forças armadas.

O cenário da Literatura desse período foi direcionado ao amadurecimento das conquistas da geração de 1922, foi observado, também, que os artistas voltam-se para uma temática mais espiritual, de reflexão da sua presença no mundo, as produções são realizadas com um tom mais crítico e questionador da realidade, o resultado é uma poesia mais “construtiva e mais politizada” (NICOLA, 1998, p. 327), pois não é possível afastar-se dos acontecimentos político-econômico desse período. Na prosa destaca-se a geração de 30 conhecida também como autores regionalistas. Aproveitando a herança literária de 1922, esses escritores desenvolvem obras literárias de caráter construtivista, madura,

dando origem a uma prosa renovada. Os acontecimentos de 1930 como, a Revolução, a crise econômica no mundo e os conflitos ideológicos deram origem a um campo vasto de temáticas para a prosa regionalista, com destaque para a “denúncia social” (NICOLA, 1998).

A terceira e última fase compreendeu o período de 1945 a 1960. Nesse cenário notaram-se as mudanças políticas, sempre presente em todas as fases, as que podemos destacar são: a deposição de Getúlio Vargas, sua eleição no ano de 1950, Vargas se suicidou quatro anos depois. Em 1955 Juscelino Kubitschek foi eleito, Brasília foi fundada em 1960 para onde foi transferida a República do Brasil, no mesmo ano Jânio Quadros foi eleito renunciando logo em seguida, a partir desse momento o Brasil ficaria vinte anos sem eleição presidencial (FARACO; MOURA, 2000).

No contexto literário não foram notadas mudanças significativas, as tendências dessa época eram herdadas das anteriores. Na prosa a inovação estava na forma de resolver os impasses da literatura brasileira, nela são encontradas três tipos de produção: a prosa psicológica, a prosa urbana e prosa regionalista. Na poesia surgiu um grupo que se denominou geração 45, esses autores recusavam as formas de produção do início do Modernismo, como o verso livre e o poema-piada, esse caracterizado pela forma bem humorada dos artistas produzirem crítica sociais, para eles essas formas vulgarizavam o fazer literário, assim retomaram o discurso de uma poesia mais erudita, com formalidades e rigor, por esses motivos eram vistos como “neoparnasianos” (FARACO; MOURA, 2000, p. 353).

Segundo Nicola (1998), o período Contemporâneo compreende as três primeiras décadas, de 1950 a 1960. Momento que expressou uma censura da sociedade e do autor com a própria figura, as quais foram amenizadas a partir da década de 80. Nas três primeiras décadas (1950 -1970), mais uma vez, as obras refletiram o momento social vigente, que era de alto desenvolvimento industrial, a globalização dava seus primeiros indícios de urgências. Sendo assim, a poesia surge com seus versos rápidos, curtos, os autores transforma-os em “coisa-objeto” (NICOLA, 1998, p. 401). Escritores como Carlos Drummond e João Cabral de Melo Neto produziram poemas pílulas, caracterizam-se pela comunicação rápida, curta e direta.

Apesar do ambiente aparentemente calmo no contexto social, no cenário artístico percebeu-se uma agitação nas produções, pelo fato da busca dos artistas por novas formas de arte. A poesia é observada de duas maneiras, a primeira é a busca de formas mais

reflexiva sobre a realidade, a segunda é a preocupação pela diversidade das formas de expressão, nela encontramos autores como Adélia Prado, Mario Quintana e Ferreira Gullar. A prosa permanece com a produção sobre o regionalismo, porém surgem outras formas de escrita, as narrativas curtas, por exemplo. Para Nicola (1998) é a parte mais privilegiada dessa época com nomes como Dalton Trevisan e Moacy Seliar.

Alguns autores não chegaram a um consenso sobre a delimitação do período Contemporâneo, Faraco e Moura (2000) justificam pela presença de alguns autores que permanecem produzindo e a falta de distanciamento necessário para análise de um determinado período e suas produções, outros autores classificam a fase como sendo iniciada na década de 60 até os dias atuais. Realizado esse breve panorama no contexto da Literatura Brasileira do período Pré-moderno a contemporaneidade foi perceptível à ausência de nomeações a cerca das produções de autores e autoras negras já existentes nessa época, com exceção do autor Machado de Assis. Dessa maneira abordaremos o mesmo intervalo observando os movimentos intelectuais negros invisibilizados na historiografia literária do Brasil.

### **A participação dos autores negros no período Pré-moderno a Contemporaneidade, na Literatura Brasileira**

Segundo Fonseca (2006), no Brasil o negro como produtor e personagem ganham contornos acentuados a partir do século XX. Porém é notável a presença de produções de autoria negra antes desse período, como por exemplo, as poesias de Luiz Gama datadas do século XIX. Mas é durante o período da década de 1920 a 1940 que essa valorização do negro e das suas produções recebe maior fôlego.

Nesse momento os autores negros organizaram-se e começaram a produzir jornais e revistas, que deu origem a Imprensa Negra, essas produções eram acompanhadas por autores modernistas, que chegaram a referenciá-las como fez o autor Mário de Andrade e Jorge Amado. A primeira produção que surgiu nessa época foi “Leite de Crioulo” publicada em 1929, com autor ou autora não identificado. Em 1931, formou-se a Frente Negra Brasileira por intelectuais negros, que tinha o objetivo de organizar, orientar e conscientizar a população de negros do Estado de São Paulo contra a discriminação racial e o acesso à educação. O movimento também foi responsável pela fundação do jornal a “Voz da Raça”, no ano de 1933 (FONSECA, 2006).

A “Frente Negra” foi registrada como partido político em 1936, mas é aniquilada pelo Estado Novo em 1937. A questão da valorização do negro retomou o fôlego na década de 70, período no qual as publicações de antologias poéticas denominadas “Cadernos Negros” (1978) foram lançadas. Tais publicações, com marcas políticas nítidas, tinham o objetivo de romper com o domínio da literatura legitimada, essas obras buscavam trabalhar temas socio- políticos junto com a literatura, dentre esses temas também se encontrou a questão do enfrentamento a democracia racial, as produções eram realizadas por autores negros (FONSECA, 2006).

A partir de 1983, o grupo Quilombhoje, formado por intelectuais que produziam e publicavam as próprias obras e as de outros autores negros, passou a organizar a parte de criação da revista “Cadernos Negro”. Durante a década de 80, período já considerado contemporâneo por alguns estudiosos, os intelectuais negros se reuniam para debater sobre o lugar marginal que a literatura negra era colocada e como eram realizadas essas produções, um desses eventos foi o Encontro Nacional Afro-brasileiro, realizado em 1982, com a participação de importantes autores como Cuti, Estevão Maia e Eduardo Oliveira (SILVA, 2008).

Ainda, durante a década de 1980, foram notadas publicações que foram idealizadas durante os encontros de autores negros, como por exemplo, o livro “Reflexões: sobre a literatura afro brasileira”, publicada pelo Conselho de Desenvolvimento e Participação da Comunidade Negra de São Paulo, com autoria do coletivo Quilombhoje. Outra coletânea de textos foi “Criação Crioula, Nu Elefante Branco”, originada no Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalista Negro realizado em setembro de 1985, teve como responsável pela publicação a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, no ano de 1987. A coletânea englobou poesias de artistas negros do século XIX até o momento Contemporâneo (SILVA, 2008).

Portanto, é perceptível a participação dos autores e autoras negros tanto no campo socio-político, através dos movimentos de militância, quanto no cenário artístico brasileiro no período Pré-Moderno ao Contemporâneo. O que ocorreu foi a invisibilização dos(as) artistas negros(as) e suas obras pela historiografia e crítica literária legitimada. Sobre essa questão o pesquisador Assis Duarte (2005) afirma que as produções de autoria negra ocorrem desde muito antes do período aqui estudado, e que seu arquivamento é nítido.

Desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória da população. (ASSIS, 2005, p. 113-114)

Segundo Fonseca (2006), apesar do Brasil ser considerado o segundo maior país com a maior população de indivíduos negros, a sociedade insiste em desejar um país de “moreno, mestiço”. Ainda, de acordo com a autora, esse desejo é refletido nas produções literárias, que junto com a ideia de branqueamento, estimula a não reflexão de fatos importantes que envolvem a figura negra, que quando é vista na maioria das produções literárias legitimadas, sua caracterização é estereotipada de forma negativa e circundada de preconceitos. Alinhado ao pensamento da autora supracitada, está o autor Cuti (2010) que afirma:

A censura aos negro-brasileiros é secular. Nessa circunstância histórica, desenvolvem-se também formas camufladas de identidade negra, aquelas que se escondem atrás do folclore e da tradição negro-africana, assim como fizeram os orixás se esconderem atrás de santos católicos no candomblé e na umbanda. A essa identidade reprimida associam-se os brancos em busca de aspectos meramente formais das manifestações culturais para colorir suas obras de uma popularidade vazia e exibir sua suposta autenticidade nacional. (CUTI, 2010, p. 59)

Assim, devido à negligência da historiografia e crítica literária no que se refere às produções de autoria negra, o estudo dessas criações, apenas, pode ser realizado a partir de escritos de pesquisadores empenhados em compreender o arcabouço literário negro, sua situação e posição na sociedade. Como também, as formas de produção e escrita dessas obras, que tem no seu conteúdo a capacidade de provocar rasuras na construção da Literatura Brasileira, vista como tradicional e homogênea.

### **A poesia de Cristiane Sobral como instrumento de rasura**

Sobre as formas de escrita das obras de autoria negra, Souza (2005) aborda dois tipos de formas de produção que podem ser notadas dentre tantas, pois, ainda segundo a

autora, tais escritas não possuem nenhum traço de homogeneidade, uma vez que são baseadas em experiências e vivências dos indivíduos negros. A primeira forma destacada é a que possui o objetivo de denunciar as desigualdades sociais que possuam envolvimento com a questão da etnia e/ou combater a discriminação racial e o isolamento social motivado pela cor da pele e a outra é o resgate das tradições através do lirismo.

Dessa forma ao observamos a poesia da autora Cristiane Sobral, notamos que sua escrita nos remete a primeira forma citada por Souza (2005). “Preto no branco” é uma das poesias que integra o livro poético intitulado “Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz”, com autoria de Sobral (2010), composto por mais 132 poemas. Tal poesia trata da questão do rompimento com uma a visão homogênea da sociedade brasileira dentre outros aspectos de denúncia, nos quais essa pesquisa se propõe a debruçar-se, como também da valorização do negro.

Preto no branco

Refletir a luz negra na cara de pau  
De um país estrategicamente embranquecido  
Ocupar páginas em branco  
Com alguns escurecimentos necessários

Desenhar outros horizontes  
Em minhas vistas cansadas  
Da monotonia padronizada  
Da visão distorcida  
Provocada pela televisão

Preto no branco  
Procurar a inclusão de outros tons  
Diante da hegemonia dos estereótipos  
Desafiar o mito da democracia racial

Preto no branco  
Ocupar páginas em branco  
Com palavras negras  
Para refletir a nossa luz.  
(SOBRAL, 2010, p.45)

Ao observamos o título do poema, percebemos que esse faz uma possível alusão aos estudos do autor Thomas Skidmore de 1976, o escritor intitula sua obra com o mesmo nome. Nela, ele trata sobre a questão da democracia racial. Na primeira estrofe o eu-poético nos traz o fator da “luz negra” no primeiro verso, rompendo imediatamente com o paradigma da ideia de uma cor única para idealizar o que seria luz/iluminar, valorizando o tom negro. Como também o fato de “refletir a luz negra” mesmo sendo impedida, não

autorizada, da mesma maneira o eu aborda a questão do embraquecimento da sociedade como algo estratégico.

Outra questão vista é a necessidade do eu-poético escrever a história em páginas que não foram ocupadas, ele faz o jogo de palavras com o signo “escurecimento” no lugar de esclarecimento comumente utilizado, rompendo mais uma vez com que seria tradicional e de uso comum, remetendo a uma atitude política. Tais observações nos lembram do que aborda Silva (2008) sobre o empenho dos artistas negros em produzir por conta própria e ocupar espaços no cenário artístico brasileiro, mesmo contra as editoras e crítica literária. Fonseca (2006) contribui com a análise quando afirma a necessidade de a sociedade brasileira ver-se como mestiça/morena, algo que é refletido nas produções literárias.

Nessa segunda estrofe o eu lírico nos remete a necessidade de enxergar outras formas, outras imagens ao contrário da existente ideia de homogeneidade que, por sua vez, distorce a visão do indivíduo que observa a imagem reproduzida. As palavras “visão distorcida” nos transmite a ideia de algo que não é percebido de forma real, ele é alterado, esse fato nos lembra do que diz Souza (2005). Segundo a autora, a Literatura brasileira era dominada por poucos intelectuais da elite, esses eram responsáveis por autorizar o que seria transmitido para sociedade, ou seja, eles que construam as estruturas literárias de acordo com os próprios ideais, formando uma visão única das características de uma sociedade.

De acordo com Cuti (2010), as personagens negras são insistentemente retratadas pelos meios culturais, através de estereótipos violentos e/ou escravistas, gerando uma padronização da imagem negra.

Na terceira estrofe, a ideia que nos remete é a de uma produção de autoria negra que interfere numa literatura branca e legitimada. É a existência do negro no cenário dominado pelo eurocentrismo, incluindo assim “outros tons”, outras características. Provocando rasuras e desafiando uma historiografia literária considerada homogenia e superior. Isso nos lembra do que aborda Cuti ao tratar das formas estereotipadas que os autores brancos utilizavam para tratar a figura negra, provocando a ideia de “inferioridade, passividade e ingenuidade” (CUTI, 2010, p. 65). O eu poético deseja romper essa supremacia imposta.

Na última e quarta estrofe, o eu-poético mais uma vez nos remete ao desejo de revelar algo. De ocupar espaços não colocados, apresentados ou não escritos. E tais

espaços em brancos devem ser ocupados pelas “palavras negras”, o que apresenta a ideia de ser necessária a escrita de autoria negra, essa que deve preencher as lacunas existentes, iluminar a história, ser valorizada. Evaristo (2011) trata da questão dos autores negros ocuparem espaços na literatura para construção e reconstrução de sua imagem. Percebe-se também que o eu deseja integrar-se ao grupo quando utiliza o pronome possessivo “nossa”, colocando-se no coletivo. Sobre a importância, que é esse desejo que possibilita os “intelectuais negros romperem com a subserviência a uma expectativa branca, seja na área ficcional ou poética, seja na área da crítica” (CUTI, 2010, p. 67).

## CONCLUSÃO

Através dessa pesquisa foi possível notar a presença da produção literária de autoria negra, especificamente nos períodos do Pré-Modernismo à Contemporaneidade. O autor negro e autora negra sempre se fizeram presente no cenário, mesmo sendo invisibilizados e/ou desautorizados pela literatura, editoras e crítica literária, que relegavam essas produções o lugar de margem. Porém, é desse mesmo lugar que os intelectuais negros produzem suas poesias e narrativas, utilizam-se da exclusão imposta por uma literatura e sociedade legitimada para denunciar as discriminações, o racismo, a estereotipagem dos seus corpos, como também os instrumentos utilizados para distorcer a imagem real da sociedade brasileira, sobre a questão étnica, abordando temas como o embaquecimento e a democracia racial.

Outros autores também produzem suas narrativas, mas utilizando-se da valorização das características negras e das suas tradições para traduzir uma forma de resistência da escrita e reescrita da história. Assim, a poesia de Cristiane Sobral foi necessária para concretizar a visão da escrita negra brasileira. Suas linhas poéticas nos remetem esse objetivo de rasuras na produção de uma literatura idealizada como homogênea. Seus versos transmitem a sessão da necessidade e resistência em se fazer presente no cenário artístico brasileiro, como também a vontade de valorização da imagem negra e de suas palavras. Sobral produziu sua obra através da denúncia de uma ideia de cultura homogênea e superior, e no mesmo espaço ela valoriza a figura negra, incentivando a ocupar espaços, dessa forma a autora provoca rasuras nos lugares sociais e literários brasileiros.

## REFERÊNCIAS

CARNEIRO, João. **Negritude e América Latina**. Revista De Antropologia, São Paulo, v.24, p. 75-84, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110968>>. Acesso em: 23/03/2020.

CUTI, Luis Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, Política, Identidades: ensaios**. Belo Horizonte – FALE/UFMG, 2005.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares - Cultura Afro-Brasileira**, n. 1, p. 52-57, 2011. Disponível em: <[www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf](http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2011/02/revista01.pdf)>. Acesso : 19 de abril de 2019.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005. p 1-15.

FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. **Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

IANNI, O. Literatura e consciência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 28, p. 91-99, 1 jun. 1988. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034](http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034)>. Acesso em: 23/03/2020.

NICOLA, José de. **Literatura brasileira: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione, 1998.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. **Literatura Negras como Literatura Marginal**. Brasil, 1980. Disponível em <[www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/MARIO\\_SILVA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/MARIO_SILVA.pdf)>. Acesso em: 04 de fev. de 2020.

SOBRAL, Cristiane. **Só por hoje vou deixar meu cabelo em paz**. Brasília. 1ª ed, 2014.

SOUZA, Florentina. **Literatura Afro-Brasileira: Algumas reflexões**. Disponível em: <[www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista2/revista2-i64.pdf](http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/revista2/revista2-i64.pdf)>. Acesso em: 27 de abril de 2019.

SOUZA, Florentina. **Literatura afro-brasileira**. In: SOUZA, Florentina de; LIMA, Maria Nazaré (org). Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultura Palmares, 2006.

## RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA À LUZ DE CASA-GRANDE & SENZALA E A INTEGRAÇÃO DO NEGRO NA SOCIEDADE DE CLASSES

DOI: 10.36599/itac-led.0012

Gustavo Martins do Carmo Miranda  
Homero Domingues

**RESUMO:** Partindo de uma perspectiva da “sociologia da literatura” – isto é, da relação mútua entre literatura e sociedade – este trabalho procura compreender *Recordações do escrivão Isaías Caminha* sob a ótica de *Casa Grande & Senzala* e *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. Através da chamada “estética da recepção” – que leva em consideração o leitor historicamente situado no tempo –, busca-se demonstrar como é possível encontrar semelhanças entre o fazer literário de Lima Barreto e o pensamento sociológico de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sociologia da literatura, estética da recepção, Lima Barreto. Gilberto Freyre. Florestan Fernandes.

### INTRODUÇÃO

Compreender *Recordações do escrivão Isaías Caminha* através de *Casa Grande & Senzala* e *A integração do negro na sociedade de classes* é um desafio levando em consideração principalmente dois aspectos: o temporal e o campo disciplinar.

Do ponto de vista temporal, devemos ter em mente a diferença de época em que estas obras foram elaboradas. Daí também os contextos sociais distintos. O livro *Recordações do escrivão Isaías Caminha* foi lançado em 1909 – durante a República Velha. *Casa Grande & Senzala* em 1933 – no período do Governo Provisório de Vargas. Já *A Integração do negro na sociedade de classes* em 1964 – ano em que se iniciou a ditadura Civil-Militar em nosso território.

Em relação ao campo disciplinar, devemos levar em consideração os autores destas três obras. Temos, em ordem de sequência de publicação, Lima Barreto (1881-1922), Gilberto Freyre (1900-1987) e Florestan Fernandes (1920-1995). Enquanto o primeiro foi um escritor ligado ao universo propriamente literário, os demais foram sociólogos.

Tomando como base estes pontos elencados, a pergunta que se coloca é: como estabelecer, diante de tais empecilhos, uma análise comparativa entre estas três obras? A resposta parte da singularidade dos escritos de Lima Barreto. Eles possuem um caráter

extemporâneo. Além de ser contemporâneo de si mesmo, Lima Barreto conseguiu observar com perspicácia a dinâmica da sociedade brasileira. Trocando em miúdos, sua literatura deixou de lado os resquícios tipicamente pré-modernistas para assumir uma postura modernista – resultante de um processo histórico marcado por distintas tradições, espaços e temporalidades (SANTOS, 2011).

Lima Barreto, ao construir uma obra capaz de compreender as complexas transformações da sociedade brasileira observadas desde os finais do século XIX, acabou por contribuir para trazer à tona – a partir do século XX – uma discussão sociológica racial em nosso território. Em obras como *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, podemos observar esta toada. Daí que a partir de sua literatura, o negro não é mais um personagem ficcional, mas sim um ser humano em sua individualidade (MOURA, 2019).

Gilberto Freyre e Florestan Fernandes não deixaram de elaborar suas abordagens sociológicas sobre a temática racial sem passar – em algum momento – por Lima Barreto. Freyre, que chegou a prefaciar *Diário íntimo*<sup>1</sup>, argumentava que Lima Barreto tinha o desejo de transformar-se em um “mulato sociologicamente branco”. Todavia, acabou sendo obrigado – pela sua condição econômica – a ser um “homem sociologicamente de cor” (SANTOS 2011). Já Florestan, dialogou com este literato recuperando – do ponto de vista histórico – algumas dimensões de vida e trabalho dos setores marginalizados de nossa sociedade: índios, caboclos, escravos e operários (IANNI, 1996).

Este cenário possibilita pensarmos em uma relação mútua entre literatura e sociedade. Daí uma visão centrada na chamada “sociologia da literatura”, ou seja, no estudo do fazer literário como um fazer propriamente social (BOTELHO; HOELZ, 2016; LEENHARDT, 2018; SAPIRO, 2019). Partindo deste princípio, desenvolveremos este trabalho através de uma perspectiva conhecida como “estética da recepção” elaborada por Hans Robert Jauss (1921-1997). Nesta abordagem voltada por uma ligação entre texto e leitor, este último recebe destaque – por ser o receptor de uma determinada obra. Ele é um indivíduo socializado e inserido em um contexto histórico concreto – carrega consigo um repertório de valores e ideais que não devem ser desprezados. Assim, uma obra deve ser analisada levando em consideração sua recepção e o efeito por ela causado (BOTELHO; HOELZ, 2016; PAZ; SILVA, 2014).

---

<sup>1</sup>Tal obra de Lima Barreto apresenta marcações cronológicas amplas – basicamente de 1900 até 1920. Todavia, foi publicada pela primeira vez em 1953 – através da Editora Mérito (NETO; SOUZA, 2015).

Desta forma, este trabalho procurará compreender *Recordação do escrívão Isaías Caminha* à luz da recepção de Gilberto Freyre – através de *Casa Grande & Senzala* – e Florestan Fernandes – mediante *A integração do negro na sociedade de classes*. Levando em conta o caráter atemporal da obra de Lima Barreto e o aspecto ainda flexível – uma ausência de corpo de leis e de regras – presente na “sociologia da literatura” (LEENHARDT, 2018)<sup>2</sup>, a “estética de recepção” será aplicada tomando como base o seguinte princípio: Gilberto Freyre e Florestan Fernandes “estão presentes” em dois momentos distintos de *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Tais momentos serão delimitados da seguinte forma neste trabalho: 1) O interiorano representado por Freyre – considerando sua abordagem culturalista sobre a temática racial e o contexto de ufanismo e otimismo por parte do governo Vargas em relação à unidade de nosso país; e 2) O urbano na figura de Florestan – através de sua abordagem da temática racial centrada na luta de classes e de um contexto, pós Segunda Guerra Mundial, marcado pelos estudos envolvendo a Organização das Nações Unidas para a Educação e Unesco sobre as relações raciais no Brasil na cidade de São Paulo.

### **A INTIMIDADE DO MULATO ISAIAS: O INTERIOR DO RIO DE JANEIRO**

A palavra “recordações” não aparece em vão nesta obra de Lima Barreto. Ela possui todo um simbolizo por detrás. Daí que como ponta pé inicial é necessário abordar o meio familiar de Isaías Caminha. Neste ponto, é importante destacar seu local de nascimento e infância – o interior do Rio Janeiro e não a capital –, bem como suas relações afetivas. É das lembranças que Isaías – enquanto narrador do romance – procura nos trazer sua vivência nos finais do século XIX e início do século XX.

No núcleo familiar de Isaías temos as recordações centradas na chamada tristeza de compreensão e desigualdade do nível mental do ambiente familiar (BARRETO, 1984). Por que o narrador explora esses pontos? A resposta viria do processo que desencadeou seu nascimento, isto é, a relação entre seu pai – um padre branco – e sua mãe – uma negra. A gênese do Mulato Isaías pode ser pensada no “equilíbrio de antagonismos”<sup>3</sup> da formação da sociedade brasileira:

---

<sup>2</sup>É preciso destacar que – nos dias atuais – a “sociologia da literatura” ainda não é reconhecida enquanto uma disciplina – no sentido acadêmico do termo. Daí que seu domínio permanece disperso em inúmeras disciplinas e áreas do conhecimento (LEENHARDT, 2018).

<sup>3</sup>Freyre usa este termo tomando como base o antagonismo peculiar português: a chamada indecisão étnica e cultural entre Europa e África (FREYRE, 2011).

Considerada de modo geral, a formação brasileira sem sido, na verdade como já salientamos às primeiras páginas deste ensaio, um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana e indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. Mas predominando sobre todos os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo. (FREYRE, 2011, p. 116).

Daí a relação entre senhor e escravo presente nas lembranças de Isaías. A casa-grande – em conjunto com a senzala – exprime nossa continuidade social ao longo do tempo (Ibidem). Parecia que os antagonismos vivenciados na infância interiorana, moldaram os anseios futuros do narrador. “O espetáculo do saber de meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos meus olhos de criança, como um deslumbramento.” (BARRETO, 1984, p. 01).

Embora a casa-grande fosse associada ao engenho e à estrutura patriarcal do Nordeste, também era visível em ampla parte do Brasil – considerando, desta forma, a monocultura escravocrata e latifundiária como um todo (FREYRE, 2011).<sup>4</sup> Daí o contexto do processo de miscigenação da nossa sociedade, isto é, a constituição do meio social brasileiro – menos em termos de raça<sup>5</sup> e religião, do que em questões econômicas, culturais e de organização familiar:

[...] é a história íntima de quase todo brasileiro da sua vida doméstica conjugal, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo, da sua vida de menino, do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas condições da senzala. (Ibidem, p. 44).

Esta intimidade de relações complexas no seio familiar é justamente narrada por Isaías ao descrever o encontro fulminante do seu pai e de sua mãe no interior do Rio:

Pareceu-me que o seu encontro fora rápido, o bastante para me dar nascimento. Uma crise violenta do sexo fizera esquecer os votos do seu sacerdócio, vencera a sua vontade, mas passada ela, viera, com o arrependimento da quebra do seu voto, a dor inqualificável de não poder confessar a sua paternidade. (BARRETO, 1984, p. 42).

<sup>4</sup>Para Freyre, havia instituído este fato esteve presente no Sul, e nas antigas zonas fluminenses e paulistas (FREYRE, 2011).

<sup>5</sup>Vale destacar aqui a influência da antropologia de Frans Boaz sobre Freyre, isto é, menos o termo raça do que de cultura. “Foi o estudo de antropologia sob orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o multado no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre *raça* e *cultura*; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultura e de meio.” (FREYRE, 2011, p. 32, grifos do autor).

Este processo tenso entre a súbita relação sexual e a dor de não confessar a paternidade, se conecta justamente ao “equilíbrio de antagonismos” da casa-grande e da senzala:

A casa-grande venceu no Brasil a Igreja, nos impulsos que esta a princípio manifestou para ser a dona da terra. Vencido o jesuíta, o senhor de engenho ficou dominando a colônia quase sozinho. O verdadeiro dono do Brasil. Mais do que os vice-reis e os bispos. (FREYRE, 2011, p. 38).

Esta dominação dos senhores de engenho nas casas-grandes sobre entidades religiosas, pode ter uma conexão entre a relação doméstica – mas não pública – do pai e da mãe de Isaías. Publicamente temiam o murmúrio, mas no privado beijavam-se (BARRETO, 1984). A formação patriarcal brasileira contrariava a moral sexual católica (FREYRE, 2011). O pai culto, de aparência forte e esbelta expressava sua rara paternidade com Isaías no seio familiar contando histórias – como da escravatia Benedita –, e auxiliando nas tarefas escolares. “Via-o às tardes, nos dias de bom humor, mudá-la de chafre, fazer-me explicar-me pitorescamente as lições do dia seguinte.” (BARRETO, 1984, p. 42). Além disso, comunicava com a mãe de Isaías de forma breve e quase sempre com referência ao ato de ser servido por ela. Daí o pouco caráter afetivo presenciado entre ambos:

Depois dessas raras manifestações da sua paternidade, minha mãe punha na mesa o chá e ele tomava em geral sozinho no quarto.

- Pode tirar o chá “seu” padre?
- Pode, minha filha
- Era assim que se falavam
- Tratamento distante. (Ibidem, p. 42, grifos do autor).

Neste diálogo, temos o resultado do encontro repentino – sexual – entre ambos. Daí o distanciamento nos tratos. Todavia, cabe destacar que o lar acabou por ampliar uma noção estritamente corporal “Já não eram as relações dos portugueses com as pretas, as de pura animosidade. Muita africana conseguira impor-se ao respeito dos brancos; umas, pelo temos inspirado por mandingas, outras como as Minas, pelos seus quindins [...]” (FREYRE, 2011, p. 516). Este “respeito” era exatamente até onde chegava o diálogo entre o pai e a mãe de Isaías, ou seja, no momento da alimentação.<sup>6</sup> “Situação de ‘caseiras’ e ‘concubeiras’ dos brancos, e não exclusivamente de animais engordados nas senzalas para

---

<sup>6</sup>Cabe ressaltar que a formação do brasileiro esteve solidamente influenciada pelo ponto de vista nutricionista dos africanos, isto é, do seu regime alimentar altamente equilibrado – principalmente pelo uso dos vegetais (FREYRE, 2011).

gozos físicos dos senhores e aumento do seu capital-homem.” (Ibidem, p. 516, grifos do autor). O escravo africano havia dominado a cozinha colonial. Ele trouxe consigo uma variedade de sabores e temperos – tais como a pimenta malagueta e o azeite de dendê (Ibidem).

Apesar de sentir-se “separado da mãe” e ligado por outra estirpe, Isaías também percebia que ela deveria receber outro tipo de tratamento. “Conquanto não concordasse em ser ela a espécie de besta de carga e máquina de prazer que as sentenças daqueles idiotas a abrangia, no seu pensamento de lorpas [...]” (BARRETO, 1984, p. 122). O limite da relação entre seu pai e sua mãe parecia refletir na própria personalidade desta última – e fazia Isaías refletir a própria condição da mãe.

Todavia, o contato entre a mãe e o pai de Isaías não quebrou o que vigorava até então, isto é, a chamada relação entre “superiores” brancos com “inferiores” negros na casa-grande (FREYRE, 2011). Se Isaías considerava seu pai um homem fortemente inteligente e ilustrado, sua mãe – por outro lado – era quase sempre retratada com uma pessoa reclusa, introspectiva e triste (BARRETO, 1984). Tudo isto era percebido no ambiente do lar. Daí a conexão com o interior da casa-grande: ela representa a história íntima da formação de nosso território (FREYRE, 2011). Isaías assim relata as lembranças de sua mãe:

Minha mãe ia e vinha de um quarto próximo; removia baús, arcas; cosia futejava. Eu devaneava e ia-lhe olhando vendo o perfil esquelético de trabalhos, as faces cavadas com os molares salientes, tendo pela pele parda manchas escuras; como se fossem de fumaça estranhada. (BARRETO, 1984, p. 24).

Através desta passagem, não presenciamos na figura da mãe<sup>7</sup> de Isaías a imagem do negro que contribuiu para – digamos assim – “animar” a vida doméstica do brasileiro. “A risada do negro é que quebrou toda essa apagada e vil tristeza em que foi abafando a vida nas casas-grandes” (FREYRE, 2011, p. 551). Parece que sua personalidade se assemelhava à do lusitano propriamente dito. “O português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho, tristonho; e do caboclo nem se fala: calado, desconfiado, quase um doente na sua tristeza. Seu contato só fez acentuar a melancolia portuguesa.” (Ibidem, p. 551).

---

<sup>7</sup>Todavia, é possível encontrar no romance alguns adjetivos positivos de Isaías referentes à mãe, ou melhor, dizendo, herdadas dela. “As minhas fidalgas, com dedos afilados e esguios, eram heranças da minha mãe.” (BARRETO, 1984, p. 26).

## UMA CIDADE NO HORIZONTE: O ANSEIO DO MULATO ISAÍAS PELA CAPITAL DO RIO DE JANEIRO

Passamos agora para a transição de Isaías, isto é, de sua infância para a juventude – o que marca propriamente o deslocamento do interior para a capital. O que devemos notar primeiramente é a satisfação contada pelo narrador ao recordar de sua dedicação precoce aos estudos – deixando de lado inclusive os brinquedos. “Quando acabei o curso do liceu tinha uma boa reputação de estudante, quatro aprovações plenas, uma distinção e muitas sabatinas ótimas.” (BARRETO, 1984, p. 20). Isto o levava a receber elogios dos professores, ou seja, do grupo majoritariamente branco de educadores na época. “Ouvia uma tentadora sibila falar-me a toda hora de a todo o instante, na minha glória futura.” (Ibidem, p. 19). Nesta passagem, a ênfase ao saber do mulato Isaías no interior parece que carrega um fato histórico presenciado na casa-grande, pois os negros foram barrados nas primeiras escolas jesuítas, mas posteriormente tiveram certa inserção. “Os pretos e pardos no Brasil não foram apenas companheiros dos meninos brancos nas aulas das casas grandes e até nos colégio; houve também meninos brancos que aprenderam a ler com professores negros.” (FREYRE, 2011, p. 503).

A satisfação das lembranças, os elogios e a esperança de uma projeção futura brilhante, fizeram com que o jovem Isaías desejasse alçar novos horizontes. O interior ficara pequeno demais para o narrador. “Rasgaria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e omnímodo de minha cor.” (BARRETO, 1984, p. 23). A “cor” enfatizada por Isaías certamente era a certeza que o mulato interiorano conseguiria ascender positivamente – tendo em vista suas experiências nos anos escolares. Daí novamente a presença do “equilíbrio de antagonismos”:

É verdade que agindo sempre, entre tantos antagonismos contundentes, amortecendo-lhes e de mobilidade ou harmonizando-os condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil; a miscigenação, a dispersão da herança, a fácil e frequente mudança de profissão, de resistência, o fácil e frequente acesso a cargos e a elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais [...] (FREYRE, 2011, p. 117).

O anseio de se tornar doutor apenas se realizaria quando o mulato Isaías mudasse para a capital, ou seja, para a cidade propriamente dita. Fora isto, ficaria “[...] vivendo uma doce e medíocre vida roceira [...]” (BARRETO, 1984, p. 22). Parece que no interior, o “equilíbrio de antagonismos” não iria ser de fato superado. Daí o papel da cidade e sua

relação com o próprio processo de instauração da República em nosso país. Para o mulato Isaías, isso representava liberdade e oportunidade. “Para entender o fascínio das cidades sobre o ânimo das ‘levas negra’ migrantes é preciso atentar para a importância que elas tiveram no processo de desagregação do regime servil.” (FERNANDES, 2008, p. 83, grifo do autor). Para Isaías, a cidade era o local habitado pelos “doutores esclarecidos” e com visões de mundo progressistas e humanistas.<sup>8</sup> “Nesse sentido, a cidade se afirmava como um símbolo e uma promessa de liberdade.” (Ibidem, p. 84).

A questão não se resumiria simplesmente no deslocamento para a cidade. Era preciso criar mecanismos que facilitassem o jovem mulato de prosseguir em seus estudos para se tornar doutor no Rio de Janeiro. Isaías queixava da falta de relações políticas para tal. Daí o auxílio do seu tio Valentim. Este levou Isaías a um coronel e fazendeiro da cidade interiorana – chamado Belmiro. Tal contato resultou em uma carta a ser escrita e enviada por Belmiro ao deputado Castro – também natural desta cidade. Parece que diante desta “rede”, a situação no Rio estava de fato garantida. Isaías convictamente dizia que obteria emprego e alcançaria o sonhado título de doutor (BARRETO, 1984). Neste sentido, a relevância dos laços interioranos contribuiria para ascensão do jovem mulato. “Uma coisa, porém, parece certa: nas migrações para a cidade, os negros com maior familiaridade e intimidade com as pessoas e o padrão de vida dos ex-senhores tinham maiores probabilidades de êxito.” (FERNANDES, 2008, p. 95).

Diante da “intimidade” constituída com o coronel Belmiro, viria a esperança de Isaías. “Apenas esporadicamente chegaram o mulato e o negro a concorrer ativamente em tais tendências: onde e quando puderam contar com membros das ‘grandes famílias’ [...]” (Ibidem, p. 72, grifo do autor). Daí a relação interiorana do mulato com o fazendeiro na ascensão da República, isto, é os resquícios de um paternalismo ainda vigente. “Faz bem, menino. Vá, trabalhe, estude que isto aqui é uma terra à toa [...]” (BARRETO, 1984, p. 23).

Se a viagem estava praticamente certa, era preciso que Isaías comunicasse sua ida aos familiares. Era o momento do “adeus”. Aqui, novamente aparece o contraste. O caráter sempre alegre e positivo do tio Valentim evidentemente fez que com este último apoiasse firmemente a ida do seu sobrinho. Todavia, no caso de sua mãe – longe de não o apoiar – o aspecto inseguro e receoso falou mais alto. O jovem mulato recebeu um

---

<sup>8</sup>Humanismo neste caso refere-se ao fato de que havia uma opinião pública – nas cidades grandes – desfavorável à escravidão (FERNANDES, 2008).

“sim” tímido de sua mãe, porém ele queria levá-la junto, ou seja, fazer com que ela experimentasse a vida na capital da nascente república:

- Alugaremos uma casa. Todos os dias, quando eu for trabalhar, tomarei a sua benção; quando tiver de estudar até alta noite, a senhora há de dar-me café, para espantar o sono [...] sim mamãe!  
- É bom! Estudar Isaías [...] Não te importes comigo [...] Estuda meu filho! Eu já estou velha demais [...] Não quero sair daqui [...] Vai meu filho [...] Adeus! [...] E não mostres muito porque nós [...] (Ibidem, p. 25, grifos do autor).

O “ir junto” na verdade significava a presença no lar. Naquele contexto, a mulher encontrou maior facilidade no ajustamento do trabalho livre – em virtude da servidão doméstica. Daí o maior contato com os brancos que acabava facilitando as relações paternalistas tradicionais (FERNANDES, 2008). Parece que esta era a visão de Isaías, na não de sua mãe. A não aceitação por parte dela era vista pelo narrador como uma espécie de conformação à vida interiorana. “Eu a cria, então, resignada a ficar ali, nas proximidades de uma cidade de terceira ordem, tendo, de onde em onde, notícias minhas naquela grande cidade que a sua imaginação a custo havia de representar.” (BARRETO, 1984, p. 25).

É preciso destacar que havia também uma questão geracional por detrás – relacionado com a dinâmica entre interior e capital. Os negros e os mulatos que migraram para as cidades no início do século XX tinham perfil de jovens interioranos (FERNANDES, 2008). Daí que os mais velhos preferiam continuar onde residiam. “Em sua maioria não conheciam bem as ocupações e os serviços urbanos, vivendo de trabalhos manuais e rudes.” (Ibidem, p. 91). Talvez o não conhecimento da vida urbana, fez com que a mãe de Isaías afirmasse que estava “velha demais”.

## **O NÃO PERTENCIMENTO: ILUSÕES, DORES E ANGÚSTIAS NA CAPITAL CARIOCA**

Passamos agora para o momento culminante da jornada de Isaías Caminha, isto é, sua chegada e experiência de vida na cidade do Rio de Janeiro. Aqui temos a lembrança quase indo de encontro com o presente. A viagem de trem para a capital, talvez já explicasse de cara aquilo que o jovem mulato não enfrentava no seu reduto interiorano. O que estava em confronto era aquela vida doce e ao mesmo tempo medíocre, isto é, o “equilíbrio de antagonismos” no mundo interiorano. A discussão em virtude da demora

de um troco com o caixeiro no trem havia custado caro para Isaías. Diante deste acontecimento, ele presenciou de perto a diferença de tratamento em relação a um passageiro branco:

O caixeiro indignado:

- Que pressa tem você. Aqui não se rouba, fique sabendo!

Ao mesmo, ao meu lado, um rapazola alourado reclamou o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação. (BARRETO, 1984, p. 26, grifos do autor).

Este contraste, somado à reação dos próprios passageiros espantou Isaías Caminha. Que tratamento e atitudes eram aquelas? Afinal, já não se respirava a República? O que Isaías não sabia é que, com a abolição, a atenção dos senhores de terras se voltaram para seus próprios interesses. A preocupação com o destino dos escravos só se mantinha enquanto havia relação com o futuro da lavoura. Daí que a desagregação do regime escravocrata se operou no Brasil sem o desenvolvimento de mecanismos de assistências e garantias para um novo estilo de vida dos negros libertos. Isto acabou se estendendo nos anos que sucederam a Proclamação da República. Este era o panorama da transição brasileira de um regime de castas para o regime de classes. “A sociedade de classes se torna uma miragem que não lhes abre de pronto nenhuma via de redenção coletiva.” (FERNANDES, 2008, p. 76) Nem o Estado assumiu encargos especiais para essa população (Ibidem). Parece que a esperança de encontrar uma cidade mais progressista, cairia por terra para o jovem Isaías:

De um lado, a revolução abolicionista, apesar de seu sentido e conteúdo humanistas, fomentou, amadureceu e eclodiu como um processo histórico de condenação do ‘antigo regime’ em termos de interesses econômicos, valores sociais e ideias políticos da ‘raça dominante’ [...] De outro, a estrutura e a dinâmica da economia brasileira não impunham às camadas dominantes outra orientação. (Ibidem, p. 30, grifos do autor).

O que fica notório é a preocupação estritamente voltada às questões econômicas por parte da elite brasileira – em meio ao desencadeamento da abolição. A leva de negros para as cidades maiores – na esperança de uma vida mais digna – acabava se esbarrando no provincianismo reinante nestes locais, isto é, no tratamento discriminatório de setores da população branca das cidades. “Quando saltei e me pus em plena cidade, na praça onde dava a estação, tive uma decepção.” (BARRETO, 1984, p. 27). Na medida em que tentava se instalar no Rio, outro episódio discriminatório – como o presenciado no vagão –

apareceu na vida do cotidiano sofrido de Isaías na capital carioca. No hotel em que estava instalado, havia recebido uma intimidação do delegado, pois ocorreu um roubo neste local. Isaías teria de depor. Ao adentrar a sala de delegacia, o mais estapafúrdio dos comentários partira de um funcionário público ligado à polícia. Era um diálogo entre o inspetor e um soldado a respeito do tal furto:

- Já apareceu o tal ‘mulatinho’?

Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíria do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração de respeito, de atenções comigo. (Ibidem, p. 51, grifos do autor).

O uso do termo “mulatinho” vindo de um representante do funcionalismo público contribuía para o aumento do desencanto de Isaías – não só com a cidade – mas como a população dita esclarecida, isto é, os “doutos” com diplomas. Daí o peso do meio social sobre Isaías – ele chegou a afirmar que sua individualidade não reagia a tal circunstância. “Aquela sociedade com pessoas que me tinham suspeitado ladrão, pesa-me, abatia-me.” (Ibidem, p. 62). A “ferida” sofrida por Isaías partiu de um representante de uma pessoa que devia ter consciência jurídica dos direitos do Brasil (Ibidem). Neste sentido:

A legislação, os poderes públicos e os círculos politicamente ativos da sociedade se mantiveram indiferentes e inertes diante de um drama material e moral que sempre fora claramente reconhecido e previsto, largando-se o negro ao penoso destino que estava em condições de criar por ele e para ele mesmo. (FERNANDES, 2008, p. 32).

Não bastasse este episódio – que acabou custando na prisão temporária de Isaías devido a uma discussão com o delegado<sup>9</sup> – um representante do círculo político também desapontara Isaías. Estamos falando do deputado Castro – aquele que Belmiro ficara encarregado de enviar uma carta de recomendação para que o jovem Isaías se estabelecesse com êxito no Rio.

O fato é que Isaías – desde sua chegada ao Rio – se dispôs a encontrar o tal deputado. “E nós, lá na roça, tínhamos quase a convicção de que o verdadeiro deputado era o coronel. O doutor Castro um simples proposto seu.” (BARRETO, 1984, p. 34). Todavia, as coisas não foram tão simples como pareciam. O jovem interiorano começava

---

<sup>9</sup>Para Isaías, o delegado apresentava uma mediocridade em sua personalidade. Era um bacharel com vulgaridades e desejos de chegar a posições privilegiadas da alta sociedade (BARRETO, 1984).

a perceber que as relações não eram tão pessoais na cidade grande. “A minha simplicidade tinha julgado fácil falar a um deputado na Câmara.” (BARRETO, 1984, p. 34). A intermediação do coronel Belmiro não fora suficiente para aproximar imediatamente ambos. A cidade acabou rompendo – em grande medida – a ligação paternalista com o passado rural. “Ainda assim, o paternalismo já não podia preencher as mesmas funções construtivas que na antiga ordem tradicionalista.” (FERNANDES, 2008, p. 95).

A dificuldade de encontrar o deputado Castro na Câmara foi parcialmente atenuada quando Isaías – após também procurá-lo sem êxito no hotel Terminus – soube que o político tinha uma residência na Vila Isabel - talvez a esperança de Isaías viesse de encontro com as lembranças interioranas. Todavia, o diálogo entre ambos só alimentou mais descrença ao jovem.

- É o senhor?  
- Sim senhor  
- Você (mudou logo de tratamento) sabe perfeitamente como as coisas vão. O país está em crise, em apuros financeiros, estão extinguindo repartições, cortando despesas, é difícil arranjar qualquer coisa [...] E assim fomos conversando: ele falsamente paternal e eu, à medida que o diálogo se prolongava, caloroso e eloquente [...] Recomendou-me que procurasse no escritório, que havia de ver. (BARRETO, 1984, p. 47, grifos do autor).

Este tratamento mais “seco” revela a impessoalidade e impossibilidade de uma esperança concreta para Isaías. Tanto é assim que o “convite” do deputado para procurá-lo no escritório não passou de um dizer de “boca para fora”, ou seja, desinteressado. Na volta para casa – ao comprar um jornal no bonde – Isaías deparou-se com um noticiário envolvendo o deputado Castro: “O doutor H. de Castro Pereira, deputado federal, parte para SP para estudar cultura do café, demorar-se-á”. (Ibidem). Eis a preocupação da elite da época, isto é, os rumos econômicos do país, porém deixando para trás a própria inserção do negro e do mulato no contexto republicano nascente. Daí a cólera de Isaías. “A minha indignação veio encontrar os palestradores no máximo de entusiasmo. O meu ódio, brotando naquele meio de satisfação, ganhou mais força.” (Ibidem, p. 47). A figura do deputado Castro representava a elite branca no processo de transição da Monarquia para a República. Em meio a isto, outra questão viria à tona, isto é, a insuficiência das relações paternalistas:

Ainda assim, o paternalismo já não podia preencher as mesmas funções construtivas que na antiga ordem tradicionalista. A questão é simples. No contexto social em transformação, o branco procurava, ansiosamente, libertar-se de todas as obrigações que pesavam, no

passado, em suas relações com o escravo ou com o liberto. (FERNANDES, 2008, p. 95).

Diante de todos estes fatores, parece certo que o retorno ao interior era o destino do jovem Isaías. “O caminho na vida parecia-me fechado completamente [...]” (BARRETO, 1984, p. 58). Somado a isto, havia a triste notícia de que sua mãe estava muito debilitada.<sup>10</sup> As constantes negações de emprego – em diversos locais – aumentava sua angústia. Seu dinheiro estava acabando e, com ele, a impossibilidade de sobrevivência na capital. Não havia forças para extrair naquele momento. Isaías tentava combater esta adversidade, mas não sabia como e em que direção. “O efeito de tudo isso foi que o negro e o mulato emergiram do mundo servil sem formas sociais para ordenar socialmente a sua vida e para se integrar, normalmente, na ordem social vigente.” (FERNANDES, 2008, p. 74).

Em meio ao caos, o jovem Isaías acabou ganhando uma oportunidade no jornal *O Globo* – nome fictício dado por Lima Barreto. O convite veio não de um brasileiro, mas sim de um imigrante romeno – Ivan Gregorovitch Rostoloff. “O imigrante (europeu) aparece como o lídimo agente do trabalho livre a assalariado [...]” (Ibidem, p. 44). O curioso foi que tal oportunidade partiu justamente de um imigrante europeu na época, pois ele “[...] monopoliza, praticamente, as oportunidades reais de classificação econômica e de ascensão social, abertas pela degradação do regime servil e pela constituição da sociedade de classes.” (Ibidem, p. 44). A questão é que este imigrante era um conhecido de Isaías. Ambos haviam se encontrado em uma cafeteria – junto com outro amigo do jovem mulato, Laje da Silva. Daí que estas relações acabaram estreitando ambos, e com isto possibilitou a criação de um laço pessoal entre imigrante e mulato.

Começando como um cargo de contínuo no jornal – espécie de auxiliar de serviços gerais –, Isaías aos poucos iria se estabilizando na capital carioca. Mudou-se para um cortiço. Embora afastado, escolheu por ser barato o aluguel. Como a moradia apresentava um dos problemas primordiais pela luta de sobrevivência, os negros e mulatos que residiam no cortiço possuíam ao menos um mínimo de estrutura, ou seja, um teto (FERNANDES, 2008). Todavia, as condições eram bem precárias. “Num cômodo (em alguns) moravam às vezes famílias inteiras e eu tive ali a ocasião de observar de que maneira forte a miséria prende solidamente os homens.” (BARRETO, 1964, p. 105).

---

<sup>10</sup>Aqui é importante destacar novamente a lembrança de Isaías sobre a personalidade introspectiva e até sofrida da mãe. Todavia, outro fator é mencionado. A questão do zelo ao lar. Os cuidados que ela tinha em momentos de enfermidade do filho (BARRETO, 1984).

Dentre deste contexto de dificuldades habitacionais estava a figura de uma negra – e com ela a luta pela sobrevivência em situações mais adversas possíveis. “Vivia na casa uma rapariga preta que suportava dias inteiros de fome, mal vivendo do que lhe dava uma miserável prostituição” (Ibidem, p. 110). Daí a dura situação cotidiana desta população na capital carioca. “Não sabiam o que ‘decência e conforto’, preferindo morar assim em habitações coletivas, na proximidade de numerosas famílias estranhas.” (FENANDES, 2008, p. 298, grifo do autor).

Com o passar do tempo, o jornal foi se tornando a verdadeira casa de Isaías. Os estudos, isto é, o sonho de tornar doutor, foi se esvaindo. As próprias cartas para o interior – em especial para sua mãe – deixaram de ser escritas e enviadas. Apenas a leitura do jornal o agradava (BARRETO, 1984).

O falecimento de sua mãe parece que não havia apagado sua aparente satisfação de ter completado dois anos no RJ – agora trabalhando no jornal. Isaías havia chegado à conclusão que na profissão de jornalista se vivia para os outros – e não para si. Com a promoção à repórter, viria uma certa satisfação. “Não porque me visse adulado pelos almirantes e capitães do mar e guerra, mas porque senti bem a virilidade omnímota da existência, a fraqueza dos grandes, a instabilidade das cousas [...]” (Ibidem, p. 135). A profissão de repórter fez Isaías presenciar as reações mais dispares na sociedade carioca. O receio da alta classe aos furos de um repórter era uma delas. Quando retornou a uma delegacia, o jovem mulato percebeu que o tratamento para sua pessoa era diferenciado. “Na delegacia, a minha vontade era de rir-me de satisfação, de orgulho, de ter sentido por fim que no mundo é preciso o emprego da violência, do murro, do soco [...]” (Ibidem, p. 135).

Tal “ferocidade” presenciada fez com que sua reputação aumentasse no jornal, devido a uma briga com outro repórter na rua. Isto representou a virilidade de Isaías perante a redação – os olhares mudaram. Isaías passou a ter um convívio pessoal com Ricardo Loberant – chefe do O Globo. Viveram dois anos na boemia. Porém, custaram caro para o jovem mulato. Daí o choque:

Queria-me um homem do mundo sabendo jogar, vestir-se, beber, falar às mulheres, mas as sombras e as nuvens começavam a invadir-me a alma, apesar daquela vida brilhante. Eu sentia bem, o falso da minha posição, com nenhum outro, que não era capaz de me soldar a nenhum o que, desajeitando para me adaptar, era incapaz de tomar posições, importância e nome (Ibidem, p. 140).

O respeito adquirido soava falso para Isaías. Nada de seus sonhos estava ali. O jovem mulato sentia-se como um próprio parasita, pois acabava por ficar adulando Laberant. Que conquista adquirira de fato? Estava bem consigo mesmo ou representava apenas um personagem? “Às minhas aspirações, àquele forte sonhar da minha meninice eu não tinha dado as satisfações devidas.” (Ibidem, p. 143). Daí que a sociedade de classes acabou por transferir para os ombros dos negros e dos mulatos a tarefa de – sozinhos – “preparem a redenção da raça negra” (FERNANDES, 2008). Neste sentido:

[...] a sociedade de classes colocou a ‘população de cor’ diante de uma duríssima alternativa. Ou os seus componentes absorviam as técnicas culturais, os padrões de existência e os valores sociais em que ela se fundava [...] ou eles condenavam a eternizar aquele estado de coisas, identificando-se, como categoria social, através das características sociopáticas estigmatizantes do estilo de vida a ele correspondente. (Ibidem, p. 298, grifo do autor).

Parece que as experiências no jornal acabaram por colocar Isaías diante da primeira alternativa, isto é, a inserção quase que forçada aos padrões daquele meio social. O jovem mulato não estava pronto para tamanha pressão. Não era isto que esperava. A transição para a República não criou mecanismos suficientes para inserir os negros e mulatos. Daí a tensão de Isaías após encerrar suas recordações diante do seu próprio presente existencial. “A má vontade geral, a excomunhão dos outros tinham-me amedrontado, aterrorizado, feito adormecerem em mim o orgulho, com seu cortejo de grandeza e força. Rebaixara-me, tendo medo de fantasmas e não obedecera ao seu império.” (BARRETO, 1984, p. 143).

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, Lima. **Recordações do escrivão Isaias Caminha**. São Paulo: Ática, 1984.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. **Tempo Social**, São Paulo, v.28, n.3, p. 263-287, dez. 2016.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Globo, 2008.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal**. São Paulo: Editora Global, 51ª Edição, 2011.

IANNI, Octávio. A sociologia de Florestan Fernandes. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.10, n.26, p.25-33, jan./abr. 1996.

LEENHARDT, Jacques. Existência e objeto da “sociologia da literatura”, hoje. **Sociologias**, Rio Grande do Sul, v.20, n.48, p. 30-46, mai./ago. 2018.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NETO, João Correa; SOUZA, Gislei Martins de. Diário íntimo: a escrita de si em Lima Barreto. **Arredia**, Dourados, v.4, n.6, p. 42-55, jan./jul. 2015.

PAZ, Ravel Giordano; SILVA, Ana Cláudia Salomão da. Observações sobre a aplicação da metodologia da estética da recepção a Helena, de Machado de Assis. **Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Espírito Santo, v.10, n.14, p. 01-17, set.2014.

SANTOS, Nádia Maria Weber. Lima Barreto muito além dos cânones. **Artelogie**, França, n.1, p. 01-17, mar. 2011.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da literatura**. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

## DO CAOS À RESSIGNIFICAÇÃO!

DOI: 10.36599/itac-led.0013

Diego Alexandre Costa de Jesus

**RESUMO:** O homem sempre viveu com dificuldades pagando um alto preço para sobreviver. O que Graciliano Ramos denuncia em *Vidas Secas* na miséria desde 1930 que perdura ainda em 2020, posto que em tempos de Crise pandêmica ela se acentua soberanamente. Como agir, diante delas, sem amparo do Estado? Quais as consequências para o cidadão, sem direitos na prática? O que a COVID-19 deixa para cada homem? Assim, buscar-se-á estabelecer relações entre Literatura e Direito em consonância com o contexto social atual, isto é, 2ª geração do modernismo e dos direitos fundamentais, rumo à renovação, ressignificação da própria vida. O método será o bibliográfico, partindo de livros, manuais e digitais, a fim de encontrar as respostas para os hodiernos dilemas humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vidas Secas; Covid-19; Renovação; Ressignificação.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo pautar-se-á na análise do livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, como grande nome do movimento/escola Modernista, em sua crítica social, característica da geração de 30, como também ficou conhecida, a fim de sentir e superar a miséria humana. Assim abordar-se-á a 2ª geração do Modernismo relacionando-as com os direitos sociais, ou seja, 2ª geração dos direitos fundamentais, correlacionando, portanto, Direito e Literatura.

Pois, diante do valor desta obra, que, dada sua atemporalidade, recoloca o homem no tempo e espaço, ainda em conflito consigo mesmo, também o obriga a encarar seus constantes dias maus. Assim, cada capítulo retratará a miséria em que viviam os personagens, e podem ser lidos alternadamente, sem ordem preestabelecida. Porém o primeiro e o último, devem ser lidos conjuntamente, sob pena de comprometer o entendimento. Mas por que esta exigência?

Assim, tanto a Mudança, quanto a Fuga trazem uma aridez nos ambientes descritos, evidenciando as vulnerabilidades num estilo seco de escrever do autor, típico de quem sofria, também para nos contar. O que analogicamente, se assemelha com o momento atual de Pandemia, Covid-19, posto que, as contradições e incertezas ao longo

dos tempos, passado ou presente, permaneçam incomodando os homens por meio da literatura.

Porquanto, o presente exija mudança, e o futuro, uma fuga da própria realidade, buscar-se-á saber seus encadeamentos nesta imbricada união, a qual traduzirá uma construção/desconstrução de vida necessária a todo homem, seja voluntária ou mesmo imperativamente, evidente em tempos tão sombrios. Neste passo, a perpetuação de suas dores serão cruciais para a renovação do ciclo natural da vida.

Neste cenário as percepções humanas se confundem e, por vezes, dão azo a conflitos existenciais permeados por solidões ou isolamentos, que, ao seu término, os conduzirá: ou ao equilíbrio- via autoconhecimento, ou mesmo ao desequilíbrio- de forma patológica.

## **DO MOVIMENTO MODERNISTA**

Este movimento representou uma ruptura profunda com os padrões artísticos que vigoravam até então, final do século XIX. Inspirado pelos vanguardistas que irromperam no cenário europeu no início do século XX, o Modernismo<sup>11</sup> no Brasil, inovou os temas e a linguagem das obras ao tempo em que afirmou nossa identidade. Ou seja, valorizou nossa cultura e denunciou nossas mazelas de modo contundente, (ABAURRE, 2016, p.9).

Em suas diversas gerações ele criou novas perguntas e respostas para as grandes questões humanas. E, produziu algumas das melhores obras da literatura em língua portuguesa, (ABAURRE, 2016, p.9).

## **DAS QUESTÕES SOCIAIS- 2ª GERAÇÃO MODERNISTA**

Também conhecida como Geração de 30- representou uma fase da consolidação dos valores do Movimento Modernista. Tendo características como: regionalismo, coloquialismo, temas voltados para a crítica social, cultural e econômica.

Analisando o projeto literário da poesia da 2ª geração modernista percebe-se que o foco estava em refletir sobre o sentido de estar no mundo- sua proposta primordial. O

---

<sup>11</sup> “Século XX, tendo como características a retomada das questões sociais, visão crítica da realidade, originalidade, humor, ruptura com o passado, liberdade formal e expressiva.” Apud, Abaurre, Maria Luiza M. **Português: contexto, interlocução e sentido**/Maria Luiza M.Abaurre, Maria Bernadete M.Abaurre, Marcela Pontara.- 3.ed-São Paulo: Moderna,2016,p.46.

que pode se associar com a grande preocupação com a renovação da linguagem anunciada pela geração anterior.

Nesse sentido, enquanto a 1ª geração modernista experimentou grande variedade de temas e técnicas, a segunda é caracterizada por uma produção com forte dimensão social. O experimentalismo literário inicial dá maior importância à forma e à linguagem do que ao conteúdo, contrariando a tendência de um público que costumava dar maior atenção ao assunto.

Assim, dão lugar, primordialmente, a uma poesia esteticamente voltada para as indagações humanas. O interesse dos leitores pela poesia da segunda geração cresce muito e torna célebres alguns de seus representantes, como Vinicius de Moraes, Cecília Meirelis, e Graciliano Ramos; neste trabalho analisado.

Portanto, a linguagem desse período explorava todo tipo de recurso formal. A relação de palavras parecia sugerir uma opção pela simplicidade, mas a estrutura sintática dos versos era muitas vezes mais elaborada, sinalizando na direção oposta, (ABAURRE, 2016, p.63).

Entretanto havia também a retomada de um olhar realista. A qualidade das obras e o surgimento de autores importantes tornavam os anos de 1930 a 1945 conhecidos como “a era do romance brasileiro”. Tendência que se anuncia, essencialmente, em 1928, quando o paraibano José Américo de Almeida publica “A bagaceira”, definindo uma nova tendência na ficção nacional: a apresentação crítica da realidade brasileira, que procura levar o leitor a tomar consciência da condição de subdesenvolvimento do país é visível de modo mais evidente em algumas regiões, como a Nordeste. Para tratar das questões sociais, regionais, os romances escritos a partir de 1930 retomam 2 (dois) momentos anteriores da prosa de ficção: o regionalismo romântico e o Realismo do século XIX.

Do regionalismo romântico, vinha o interesse pela relação entre os seres humanos e os espaços que eles habitavam, apresentados a partir de uma perspectiva determinista. Quanto ao realismo, é recuperado o interesse em estudar as relações sociais; o que mais nos interessa aqui.

O Romance de 1930 inova ao abandonar a idealização romântica e a impessoalidade realista, para apresentar uma visão crítica das relações sociais e o impacto do meio sobre o indivíduo. Essas raízes literárias que relacionam a ficção de 1930 às duas

estéticas do século XIX faziam com que os romances escritos nesse período fossem conhecidos como regionalistas ou neorrealistas<sup>12</sup>.

Os autores pretendiam caracterizar a vida sacrificada e desumana do sertanejo, compreendendo a estrutura socioeconômica que alimentava a política do coronelismo nordestino. Para eles, apontar tais problemas significava ajudar a transformar essa realidade injusta, apud Abaurre (2016, p.75). O que se considera relevante ainda nestes últimos tempos, século XXI.

## **DOS DIREITOS SOCIAIS- 2ª GERAÇÃO DOS DIREITOS FUNDAMENTAIS**

Os direitos humanos, ou fundamentais- num sentido interno (entre Estados), ganham importância e relevância no século XX, já estando incorporados ao pensamento jurídico do século XXI, afirma (OLIVEIRA, 2013, p.43).

Para Lenza (2012), o início do século XX é marcado pela Primeira Grande Guerra e pela fixação de direitos sociais. Essa perspectiva de evidenciação dos direitos sociais, culturais e econômicos, bem como dos direitos coletivos, corresponde aos direitos de igualdade (real/ material, isto é, não meramente formal). (LENZA, 2012,p.956)

Consoante assevera Oliveira (2013). Os direitos de 2ª geração ou dimensão são direitos sociais, econômicos e culturais que valorizam grupos de indivíduos, tais como os trabalhadores e aposentados (direito ao trabalho, ao seguro social, à subsistência, amparo à doença entre outros). Isto é, espera-se uma ação positiva por parte do Estado viabilizando tais direitos. Porquanto seu eixo central esteja na igualdade de condições para os seres humanos. (OLIVEIRA, 2012, p.56).

Por surgirem em virtude dos excessos da revolução industrial, consistem num conjunto de mudanças tecnológicas com profundo impacto no processo produtivo em nível econômico e social. Iniciada na Inglaterra em meados do século XVIII expandiu-se pelo mundo a partir do século XIX. Assim, houve a omissão do Estado liberal, ou seja, o Estado interferindo de modo mínimo na sociedade, (OLIVEIRA, 2013.p.56).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os homens se conscientizaram da necessidade de não se permitir que seres humanos novamente sofressem aquelas

---

<sup>12</sup> “São aqueles que abordam a realidade específica de uma região, caracterizada por particularidades geográficas e por tipos humanos específicos, que usam a linguagem de um modo próprio e têm práticas culturais e sociais semelhantes.” Apud, Abaurre (2016, p.75)

atrocidades cometidas pelos nazistas e nem o uso de bombas atômicas contra populações civis. A barbárie do totalitarismo significou a ruptura do paradigma dos direitos humanos, por meio da negação do valor da pessoa humana como valor-fonte do direito (Flávia Piovesan, *Direitos humanos e justiça internacional*, p.9).

Posto seja obrigação do Estado oferecer o mínimo existencial a todas as pessoas, sob pena de atingir o princípio basilar do Direito, também fundamento do Estado Democrático de Direito- a dignidade da pessoa humana, ou como assevera Jacinto, norma jusfundamental, que nos termos do artigo 1º, III da CF/1988 (Constituição da República brasileira de 1988), assume o contorno de princípio constitucional, em tudo imperativa, em tudo fundamental, (JACINTO, 2009, p.50).

Artigo 1º, III, CF/1988-A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: III- a dignidade da pessoa humana. Apud, (BRASIL, 1988, p.6).

Para quem a dignidade da pessoa humana, especificadamente hoje, não é mais um conceito transcendental, expressão de uma necessidade metafísica. Mas expressa uma imprescindibilidade da condição humana. Sua concretização é uma imposição dos tempos atuais do grau de desenvolvimento da sociedade, do nível de aprofundamento da investigação científica a que se propõe a nascente dogmática dos direitos fundamentais, (JACINTO, 2009, p.25).

Por conseguinte, resta claro que a dignidade da pessoa humana, sobre ser limitadora da ação do Estado, juntamente com os direitos fundamentais apresenta-se como um dos pilares do moderno, pós-positivista e concretizador direito constitucional.

A efetivação dos direitos de segunda geração ou dimensão é realizada de modo progressivo pelo Estado, porém nada impede que se proponha uma demanda no Poder Judiciário para que num caso concreto tais direitos sejam implementados de imediato.

Ana Paula de Barcellos traz uma inovação relevante ao conceito de dignidade humana, ao firmar opinião de que o seu núcleo essencial é formado pelo mínimo existencial, entendido esse como, prestações positivas estatais sem as quais o ser humano não alcança um patamar mínimo de vida digna, compreendido pelo direito à educação

fundamental, o direito à saúde, o acesso à justiça e à assistência aos desamparados, (JACINTO, 2009, p.140).

Neste ínterim o Direito à vida está intimamente ligado ao direito à dignidade humana, e, posto esteja insculpido no artigo 5º, caput da CF/1988<sup>13</sup>, como direito fundamental, não se pode olvidar a sua natureza essencial de *cláusula pétrea*<sup>14</sup>.

E complementa Jacinto (2009) asseverando a consideração de Barcellos que, como centro nervoso entre a dignidade humana e o mínimo existencial, entende, contudo, haver outro conjunto de direitos que comporiam, igualmente, esta dignidade, sem a qual esta seria letra morta, seriam os já mencionados: direitos à liberdade, à moradia, à alimentação, à saúde, e à educação. Tais direitos, constitucionalmente consagrados, é que formariam o dito centro nervoso sem os quais o direito a uma existência digna não se alcançaria. (JACINTO, 2009, p.140).

Neste sentido pontifica Antônio Cândido (2004) que há textos que possuem uma natureza política e humanitária. Nestes casos a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles. É aí que se situa a literatura social, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto à dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as suas iniquidades. (CANDIDO, 2004, p.180).

#### **DA (S): VIDA (S) SECA (S)**

Vidas Secas é, no conjunto da obra de Graciliano Ramos, um livro singular em diferentes aspectos: único romance desse autor com foco narrativo em 3ª pessoa; não foi planejado como romance: nasceu de um conto, “Baleia”; seus capítulos foram escritos fora da ordem que receberam na edição final; não apresenta um aprofundamento da análise psicológica dos personagens, como acontece em São Bernardo e Angústia.

---

<sup>13</sup> “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantido-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida[...]”. Vade Mecum Exame de Ordem e Concursos/[Obra coletiva com a colaboração de Livia Céspedes e Fabiana Dias da Rocha].-2.ed. São Paulo: Saraiva Educação,2020.p.10.

<sup>14</sup> Dispositivo constitucional que não pode ser alterado nem mesmo por Proposta de Emenda à Constituição (PEC). As cláusulas pétreas inseridas na Constituição do Brasil de 1988 estão dispostas em seu artigo 60, § 4º. São elas: a forma federativa de Estado; o voto direto, secreto, universal e periódico; a separação dos Poderes; e os direitos e garantias individuais. Disponível em:< <https://www12.senado.leg.br/noticias/glossario-legislativo/clausula-petrea>>. Acesso em: 20, jul, 2020.

O livro faz um retrato da dura existência no sertão nordestino. No início da narrativa, Fabiano, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorrinha Baleia procuram um lugar melhor para viver. Após longa caminhada pela caatinga, chegam a uma fazenda abandonada, onde resolvem se instalar.

A aridez do cenário se expande e atinge também o comportamento dos personagens, caracterizado por falas monossilábicas e gestos voltados para a sobrevivência imediata. A animalização dos personagens se manifesta de diversas formas nesse romance. As crianças não chegam a ser nomeadas (são referidas como “menino mais novo” e “menino mais velho”), como acontece com os animais, seu comportamento é determinado pela necessidade de sobreviver a um espaço inóspito.

A questão central da obra está na relação entre o indivíduo e a sociedade, agora atravessada também pelo espaço dominado pela seca que empurra as pessoas a uma condição de vida completamente desumana e as torna vítimas de “patrões” inescrupulosos.

Vidas secas permanece, ainda hoje, uma obra indiscutivelmente atual no cenário contemporâneo, por meio, sem dúvida tanto do retrato que faz dos retirantes nordestinos que aspiram um único desejo: sobreviver; como, principalmente, em momentos de crises pandêmicas das humanidades atuais, quando nos obriga à mesma tentativa em prol de uma simples sobrevivência, (ABAURRE, 2016, p.79).

O livro possui 13 capítulos que, por não terem uma linearidade temporal podem ser lidos em qualquer ordem. Porém, o primeiro- “Mudança, e o último- Fuga”, devem ser lidos nesta sequência, pois apresentam um nexos inseparável. Pois, enquanto “Mudança” narra as agruras da família sertaneja na caminhada impiedosa pela aridez da caatinga; em “Fuga” os retirantes partem da fazenda para uma busca por condições mais favoráveis de vida. Assim, compreende-se que a miséria retratada em Vidas Secas representa um ciclo.

Esta obra narra a vida miserável de uma família de retirantes sertanejos obrigada a se deslocar de tempos em tempos para áreas menos castigadas pela seca. Pertence a segunda fase modernista, conhecida como regionalista, sendo qualificada como uma das mais bem-sucedidas criações da época.

O estilo de Graciliano, seco que se expressa, principalmente, por meio do uso econômico dos adjetivos, parece transmitir a aridez do ambiente e seus efeitos sobre as pessoas que ali estão; nada por acaso.

### DO CAOS DO PRETÉRITO/PRESENTE

Em tempos de subjetividades sombrias, diante da Pandemia<sup>15</sup> que se instaurou, nada mais justo do que, conforme Dunker, reinventar a própria intimidade e enfrentar os próprios sofrimentos. Ao passo que as pessoas aparentam uma solidariedade, quando na verdade, encontram-se em conflitos internos, ao sofrerem silenciosamente. Deste modo há uma necessidade pôr fugir de si mesmas migrando para as artes, música, literatura, em busca de sensações de leveza e paz para o seu “eu-interior” não preenchido pelas futilidades dos afazeres diários, os quais só agridem suas singularidades.

As pessoas precisam de cura<sup>16</sup> interior, pois para suportar o dia a dia, suas específicas exigências só mesmo o bálsamo da literatura que esclarece os dilemas humanos, aponta o caminho a ser trilhado, e, ao mesmo tempo critica as práticas desumanas e opressoras que, ainda, persistem.

As patologias humanas permanecem as mesmas, só que estão mais profundas e se dissipam, rapidamente, tal qual uma metástase<sup>17</sup> no corpo social. As dores das narrativas literárias permanecem as mesmas na atual sociedade, e o homem deste século tem não só que suportá-las como de desenvolver estratégias de fuga para manter o seu bem-estar, a sua integridade psicológica, emocional a salvo de toda espécie de violação ou agressão.

Dessarte, em momentos de COVID-19<sup>18</sup>, principalmente, cabe ao homem, e somente a ele, vigiar-se completamente em prol da manutenção de sua saúde, evitando

---

<sup>15</sup> “A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou, em 30 de janeiro de 2020, que o surto da doença causada pelo novo coronavírus (COVID-19) constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia.” Disponível em: <[https://www.paho.org/bra/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6101:covid19&Itemid=875](https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=6101:covid19&Itemid=875)>. Acesso em: 20, jul, 2020.

<sup>16</sup> HAY, Louise L. **Você pode curar sua vida**. Editora: Best Seller. 8ª edição. São Paulo, 2000. Disponível em: [http://evoraferraz.hospedagemdesites.ws/wp-content/uploads/2012/10/V\\_Pode\\_Curar\\_Sua\\_Vida.pdf](http://evoraferraz.hospedagemdesites.ws/wp-content/uploads/2012/10/V_Pode_Curar_Sua_Vida.pdf). Acesso em: 20, jul, 2020.

<sup>17</sup> (do grego *metastatis* – mudanças de lugar, transferência) é a formação de uma nova lesão tumoral a partir de outra, mas sem continuidade entre as duas. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1stase>>. Acesso em: 20, jul, 2020.

<sup>18</sup> A COVID-19 tem como agente etiológico o novo coronavírus (SARS-CoV-2), que faz parte de uma extensa família de vírus responsáveis por causar doenças desde um resfriado comum até enfermidades mais graves como a Síndrome

excessos, vícios e desequilíbrios que solapem suas mínimas forças. É tempo de economizar-se daquilo que míngua a nossa energia humana.

## DAS DORES

Como um mal-estar presente na narrativa Graciliana, bem como nesta Era pós-contemporânea e, também como característica originária da Literatura e de seus autores, a melancolia, é sem dúvida, mais e mais evidenciada em tempos de caos, devendo ser discutida; numa análise psicanalítica, vide Dunker (2017, p.49). E, como o homem da literatura, seja o personagem, o autor ou mesmo o leitor convivam desta terrível sensação, buscam, constantemente, aplacar as suas dores diárias. O declínio ou crise é um convite para uma reinvenção, segundo Dunker<sup>19</sup>. Ou seja, a dor expõe, mas também ensina, direcionando-os ao que precisa de correção.

Entende o autor que a literatura o faz viver, permitindo-lhe compreender sua experiência de vida na sua ficcionalidade. Sua positividade, de maneira geral, e a ficção, particularmente, ampliam o “[...] nosso universo, incitando-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo” (TODOROV, 2010, p.23), e, além de nos permitir interagir com os outros, reforça nossas potencialidades de ser humano, uma vez que “Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimento, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem a minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar”, (TODOROV, 2010, p.75-76).

Conforme o professor Antônio Cândido<sup>20</sup>, em seu livro: *Direito à literatura* (2004): “A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”, (CANDIDO, 2004,p.175).

Ademais entende que a capacidade da literatura permite-nos conhecer a nós mesmos pelos sentimentos e características correlatas que se apresentam, também, nos personagens:

---

Respiratória do Oriente Médio (MERS) e a Síndrome do Desconforto Respiratório Agudo (SDRA). Disponível em:< [https://avassus.ufm.br/pluginfile.php/603813/mod\\_page/content/2/Texto%20-%20Unidade%201-3.pdf](https://avassus.ufm.br/pluginfile.php/603813/mod_page/content/2/Texto%20-%20Unidade%201-3.pdf)>. Acesso em: 20, jul, 2020.

<sup>19</sup> DUNKER, Christian. **Reinvenção da Intimidade**: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

<sup>20</sup> Cândido, Antônio. **Vários Escritos**. 4ª edição, reorganizada pelo autor. Duas cidades/Ouro sobre Azul/São Paulo/Rio de Janeiro. 2004. Disponível em:< [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod\\_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf)>. Acesso em: 20, jul, 2020.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos de outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajuda a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2010, p.76).

Assim diante do agravamento das patologias, solidões, medos, depressões, ou até melancolias; esta última advinda de tamanha insatisfação no presente ou mesmo no porvir. Há vários conflitos, externos ou internos, que aproximam e, concomitantemente, separam as loucuras humanas, as aspirações e afetos morais daqueles desejados pela maioria das pessoas, convertendo-as em doenças sintomáticas (sentido figurativo)<sup>21</sup>, expondo suas possíveis vulnerabilidades; ou deixando-as assintomáticas<sup>22</sup>, ou seja, neutras diante dos próprios problemas; os quais precisam ser superados e não silenciadas.

Para o Psicanalista Dunker: O temor da solidão é o temor do deserto e o temor do desterro. A maneira mais simples de reencontrar a própria solidão é a viagem solitária: a leitura e a música em primeiro lugar, mas a viagem real também, (2017, p.31).

A solidão benéfica nunca se estrutura em torno de “Eu não preciso do outro”. É justamente quando me dou conta de que preciso do outro, mas não absolutamente, que a solidão se torna um espaço criativo. Ou seja, nesse momento ela deixa de ser sentida como experiência deficitária. Solidão benéfica é solidão reconhecida. Cultivo do Outro que nos habita, (DUNKER, 2017, p.31).

Precisamos de solidão quando nos sentimos vazios ou isolados. As patologias da solidão apontam que estamos em falta com a verdadeira solidão. A coisa se torna venenosa, porque nossa primeira reação é combater esses estados de isolamento e o vazio com “falsas experiências de solidão” ou com “próteses de experiências de reconhecimento”, às vezes com festas, outras pelo engajamento em conversas ou relações “vazias”, (DUNKER, 2017, p.31).

---

<sup>21</sup> “Relativo ao sintoma, às manifestações de determinadas doenças dor, febre, náuseas etc. que auxiliam no estabelecimento de um diagnóstico. Constituído por sintoma ou efeito deste: quadro sintomático. [Figurado] Que revela certo estado particular; revelador, significativo: é um lapso muito sintomático.” Disponível em:< <https://www.dicio.com.br/sintomatico/>>. Acesso em: 20, jul, 2020.

<sup>22</sup> “Paciente assintomático. Paciente cuja doença que possui não manifesta sintomas, sendo, portanto, difícil de ser identificada e tratada.” Disponível em:< <https://www.dicio.com.br/assintomatico/>>. Acesso em: 20, jul, 2020.

“Dessa maneira construímos um modo de vida no qual a solidão só vem mesmo na forma de insônia. De repente, a benéfica e importante solidão sazonal virou um modo de vida, baseado na fuga ao vazio e na luta contra o isolamento. Está na hora de tentar urgentemente uma solidão de verdade”, (DUNKER, 2017, p.33).

[...] Autoisolar-se é uma maneira de deixar a voz e o olhar esvaziar-se do Outro, de ver nossa própria situação “de longe” ou inversamente “em uma proximidade inexplorada. Por isso ela é considerada uma condição para o desenvolvimento da autonomia, da independência e da emancipação. Não porque isso gere uma individualidade que prescinde do coletivo social, mas porque isso permite reconhecer melhor o tipo de posição na qual nos encontramos em relação ao Outro”; pensamento semelhante ao da Literatura, que nos permite o reconhecimento individual e coletivamente, apud (DUNKER, 2017, ps.33/34)

Chegando ao que se pode chamar por Solitude, solidão boa e necessária, cuja impossibilidade anuncia o patológico, de onde surge a melancolia; sentida quando, de fato a pessoa está às voltas de um fracasso (ela sabe disso), mas não é o fracasso de conquistar o outro, mas o fracasso de ficar sozinha, (DUNKER, 2017, p.32). “A solidão desse tipo e nessa qualidade intensifica certas experiências perceptivas e imaginativas. Ela é condição para o reconhecimento de grandes questões. Com o outro, nosso próximo e vizinho, frequentemente nos esquecemos de nós mesmos, o que reaparece nas experiências de angústia, separação e luto”, (DUNKER, 2017, p.23).

Para Tiburi (2019, p.139) é preciso lucidez nestes tempos de vulnerabilidades<sup>23</sup>, para ressignificar a própria história, a vida. “Quando ressignifico algo não estou reinventando nem reinterpretando esse algo, estou apenas tornando visível algum aspecto que possa ter ficado em segundo plano. Está em questão a importância de prestar atenção no que se tem para perceber seu real sentido e valor.

Destarte, a finalidade da obra de arte, na qual a literatura está inserida, será a oferta do prazer, que atestará um referencial de verdade, pois a probabilidade de experiência do mundo e sua “realização” pela leitura ascenderá a um grau de satisfação suprema evocada pela obra nos leitores”, (SANTOS, apud, ALONSO, 1969, p. 110).

---

<sup>23</sup>delicadeza, destrutibilidade, fragilidade, fraqueza, indefensabilidade insegurança, instabilidade.” Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br/vulnerabilidade/>>. Acesso em: 20, jul, 2020.

Em síntese, sobre a dimensão sofredora da solidão, segundo Dunker vale tanto para a Literatura como para a Psicanálise:

sem a experiência da própria solidão, a vida parecerá postiça, artificial ou vulgar. A solidão é uma das faces do que os psicanalistas chamam de separação ou castração. Nela, o objeto com o qual nos identificamos por cobrir nossa falta e nossa falta no Outro é finalmente deslocado de sua função encobridora. Experiência simbólica por excelência, ela traz consigo não apenas a separação para com os outros, mas a distância e o estranhamento com relação a si mesmo. Não é apenas introspecção ou introversão, mas dissolução da própria solidez do ser, apud (DUNKER, 2017, p.19 e 20).

Talvez seja por isso que as vulnerabilidades se evidenciem sobremaneira, seja através das dores descobertas ou das reais necessidades subjetivas que carecem de transformação; urgentemente.

## CONCLUSÃO

Pensar em dignidade da pessoa humana induz à plenitude de direitos, isto é, para além do texto, usufruídos desde os mais básicos, como é o direito a própria sobrevivência, primordialmente em tempos de escassez gerais e de direitos sociais. E a Literatura, como denúncia social, sempre sentiu as pessoas acerca de suas dores, ou seja, sempre as compreendeu e as acalentou mais do que os ditames legais ou qualquer outra área do saber.

Diante da conjuntura sócio-econômica de crises, a Pandemia vem não só para descortinar os erros, evidenciando as carências humanas e deveres institucionais/ legais, mas também para exigir de cada homem mais adaptação ao futuro próximo, às ‘novidades’, ainda que incertas. É como se terminasse um ciclo e começasse outro, natural e inevitavelmente. Sendo que, o que virá renovará a todos, indistintamente, fazendo da mudança- mais resistência, e da fuga- novas formas de sobrevivência, equilibrando o ciclo natural da vida.

A sequidão intitulada nesta obra ainda evidencia mais a escassez das humanidades contemporâneas do que a da própria narrativa, perpassando a forma da escrita do próprio autor, tão necessária em tempos sombrios.

Contudo o caos não é de todo ruim, ele esclarece as obscuridades, indica o novo que virá e nos ajuda a desenvolver habilidades até então desconhecidas. Ao passo que nos mostra a própria realidade, convidando-nos a ultrapassá-la, resisti-la e vencê-la. Eis o

grande desafio: ver o lado bom das intempéries, porque sentir a crise é, na verdade, reconhecer, no mínimo, os próprios dissabores e, acima de tudo aprender com eles; impossível ser o mesmo.

É tempo de Mudança, e não só aquela intitulada como o primeiro capítulo da obra de Graciliano, mas de transformação da vida humana que pede, sempre, uma ressignificação das humanidades cotidianas.

E tal qual a letra musical de Tiago Iorc: “Um dia após o outro”, no trecho: “o novo virá, pra (re)-harmonizar, a terra, o ar, a água e o fogo” (TIAGO IORC, 2017). O que mais parece ser um estímulo, uma (re)-ação desejada ante as crises humanas, sejam literárias ou reais, em prol da manutenção futura da própria evolução humana exigida naturalmente a cada um através da rápida saída dos seus confortáveis statu (s) quo.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M. **Português: Contexto, interlocução e sentido**/ Maria Luiza M. Abaurre, Maria Bernadete M. Abaurre, Marcela Pontara.- 3.ed.- São Paulo: Moderna,2016.

ALONSO, Amado. **La interpretación estilística de los textos literários**. In: *Materia y forma em poesia*. 3.ed.Madrid: Gredos,1969.

BAHIA, Saulo José Casali (Org.) **Direitos e deveres fundamentais em tempos de coronavírus** / organização de Saulo José Casali Bahia. São Paulo: Editora Iasp, 2020.

BARCELLOS, Ana Paula de. **A eficácia jurídica dos princípios constitucionais: o princípio da dignidade humana**. Rio de Janeiro: Renovar, 2002.

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História sociedade & Cidadania**, 1º ano/ Alfredo Boulos Júnior.- São Paulo: FTD,2016.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, 05 out. 1988. Disponível em:<  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 20, jul, 2020.

BRASIL. **Estética moderna e contemporânea/** Organização Bruno Guimarães, Imaculada Kangussu, Rachel Costa-Belo Horizonte; Relicário Edições, 2017.

BRASIL. **Metástase.** Disponível em:<  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1stase>>. Acesso em: 20, jul, 2020.

BRASIL. **Quero Saber: Os grandes mestres da Psicologia/** Tradução Edson Dognaldo Gil.—São Paulo: Editora Escala,2009.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários Escritos.** 4ª edição, reorganizada pelo autor. Duas cidades/Ouro sobre Azul/São Paulo/Rio de Janeiro. 2004. Disponível em:<  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod\\_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf)>. Acesso em: 20, jul, 2020.

DUNKER, Christian [1996-] **Reinvenção da intimidade-políticas do sofrimento cotidiano.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

HAY, Louise L. **Você pode curar sua vida.** Editora: Best Seller. 8ª edição. São Paulo, 2000. Disponível em: [http://evoraferraz.hospedagemdesites.ws/wp-content/uploads/2012/10/V\\_Pode\\_Curar\\_Sua\\_Vida.pdf](http://evoraferraz.hospedagemdesites.ws/wp-content/uploads/2012/10/V_Pode_Curar_Sua_Vida.pdf). Acesso em: 20, jul, 2020.

JACINTO, Jussara Maria Moreno. **Dignidade humana- princípio constitucional,** Curitiba: Juruá, 2009.

LENZA, Pedro. **Direito esquematizado.** 16.ed.rev.ampl.- São Paulo: Saraiva, 2012.

MEIRA, BEÁ. **Percursos da arte:** volume único: ensino médio: arte/Beá Meira, Silva Soter, Rafael Presto. – 1.ed. – São Paulo: Scipione, 2016.

OLIVEIRA, Erival da Silva. **Manual funcional de Direitos Humanos para concursos:** questões, jurisprudência e glossário/ Erival da Silva Oliveira, Rosa Maria Rodrigues Vaz.- São Paulo: Editora Revista dos Tribunais,2013.

PIERRE, Martim. **Dicionário Jurídico 2007:** terminologia jurídica e forense, brocardos latinos/Martim Pierre. 2.ed. Niterói, RJ: Impetus,2007.

PIOVESAN, Flávia. **Direitos humanos e justiça internacional**. São Paulo: Saraiva, 2007.

RAMOS, Graciliano, 1892-1953. **Vidas Secas**/Graciliano Ramos; posfácio de Hermenegildo Bastos.- 116ª ed. – Rio de Janeiro: Record,2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. EDITOR. EDIÇÕES ALMEDINA, S.A.2020.

SANTOS, Éverton (Org). Bispo Matheus Luamm Santos Formiga (Org). **Literatura-revelação do mundo: Estudos e Intersecções**./ Éverton Santos (Org). Matheus Luamm Santos Formiga Bispo (Org).- Aracaju: ArtNer Comunicação,2018.

SÊNECA, Ca.4 a.C-ca. 65 d.C. **Aprendendo a viver**/ Lúcio Anneo Sêneca; tradução de Lúcia Sá Rebello.- Porto Alegre, RS: L&PM,2009.

TIAGO IORC. **Um dia Após o Outro**. Disponível em:< <https://www.letras.mus.br/tiagoiorc/um-dia-apos-o-outro/>>. Acesso em: 18, jul, 2020.

TIBURI, Marcia, 1970-**Delírio do poder: psicopoder e loucura coletiva na era da desinformação**/Marcia Tiburi.- 1ª ed.- Rio de Janeiro: Record,2019.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 3.ed. Rio de Janeiro: DIFEL,2010.

## A COMUNICAÇÃO E A LINGUAGEM NA MÚSICA: UMA ANÁLISE SOBRE A IMPORTÂNCIA DO USO DA MÚSICA EM SALA DE AULA

DOI: 10.36599/itac-led.0014

Daniel Lima Tavares

Matheus Luamm Santos Formiga Bispo

**RESUMO:** A música originou-se na era primitiva e era utilizada como forma de comunicação. Esta prática foi aperfeiçoada ao longo do tempo, recebendo a nomenclatura de linguagem musical. A música tornou-se uma linguagem singular, única, própria, universal e hoje é fundamental para a expressão dos sentimentos, para o desenvolvimento humano. Para que esse avanço seja possível, se faz necessário o ensino da música na sala de aula para de modo a proporcionar o desenvolvimento desde as fases iniciais da vida. Desta forma, esse desenvolvimento acarretará em uma melhoria nas relações sociais dos indivíduos, o que leva à redução de estresses no cotidiano escolar. A metodologia utilizada foi a pesquisa biográfica de caráter qualitativo em livros, revistas e artigos científicos. Os principais autores foram: Alencar (2008), Balieiro (2014), Chiarelli & Barreto (2005), Ferrara (2007), Libâneo (1994), Moureiro (2001 e 2003), Schaeffner (1958) e Vigotski (1991).

**PALAVRAS-CHAVE:** Comunicação, Desenvolvimento, Música.

### INTRODUÇÃO

A origem da música está vinculada a origem da comunicação humana na época dos homens primitivos. Eles utilizavam os sons que ouviam da natureza como correntezas, ventanias, animais e outros para aprenderem a reproduzir os sons de acordo com aquilo que quisessem demonstrar, além de utilizarem, também, desenhos que indicavam o que viam. A música nasceu com a natureza, ao se considerar que seus elementos formais, som e ritmo, fazem parte do universo e, particularmente da estrutura humana. O ser pré-histórico encantou-se com seu próprio instrumento musical - a voz. Mas a música pré-histórica não se configurou como arte: teria sido uma expansão impulsiva e instintiva do movimento sonoro ou apenas um expressivo meio de comunicação, sempre ligada às palavras, aos ritos e à dança (PASSEIWEB, 2018).

A música é considerada uma linguagem universal, tendo participado da história da humanidade desde as civilizações mais antigas. Conforme pesquisas e dados antropológicos, as primeiras músicas eram usadas em rituais, como: nascimento, casamento, morte, recuperação de doenças e fertilidade. Com o desenvolvimento das

sociedades, a música também passou a ser utilizada em louvor a líderes, como a executada nas procissões reais do antigo Egito, na Roma e na Suméria (BRÉSCIA, 2003).

Existem as mais diversas definições para música. De um modo geral, ela é considerada ciência e arte, sendo estes os pilares principais da música. Também é considerada ciência na medida em que as relações entre os elementos musicais são relações matemáticas e físicas, essa que se manifesta pela escolha dos arranjos e combinações (CHIARELLI & BARRETO, 2005).

A música não está na escola somente como uma atividade recreativa, mas também como um dos principais auxiliares na construção do conhecimento. Ela deve ser vista como primordial no projeto pedagógico, no resgate cultural e, principalmente, para as crianças que geralmente não têm acesso à música popular, à diversidade de ritmos. Quando levamos isso para a sala de aula, elas se interessam pelo lúdico, o que acaba facilitando o aprendizado (LOUREIRO, 2001).

Muitas vezes a música é dada como um dos conteúdos da aula de artes, o que torna impossível o aprofundamento no ensino da linguagem musical. Alguns dos problemas de certas metodologias do ensino tradicional de música residem no fato de que tais metodologias pressupõem uma familiarização prévia com a linguagem musical, sendo, por isso, muitas vezes ineficientes. É necessário ter um ensino adaptado para todos os tipos de culturas e condições dos alunos para que haja um ensino de qualidade, e para isso se faz necessária a disciplina música de forma independente de outras (PENNA, 1990).

Alunos sem interesse, com concentração escassa e baixo comprometimento, apresentando dificuldades e superficialidade em suas relações com a “ensinagem” precisam ser incitados, estimulados a experimentar formas de apreensão da linguagem musical, mesclando estilos e procedimentos, proporcionando uma maior facilitação para o diálogo e à criatividade musical, aliando experiências e vivências passadas com as possibilidades do encontro com o novo (LOUREIRO, 2003).

A aula de música é como uma sociedade, e cada tipo de organização social deve equilibrar as outras. Nela deve haver um lugar, na sala de aula, para a expressão de cada ser; porém currículos organizados previamente não dão oportunidade para isso, pelo fato do seu propósito ser o treinamento de músicos profissionais e, nesse caso, geralmente falha (SCHAFER, 1991).

Com o avançar tecnológico e com a velocidade em que se encaminha a informação é possível conviver com diferentes formas de expressões artísticas, seja através da mídia

ou pela participação ao vivo, em eventos culturais que ocupam os espaços, continuamente, nas mais diversas cidades. Os fatos e as informações não param de acontecer, porém vem tirando da maior parte das crianças e jovens o tempo necessário para a sua assimilação ou rejeição por via da crítica ou da reflexão. Da mesma maneira que as informações são aceitas e assimiladas, estas são rejeitadas ou passam despercebidas, pois estão à mercê do momento, das circunstâncias e de modismos (LOUREIRO, 2003).

Os professores devem ser escolhidos devido a sua atuação em escolas de música, responsáveis pela formação do mesmo. A intenção deve ser buscar nesses professores, através da larga experiência com a educação musical, para poder trazê-los para dentro das salas de aula e mudar esse cenário em que as escolas se encontram.

A música é um modo de ação do homem produtivo, é um fenômeno social e também faz parte da cultura. Ela tem relação com a totalidade da existência humana, mantém íntimas relações conectivas com o processo histórico e possui a sua própria história. Portanto falar de linguagem não é só falar de língua falada ou escrita como muitos ainda pensam, mas de processos que permitam a comunicação e que ensejam a estabilidade do ser e da sua condição de estar no mundo. Dessa forma, a música, como forma de comunicação, vai além da verbalização, pois está conectada ao íntimo do ser. (NUNES, 1991).

A escassez de pesquisas ligando o uso da música em sala de aula durante as aulas de português ao desenvolvimento da criança e do adolescente viabilizou a elaboração deste artigo. Esse fato acabou motivando esse trabalho científico, além do vínculo pessoal que o autor possui com o tema através da sua vivência com a música desde o início da adolescência e o uso dela em sala de aula durante os estágios da graduação em letras. A pesquisa foi importante para mostrar como a música está diretamente ligada ao português e à comunicação. Nela é comprovada essa relação, além de revelar os benefícios do uso da música no desenvolvimento do ser. Este estudo tem como objetivo a apresentação dos referenciais teóricos sobre a comunicação e a linguagem na música nos contextos históricos e socioculturais, justificando a importância da música nas relações sociais.

Este é um trabalho de resumo de assuntos, pois não estão sendo trazidos novos conhecimentos, mas sim a reunião, análise e discussão de trabalhos publicados por outros autores. Para a obtenção das informações necessárias para o desenvolvimento do artigo

foram utilizados artigos de revistas e de sites, além de livros. Destes materiais, foi feita a revisão sobre as principais teorias que norteiam este trabalho científico.

Quanto aos objetivos, foi utilizada a pesquisa explicativa. Nela foi buscado um conhecimento mais profundo sobre a temática estudada, tendo como objetivo a explicação e a racionalização do objeto de estudo. Com isso, acaba construindo um conhecimento novo. A abordagem foi a qualitativa, pois foi feita a análise das informações coletadas de outros autores. Não foram usados dados estatísticos, já que o foco foi em características como o comportamento, os sentimentos, o desenvolvimento do ser. Por fim, a obtenção de informações foi completamente através da pesquisa bibliográfica. Todo o conteúdo foi baseado em materiais teóricos de outros autores.

## DESENVOLVIMENTO

### A origem da música

A música é a arte que possibilita a combinação dos sons e do silêncio, transformando em uma só coisa. Se parar para perceber os sons que estão em volta, será concluído de que a música é parte integrante da própria vida do ser humano, ela é uma criação quando se canta, batuca ou liga um rádio ou TV. Atualmente a música se faz presente em todas as mídias, pois ela é uma linguagem de comunicação universal, é utilizada como forma de sensibilizar o outro para uma causa de terceiro, porém esta causa vai variar de acordo com a intenção de quem a pretende, seja ela para vender um produto, ajudar o próximo, para fins religiosos, para protestar, intensificar noticiário, entre outras finalidades (ARAÚJO, 2018).

Os registros mais antigos demonstram que a música existe desde as eras mais antigas, como a pré-história. Os primeiros vestígios de instrumentos musicais remontam ao ano de 60.000 a.C. com a descoberta de resquícios de uma flauta de osso. Mais tarde, em 3.000 a.C. a presença de liras e harpas na Mesopotâmia marcou uma nova fase no que diz respeito à musicalização (ALENCAR, 2008).

Logo após, tem-se registros da música na Grécia Antiga, através da mitologia (Deus Apolo), onde surgiu a denominação utilizada atualmente. A palavra tem origem do grego “*musiké téchne*” que significa “a arte das musas”. Ela se constitui, basicamente, da

sucessão de sons entrelaçados com silêncios organizados por um determinado tempo (ALENCAR, 2008). As notas musicais não têm uma origem exata, segundo a lenda

a origem dos nomes das notas musicais dó, ré, mi, fá, sol, lá, si está na música coral medieval. O monge italiano Cuido d'Arezzo (aprox. 990-1050) criou o sistema para nomear as notas. As seis primeiras notas vieram das sílabas iniciais das 6 primeiras frases do hino de louvor a São João Batista, padroeiro dos cantores medievais. Escrito por Paolo Diacono (aprox. 720-799), cada frase tinha uma escala acima da anterior, exatamente como as notas fundamentais. A letra dizia: Ut queant laxis (Dó), Resonare fibris (Ré), Mira gestorum (Mi), Famuli tuorum (Fá), Solve polluti (Sol), Labii reatum (Lá), Sanete Iohannes (Si) (SIQUEIRA, 2008, p. 1).

Até 400 d.C. a música passou a ter um papel mais centralizado nas atividades diárias das grandes civilizações do Egito, Grécia e Roma. Com a queda do Império Romano, o país teve que dividir algumas responsabilidades, como a igreja que teve um papel fundamental para o desenvolvimento e evolução da música, pois os monges continuavam a desenvolver a escrita e a teoria musical na Idade Média. Por exemplo, o monge e papa São Gregório Magno que reuniu alguns cânticos já existentes e outros de sua própria autoria numa coletânea que intitulou de Antifonário, e a esta forma de cantar deu-se o nome do famoso Canto Gregoriano, que tinha uma melodia simples que seguia o ritmo das palavras e era usado como forma de oração (ECLÉTICA, 2012).

A música contemporânea fez, faz e continuará a fazer parte de uma seleção e de uma adaptação. A música é recriada de geração em geração, influencia e é influenciada por diversas sociedades, assim como qualquer outro aspecto do ser humano, é complexa e mutável, evolui diariamente para refletir os anseios do homem e deixar a marca de uma história, de um tempo, de uma vida (CLAIRE, 2017).

### **A origem da comunicação: homens das cavernas**

A música sempre existiu como uma forma de produção cultural, pois desde que o ser humano começou a se organizar em tribos primitivas pela África, a música se tornou parte integrante do cotidiano dessas pessoas. Ao ser produzida ou reproduzida, é influenciada diretamente pela organização sociocultural e econômica local, contando ainda com as características climáticas e o acesso tecnológico que envolvem toda a relação com a linguagem musical. A música possui a capacidade estética de traduzir os

sentimentos, atitudes e valores culturais de um povo ou nação. É uma forma de linguagem local e global (ARAUJO, 2018).

Há indícios de que desde a pré-história já se produzia música, provavelmente como consequência da observação dos sons da natureza. A linguagem nos tempos primitivos era muito escassa de elementos que possibilitassem uma comunicação clara, objetiva. A partir de estudos arqueológicos dos locais onde se organizavam e produziam artefatos como pinturas, desenhos e gravuras rupestres, revelando sua forma de vida, tornou-se possível descrever sua história (ALENCAR, 2008; GROBEL & TELLES, 2014).

A música age como um elemento ativo na comunicação humana desde que o homem percebeu os sons que o cercavam no ambiente e aprendeu a distinguir os timbres característicos dos diversos ruídos que ouvia: a canção das ondas se quebrando na praia, a tempestade se aproximando e as vozes dos vários animais selvagens. Descobriu o seu próprio instrumento musical - a voz e utilizou-se dela como um expressivo meio de comunicação, sempre ligada às palavras, aos ritos e à dança. Desta forma, a música pré-histórica não se configurou como arte: teria sido uma expansão impulsiva e instintiva do movimento sonoro (JORDÃO et al, 2012).

Mesmo antes da descoberta do fogo, o homem primitivo se comunicava por meio de gestos e sons rítmicos, sendo, portanto, o desenvolvimento da música, resultado de longas e incontáveis vivências individuais e sociais (SCHAEFFNER, 1958).

### **A música como linguagem verbal e não verbal**

A música é uma linguagem mista, pois pertence às duas formas de linguagem: a verbal e a não verbal. Ou seja, a letra da música está em forma verbal, enquanto que a sua melodia está em forma não verbal. De acordo com Fiorin (2002),

a linguagem verbal é, então, a matéria do pensamento e o veículo da comunicação social. Assim como não há sociedade sem linguagem, não há sociedade sem comunicação. Como realidade material – organização de sons, palavras, frases – a linguagem é relativamente autônoma: como expressão de emoções, ideias, propósitos, no entanto, ela é orientada pela visão de mundo, pelas injunções da realidade social, histórica e cultural de seu falante (FIORIN, 2002, p. 2).

Enquanto que a linguagem não verbal é o uso de imagens, figuras, desenhos, símbolos, dança, pintura, música, mímica, escultura e gestos como meio de comunicação (FERRARA, 2007). A comunicação não verbal está presente a todo o momento nas relações pessoais, já que a linguagem corporal pode ser inconsciente e não intencional. Ressalta-se que em uma conversa, até a decisão de não falar é uma mensagem e caracteriza-se como linguagem não verbal. (ROGERS & STEINFATT, 1999).

Mesquita (1997) amplia o conceito de comunicação ao dizer que a dança das abelhas, o ruído dos golfinhos, a expressividade das artes: Dança, Música, Teatro, Pintura, Escultura, são também consideradas como formas de comunicação não verbal. Sob esta ótica, Benveniste (1969) elabora um conceito de música entrelaçando-o ao conceito de comunicação não verbal ao concluir que a língua musical é uma combinação e sucessão de sons diversamente articulados. O som não é dotado de significação, de modo que não pode ser categorizado como um signo. Assim sendo,

cada som é identificável na estrutura da escala da qual ele depende. Eis o exemplo típico de unidades que não designam, sendo somente os graus de uma escala na qual se fixa arbitrariamente a extensão. Temos aqui um princípio discriminador: os sistemas fundados sobre unidades dividem-se entre sistemas com unidades significantes e sistemas com unidades não significantes. Na primeira categoria coloca-se a língua; na segunda, a música (BENVENISTE, 1969, p. 58-59).

### **A música no desenvolvimento humano**

As funções psíquicas podem ser divididas em consciência, atenção, orientação, vivências do tempo e do espaço, sensopercepção, memória, afetividade, vontade e psicomotricidade, pensamento, juízo de realidade, linguagem. Além destas, há ainda as funções psíquicas compostas, que são consciência e valoração do eu, esquema corporal e identidade, personalidade e inteligência (DALGALARRONDO, 2000).

Cada função psíquica aparece duas vezes: primeiro no nível social, como interpessoais; e mais tarde internalizadas, como intrapsíquicas. No início ocorre de forma interpessoal, tendo uma função social e coletiva, como forma de colaboração e interação com o meio social, existindo assim supremacia do princípio social sobre o princípio biológico. Depois, ao longo do seu desenvolvimento, o indivíduo apropria-se das formas de comportamento providas pela cultura na qual está inserido, num processo

em que as atividades externas e as funções interpessoais internalizam-se num processo de transformação e de síntese (VYGOTSKY, 1991).

Da mesma maneira, ao nascer, a criança acaba por entrar em contato com o universo sonoro que a cerca, absorvendo e internalizando os mesmos. Nesse sentido, a música dialoga com a constituição interna do ser humano. O som e, por consequência a música, têm um impacto direto sobre as funções motoras e o sistema vegetativo passando a construir um valioso instrumento auxiliar no diagnóstico médico e na promoção do desenvolvimento de potencialidades físicas, mentais, emocionais e sociais do homem (CORREIA, 2001; SCHERER, 2010).

A música afeta as emoções, pois as pessoas vivem rodeadas por variados sons. Em qualquer lugar e a qualquer hora a música é consumida, sem nem mesmo perceber isso. A música é absorvida porque desperta sentimentos, como alegria, tristeza, violência, sensualidade, calma que são as experiências que constituem um fator importante na formação do caráter do ser. A proposta da linguagem musical prioriza o desenvolvimento do potencial humano, a vivência de valores universais e a construção de novos conhecimentos (STEFANI, 1987).

O ser humano é naturalmente um fator privilegiado de internalização. O homem pode sentir e conhecer diretamente as propriedades íntimas do seu "eu" físico. A obscuridade do "eu sinto" predomina sobre a clareza do "eu vejo". O homem tem consciência de ser, por seu corpo tomado de um vago sentimento, uma substância (BACHELARD, 1996).

O ato de cantar pode ser um exímio companheiro na aprendizagem, contribui com a possibilidade da socialização, na aprendizagem de conceitos e descoberta do mundo. Tanto no ensino das matérias regulares quanto nos recreios, cantar pode ser um veículo de compreensão, memorização ou expressão das emoções. Além disso, o canto também pode ser utilizado como instrumento para pessoas aprenderem a lidar com a agressividade, entre outros sentimentos indesejáveis e atitudes negativas (BRÉSCIA, 2003). Segundo os PCNs:

as oportunidades de aprendizagem de arte, dentro e fora da escola, mobilizam a expressão e a comunicação pessoal e ampliam a formação do estudante como cidadão, principalmente por intensificar as relações dos indivíduos tanto com seu mundo interior como com o exterior (PCN, 1998, p. 19).

A música desempenha um papel muito importante nos primeiros anos de vida do ser humano. De um modo bastante particular, a prática musical ativa processos rítmicos. A experiência do tempo e do espaço na infância é diferente da dos adultos. As crianças exploram o tempo e o espaço pelo peso corporal e fluidez do movimento, enquanto que os adultos sabem contar e medir. Assim, é óbvio e razoável que as crianças precisam de música como um meio de repetição rítmica e movimento estruturado. E respondem à música de uma forma muito sensata (GRUHN, 2003).

### **A música nas escolas**

A educação precisa ser compreendida como um processo global, progressivo e permanente, que tem a necessidade das mais diversas formas de estudos para seu aperfeiçoamento, pois em qualquer meio em que ela esteja envolvida sempre haverá diferenças individuais, diversidade das condições ambientais e sociais que são originários dos alunos e que, muitas vezes, necessitam de um tratamento diferenciado. Neste sentido deve-se desencadear atividades que contribuam para o desenvolvimento da inteligência e pensamento crítico do aluno, como exemplo: práticas ligadas a música e a dança, pois a música torna-se uma fonte para transformar o ato de aprender em atitude prazerosa no cotidiano do professor e do aluno (ONGARO & SILVA, 2006).

A educação é um processo amplo e complexo composto por elementos que influenciam no entendimento dos conteúdos pelos indivíduos. O primeiro nível, denominado sociocultural, é aquele em que as referências de certa sociedade e cultura exercem influências ao longo da vida sobre as escolhas e atitudes dos indivíduos. O segundo nível, o psicossocial, está relacionado ao modo de como os indivíduos absorvem tudo o que receberam da sociedade e elaboram suas próprias referências em relação à realidade (BALIEIRO, 2014).

Diante da amplitude do conceito de educação é necessário estar ciente da extensão do processo educativo e das limitações encontradas, de modo a adequar o processo educativo às necessidades do mundo contemporâneo. A estruturação do currículo escolar está relacionada com significados culturais indispensáveis à formação dos estudantes. Com o advento do antropocentrismo na sociedade moderna a cultura pode ser compreendida como “uma espécie de coleção do que de melhor foi produzido” (BALIEIRO, 2014).

Compreendendo a necessidade de uma educação que abranja os diferentes “universos” de uma cultura presentes em cada realidade, a inserção da música do processo educacional se configura como um instrumento que eleva o ensino e a aprendizagem a uma dimensão mais ampla e transformadora (QUEIROZ, 2004).

Pensar numa educação musical inclusiva na atualidade exige, também, a democratização do acesso às mídias digitais. Isso indica que o professor deve, além de estar apto para trabalhar a diversidade humana, preparar-se para atuar com as inúmeras possibilidades de uso das tecnologias que estão no contexto atual, ao qual estão inseridos esses alunos (LEMOS & SILVA, 2011).

As atividades de musicalização permitem que a criança e o adolescente conheçam melhores a si mesmos, desenvolvendo sua noção de esquema corporal, para assim ampliar sua comunicação com o outro. A inclusão de atividades musicais no ensino contribui de maneira permanente como reforço no desenvolvimento cognitivo/linguístico, psicomotor e sócio afetivo dos indivíduos (CHIARELLI & BARRETO, 2005).

A função mais evidente da escola é preparar os jovens para a vida adulta e as responsabilidades associadas a esta fase. Mas a instituição escolar pode parecer aos alunos como um meio para chegar a um fim, sem qualquer outra influência positiva que contribua para seu desenvolvimento. A música pode contribuir para tornar esse ambiente favorável à aprendizagem, afinal é preciso que os esforços dos alunos sejam estimulados, compensados e recompensados por uma satisfação que possa ser vivenciada no momento atual (CHIARELLI & BARRETO, 2005).

Crianças e adolescentes com necessidades especiais necessitam ser estimulados desta mesma forma, de modo que a integração destes alunos com os demais seja bem-sucedida. A música pode representar um mundo não ameaçador no qual ela pode se integrar, se comunicar e se auto identificar. A música pode oferecer oportunidades para o aluno deficiente ampliar seus limites, físicos e/ou mentais (JOLY, 2003).

Envolver-se em algum projeto musical, seja na escola ou em outro local, não só fornece aos adolescentes uma atividade que favorece o aprendizado, mas também lhes ensina disciplina, ou seja, o aluno aprende a ter uma conduta obediente às regras e regulamentos. Faria (2001) afirma que “a música passa uma mensagem e revela a forma de vida mais nobre, a qual, a humanidade almeja, ela demonstra emoção, não ocorrendo apenas no inconsciente, mas toma conta das pessoas, envolvendo-as, trazendo lucidez à consciência” (FARIA, 2001, p. 4).

Cabe aos professores elaborar situações que proporcionem a aprendizagem nas quais as crianças tenham a possibilidade de estarem em relação com um número variado de produções musicais, não apenas vinculadas ao seu ambiente sonoro, mas, se possível, também de origens diversas, como de outras famílias, de outras comunidades, de outras culturas: folclore, música popular, música erudita, entre outras (ONGARO & SILVA, 2006).

Muito se é comentado sobre a existência de diferentes princípios, formas e processos de observação que poderiam ajudar no ensino de crianças especiais. Quanto mais conhecimento o professor possuir acerca do estudante, maior será a adequação de suas propostas de ensino e será, também, a sua segurança para promover o desenvolvimento dos seus alunos (JOLY, 2003).

Para que o processo da aprendizagem da música possa ter um papel principal e fundamental na formação dos cidadãos, se faz necessário que os alunos tenham a chance, a oportunidade de participar ativamente como ouvinte, intérprete e compositor tanto dentro como fora da escola. É preciso envolver os alunos, promovendo encontros musicais e artísticos com grupos de outras localidades, através dos eventos musicais (OLIVEIRA, 2018).

O ensino da música na sala de aula tem por objetivos globais oferecer oportunidades para que os alunos possam se expressar e se comunicar através dela, bem como promover experiências de apreciação e abordagem em seus vários contextos culturais e históricos. O primeiro objetivo é a comunicação e a expressão pela música que se dão através da interpretação, improvisação e composição. O segundo objetivo é a apreciação da música que se dá pela escuta, envolvimento e compreensão da linguagem musical. O terceiro objetivo é a abordagem da música em vários contextos culturais e históricos que se dá através da expressão musical de vários povos em diferentes épocas (CARMO, 2018).

Sabe-se que poucas escolas incluem em seu currículo o componente música. Quando há, o que é encontrado é o uso excessivo da prática do cantar e as noções básicas da flauta doce. Canta-se demais, de modo inconsciente e mecânico e, o que é ainda pior, sem levar em consideração a realidade do aluno, levando-o, cada vez mais, a distanciar-se do prazer do fazer musical. A inclusão da música como objeto do conhecimento nas escolas tem como finalidade garantir aos alunos mais oportunidades para um

desenvolvimento de uma inteligência musical, pois aprender com sentido e prazer facilita a compreensão daquilo que é ensinado (LOUREIRO, 2001; OLIVEIRA, 2018).

### **A música no contexto sociocultural**

Em comparação com a literatura, a música está acima da barreira da língua. Um poema em francês ou um romance em alemão não nos dizem nada se não compreendermos essas línguas, mas podemos apreciar, sem dificuldades, a música francesa, alemã e outras. A música tem um caráter local e universal, ela exerce um papel importante nas sociedades e culturas. É um fenômeno social que vem mantendo funções tradicionais e sentidos próprios em diferentes sociedades, no decorrer da história (GREGORY, 1997).

Outra condição para a formação da atividade consciente do homem é o surgimento da linguagem. Nessa perspectiva, esse sistema de códigos e significados é o veículo mais importante do pensamento que assegura a transição do sensorial ao racional na representação do mundo (LURIA, 1991). A fim de se opor a fórmula que imperava no período, o romantismo na música e na literatura idolatrava a liberdade na concepção musical e na sua estrutura. O conteúdo das composições românticas tinha como essência a expressão exacerbada de emoções e críticas. Foi com o Romantismo que surgiu a música nacionalista, folclórica (CLAIRE, 2017).

Adentrou-se, então, no âmbito da música folclórica. Tudo o que é passado entre as gerações de um povo, das mais velhas às mais novas, é cultura. O folclore, que vem das palavras inglesas “folk” e “lore”, tem como significado o conhecimento de um povo ou conhecimento popular. Ele faz parte da cultura dos povos, ele é conjunto das tradições, lendas ou crenças populares de um país expressas em danças, provérbios, contos ou canções (AURÉLIO, 2018).

É importante chamar atenção para o fato de que a música folclórica possui comumente um caráter nacional visivelmente distinto, reflete não só o temperamento e costumes de um povo, mas também as suas condições sociais, a presença de imigrantes e outras influências históricas, que poderão ser transmitidas e apropriadas pelo saber sistematizado, com vistas ao desenvolvimento psicossocial dos sujeitos (SHERER, 2010).

Fernandes (2003) propõe que existe diversão atrás das atividades folclóricas, mas, existe também, uma mentalidade que se mantém, que se revigora e orienta o

comportamento ou as atitudes do homem, visto que por seu intermédio não só participam de um sistema de ideias, sentimentos e valores, mas, pensam e agem em função dele, quando as circunstâncias exigem. Segundo esse autor,

Se as crianças continuam a “brincar de roda”, esse folguedo preserva para elas toda significação e a importância psicossocial que teve para as crianças do passado. Não se trata de uma “sobrevivência”, literalmente falando, mas de continuidade sócio cultural (FERNANDES, 2003, p. 66).

Essas brincadeiras e canções tradicionais não são indiciadoras da individualidade, nem praticam a seleção pelas diferenças ou qualquer outro motivo, mas contribuem para a socialização da criança, estimulam e desenvolvem a imaginação e a criatividade. Pelo fato de não terem nada pronto, permitem a criança transformar-se em um instrumento vivo, com sua voz e seu corpo e que, por meio dessa brincadeira, ela entra em contato com o mundo, mais conhece e desenvolve o seu pensamento e mais interpreta as relações humanas que vivencia (SHERER, 2010).

Para que a educação musical seja possível, é necessário que a mesma propicie o conhecimento teórico e prático, além da vivência de diversos aspectos da linguagem musical. O aluno deve ter a capacidade de representar mentalmente, ler, escrever, analisar, recompor e compor novas combinações musicais. Por este motivo, é necessário que haja professores preparados para ministrar a música em suas aulas. Novas possibilidades devem ser exploradas, experimentadas, como acontece na linguagem musical no processo de ensino-aprendizagem, pois ela busca proporcionar o resgate de outros objetivos a serem alcançados no processo educacional, como a emoção e a criatividade, as quais estão envolvidas pelo conteúdo interdisciplinar, subjetivo e estético dessa linguagem artística (CORREIA, 2010).

Mas a responsabilidade de socializar e compreender não devem ser somente do professor. É dever da escola o papel de entender o saber historicamente produzido. O dever do professor é uma parte integrante de um processo educativo mais abrangente, pelo qual os alunos são preparados para participar da vida social. A visão que se possui do professor no cenário educacional contemporâneo exige que a sua ação pedagógica seja inovadora, provocativa e reflexiva e que possibilite ao aluno a construção da sua aprendizagem crítica e orientadora da sua formação ética e cidadã, num ambiente de expressão, afetividade, confiança e respeito (VALE, 2005).

Para que o ensino de música chegue a ser um veículo de conhecimento e contribua para uma visão intercultural e alternativa frente a homogeneização da atual cultura global e tecnológica é necessário partir de uma ideia clara, concreta, que viabilize ações conectadas à vida real. A intencionalidade dirigida e coerente com o universo de alunos pode levar a integração de capacidades, modos pessoais de pensar, sentir e agir na busca do conhecimento global, novas experiências e vivências (LOUREIRO, 2003).

A sala de aula é o lugar de partilha e troca das experiências vividas entre o professor e alunos e entre os próprios alunos. É o local da interlocução, de levantamento de questões, dúvidas, de desenvolver a capacidade de argumentação, do confronto de ideias. É o lugar onde, com a ajuda indispensável do professor, o aluno aprende autonomia de pensamento, realizando atividades com os colegas (LIBÂNEO, 1994).

A música, além de uma atividade que permite a socialização, é comumente reveladora de aspectos que vão além da informação das preferências musicais, pois ela diz respeito às formas como cada pessoa ou grupo trabalha sonoramente sua própria imagem, seus anseios e suas articulações com o meio a que pertence. A música é de fato muito presente nas histórias de vida das pessoas, quando não é a própria história da vida das pessoas (LEMOS & SILVA, 2011).

O ideário sobre o ensino da música contempla todas as diferenças, sejam elas de raça, etnia, religião, classe social, gênero ou opções sexuais, além de um olhar mais sistemático sobre outras culturas. Denuncia, ainda, a escassez das mulheres na história da música e nos seus circuitos de difusão, circulação e prestígio. Enfim, exige valores estéticos mais democráticos, o que se chama de alfabetização cultural: possibilitar que aluno desenvolva competências em múltiplos sistemas de percepção, avaliação e prática da música (SIQUEIRA, 2008).

## CONCLUSÃO

A escassez de pesquisas ligando o uso da música em sala de aula durante as aulas de português ao desenvolvimento da criança e do adolescente viabilizou a elaboração deste artigo. Sendo assim, a educação musical deve se tornar algo cotidiano no projeto pedagógico para que seus benefícios se tornem possíveis. Deve-se, então, perceber a necessidade da música como um meio de desenvolvimento da criança e do adolescente para se tornarem capacitados a conviver melhor em sociedade, respeitando as diferenças

culturais, sociais, de raça, gênero, opção sexual, etnia, entre outras. Além da valorização da mulher na música, dando mais espaços para que mostrem suas capacidades seja cantando, tocando e, certamente, ensinando.

Também se entende a necessidade da socialização das crianças com necessidades especiais e como o professor pode ter facilidade de promover isso através do uso da música em sala de aula. A pesquisa foi importante para mostrar como a música está diretamente ligada ao português e à comunicação. Nela é comprovada essa relação, além de revelar os benefícios do uso da música no desenvolvimento do ser.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Valéria Peixoto de. **Música** – origem: sons e instrumentos. São Paulo: UOL, 2008. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/musica---origem-sons-e-instrumentos.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

ARAÚJO, Lindomar da Silva. **História da Música**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/musica/historia-da-musica/>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

AURÉLIO. **Significado do folclore**. Disponível em: <<https://dicionarioaurelio.com/folclore/>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. **Aspectos antropológicos e sociológicos da educação**. Rio de Janeiro: Editora Universidade Estácio de Sá, 2014.

BENVENIESTE, Émile. **Semiologia da Língua**. In: **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Editora Pontes, 1969.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Ensino de quinta à oitava séries, 1998.

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. **Educação musical**: bases psicológicas e ação preventiva. São Paulo: Átomo, 2003.

CARMO, Ana Lúcia Lopes do. **Ensino da música**: objetivos e metodologia. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/pedagogia/ensino-da-musica/>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

CHIARELLI, Lígia Karina Meneghetti; BARRETO, Sidirley de Jesus. **A música como meio de desenvolver a inteligência e a integração do ser**. Revista Recre@rt, 2005. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8818601-A-musica-como-meio-de-desenvolver-a-inteligencia-e-a-integracao-do-ser.html>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

CLAIRE, Charlot. **A origem da música na humanidade.** 2017. Disponível em: <[http://obviousmag.org/a\\_dama\\_celebre/2017/a-origem-da-musica-na-humanidade.html](http://obviousmag.org/a_dama_celebre/2017/a-origem-da-musica-na-humanidade.html)>. Acesso em: 16 mai. 2018.

CORREIA, Cléo. **Música e saúde: anais do I Fórum Catarinense de Musicoterapia.** Florianópolis: UFSC, 2001.

CORREIA, Marcos Antônio. **A função didático-pedagógica da linguagem musical: uma possibilidade na educação.** Curitiba: UFPR, 2010.

DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia semiologia dos transtornos mentais.** Porto Alegre: Artmed, 2004.

ECLÉTICA. **A música e sua origem.** 2012. Disponível em: <<https://ecleticamusica.wordpress.com/2012/10/17/a-musica-e-sua-origem/>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

FARIA, Márcia Nunes. **A música, fator importante na aprendizagem.** Assis chateaubriand – Pr, 2001. 40f. Monografia (Especialização em Psicopedagogia) – Centro Técnico-Educacional Superior do Oeste Paranaense – CTESOP/CAEDRHS.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão.** 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2003.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras.** 5 ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Introdução à linguística I – objetos teóricos.** 5 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

GREGORY, Andrew Howard. **The roles of music in society: the ethnomusicological perspective.** Oxford: Oxford University Press, 1997.

GROBEL, Maria Cecília Blumer; TELLES, Virgínia Lúcia Camargo Nardy. **Da comunicação visual pré-histórica ao desenvolvimento da linguagem escrita e a evolução da autenticidade documentoscópica.** São Paulo: Centro de Pós-Graduação Oswaldo Cruz, 2014.

GRUHN, Wilfried. **As crianças precisam de música.** Tradução: Etelevina Pereira. Austrália: ISME, 2003.

JOLY, Ilza Zenker Leme. **Música e Educação Especial: uma possibilidade concreta para promover o desenvolvimento de indivíduos.** Revista educação v. 28, n. 2, jul./dez. 2003.

JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata Rendelucci; MOLINA, Sergio; TERAHATA, Adriana Miritello. **A música na escola.** São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012.

LE MOS, Cristina; SILVA, Lydio Roberto. **A música como uma prática inclusiva na educação.** Curitiba: PUCPR, 2011.

LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez Editora, 1994.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino da música na escola fundamental: um estudo exploratório**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2001.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino da música na escola fundamental: dilemas e perspectivas**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003.

LURIA, Alexander Romanovich. **A atividade consciente do homem e suas raízes histórico-sociais**. In: BEZERRA, Paulo; LURIA, Alexander Romanovich. **Curso de Psicologia Geral**. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. V. I.

MESQUITA, Rosa Maria. **Comunicação não-verbal: relevância na atuação profissional**. São Paulo: Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, 1997.

NUNES, Benedito. **A filosofia contemporânea**. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Emanuelle. **O ensino da música na educação básica**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/pedagogia/o-ensino-da-musica-na-educacao-basica/>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

ONGARO, Carina de Faveri; SILVA, Cristiane de Souza. **A importância da música na aprendizagem**. Assis Chateaubriand: Faculdade UNIMEO/CTESOP, 2006.

PASSEIWEB. **A Música na Pré-História e Antigas civilizações**. Disponível em: <[https://www.passeiweb.com/estudos/musica/pre\\_historia\\_antigas\\_civilizacoes/](https://www.passeiweb.com/estudos/musica/pre_historia_antigas_civilizacoes/)>. Acesso em: 14 mai. 2018.

PENNA, Maura. **Reavaliações e buscas em musicalização**. São Paulo: Loyola, 1990.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. **Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.

ROGERS, Everett Mitchell; STEINFATT. **Intercultural communication**. Illinois: Waveland Press, Inc., 1999.

SCHAEFFNER, André. **Origine des instruments de musique**. Paris: Mouton, 1958.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHERER, Cleudet de Assis. **A contribuição da música folclórica no desenvolvimento da criança**. Goiânia: Educativa, v. 13, n. 2, p. 247-260, jul./dez. 2010.

SIQUEIRA, Kárpio Márcio de. **Linguagem musical: uma abordagem da música sob a perspectiva arte-educativa**. Bahia: Revista Científica da Fasete, ano 2 n. 2, 2008.

STEFANI, Gino. **Para entender a música**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

VALE, Susana Margarida Marques do. **Comunicação a apresentar numa oficina de inovação e desenvolvimento profissional**. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2005.

VIGOTSKI, Lev Semyonovich. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psíquicos superiores**. 4. ed. São Paulo: M. Fontes, 1991.

## A FUNÇÃO DA LITERATURA NOS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL: COMO PROMOVER O LETRAMENTO LITERÁRIO

DOI: 10.36599/itac-led.0015

Adriano Santos Cerqueira

Matheus Luamm Santos Formiga Bispo

**RESUMO:** Este documento configura-se em uma contribuição para o ensino da literatura, sendo que o objetivo desse trabalho foi compreender a função do texto literário na formação do gosto pela leitura, tendo como objetos de investigação o 6º e 7º anos dos Anos Finais do Ensino Fundamental. Desse modo, foi analisado o funcionamento desse componente curricular, de acordo com as orientações da BNCC, a fim de que com esse embasamento teórico pudessem ser planejadas estratégias de ensino que promovessem o letramento literário. Assim, o trabalho foi desenvolvido em três partes: na primeira, há uma reflexão sobre as dificuldades de alguns alunos com relação à leitura literária praticada nas escolas; na segunda, foram analisadas as orientações sugeridas pela BNCC para o ensino da literatura; e na terceira foi exposta uma sequência didática para servir como um exemplo de como pode ser aplicado o letramento literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** BNCC, Ensino, Leitura, Literatura, Letramento Literário.

### INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo demonstrar a importância da literatura na formação dos estudantes, sendo que para isso foram feitas algumas pesquisas com o intuito de analisar o funcionamento desse componente nos Anos Finais do Ensino Fundamental. Diante desse contexto, foram investigadas algumas questões relacionadas às dificuldades vivenciadas pelos professores no que se refere ao desinteresse de alguns alunos pela leitura, uma vez que esses problemas têm sido um obstáculo na vida de muitos discentes.

Por isso, verifica-se a necessidade de uma melhoria na qualidade do ensino, visto que essa necessidade vem sendo amplamente discutida pelos professores do ensino fundamental. Desse modo, tem se desenvolvido iniciativas pedagógicas com o propósito de mudar essa situação através da criação de metodologias de ensino que tenham a intenção de despertar o interesse dos alunos pela leitura praticada. Levando em consideração as orientações fornecidas pela BNCC, com relação ao tratamento direcionado aos textos literários do 6º e 7º anos, como também os levantamentos de dados qualitativos e bibliográficos realizados para a elaboração desse trabalho, por onde foi possível proporcionar um estudo especializado para o planejamento de novas perspectivas

educacionais, sendo que essas propostas têm a pretensão de auxiliar os professores durante os processos de ensino e aprendizagem.

Para tanto, foram analisadas as competências e as habilidades que os professores devem trabalhar com a turma, com o objetivo de criar estratégias para promover o letramento literário. Dessa forma, foi organizada uma sequência didática, cujos resultados estão expostos no desenvolvimento deste trabalho, uma vez que esta pesquisa foi feita com a intenção de colaborar com os professores na elaboração de seus planos de aula, de modo que as práticas de linguagem sejam exploradas de acordo com os métodos estabelecidos.

Sendo assim, pode-se afirmar que este documento representa uma tentativa de ajudar os professores de literatura a resolver alguns problemas relacionados à leitura literária praticada nas escolas, visto que a literatura é essencial na formação do gosto pela leitura. Por isso, deve-se reconhecer a escola como o lugar ideal à realização dessa formação, já que é no estabelecimento de ensino onde os docentes têm à disposição os recursos materiais necessários para auxiliá-los nas práticas de sala de aula. No entanto, é preciso que os professores estejam sempre atualizando os seus conhecimentos através de cursos que ampliem seus saberes literários, a fim de que, com esses estudos, eles possam aprimorar suas práticas docentes e evoluir profissionalmente.

## **DESENVOLVIMENTO**

### **O papel da leitura literária na escola**

Em um país, como o Brasil, onde a educação é corrompida por questões políticas que não investem como deveriam, há grandes problemas enfrentados pelos professores, referentes às dificuldades de alguns alunos com relação à leitura exigida pelas escolas. Isso acontece, na maioria das vezes, pelo fato dos alunos não terem sido expostos às práticas eficientes de linguagem nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, prejudicando, desse modo, todo o desenvolvimento integral dos estudantes nos anos posteriores.

É comum perceber, na grande maioria dos estabelecimentos de ensino fundamental, alunos reagirem com má vontade diante de um texto para ser lido. Eles não veem a leitura como atividade a partir da qual podem adquirir algum conhecimento e, muito menos, como fonte de prazer. Se a leitura, então, não vier acompanhada de cobrança, em forma de questionário objetivo, por exemplo, eles procedem como se não

estivessem trabalhando e, sim, fazendo alguma coisa que lhe pudesse tomar o tempo de estudo. (SOUZA, 2009, p. 09).

Esses problemas agravam-se ainda mais no componente de Língua Portuguesa, uma vez que as práticas de linguagem ganham mais destaque, exigindo, dessa forma, mais a atenção dos estudantes para que eles consigam desenvolver as competências e as habilidades necessárias e consigam atingir os objetivos pretendidos. Portanto, a metodologia de ensino utilizada pelo professor influenciará, diretamente, no desenvolvimento do gosto pela leitura.

Diante desse contexto, cabe destacar o importante papel desenvolvido pela literatura na formação do leitor, visto que ela é o componente curricular que mais se aproxima do universo dos alunos. No entanto, isso depende muito de como o professor vai trabalhar o texto literário com a turma, pois ele tem a difícil tarefa de atuar como intermediador e facilitador entre as obras literárias e os estudantes. Logo, o seu conhecimento literário fará a grande diferença na sala de aula, como afirma Frantz (2011):

(...) Poderíamos dizer que a relação professor-texto-leitor exige, em primeiro lugar, que o professor seja um leitor competente e entusiasmado, que tenha conhecimento de um acervo literário significativo que amplie seu próprio universo cultural para poder partilhar com seus alunos suas descobertas e para ter condições de sugerir leituras significativas aos seus alunos. Para tanto, deverá conhecer também os interesses mais comuns à faixa etária daqueles, as fases de leitura, níveis de leitura etc. (FRANTZ, 2011, p. 65).

Com isso, a autora demonstra quanto o conhecimento literário do professor de português é importante, não só para garantir a troca de experiências com os seus alunos, mas também para ajudá-lo na seleção das obras. Até porque o professor deve considerar a leitura de mundo que os seus alunos trazem para a escola. Esse fator é essencial quando o docente deseja saber o que os alunos gostariam de ler, pois o hábito de leitura, de acordo com Freire (2011), “Não se esgota na decodificação pura da palavra escrita, ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não prescindir a leitura daquele”. (FREIRE, 2011, p. 19-20).

Considerando o fato que a literatura na escola tem a função de formar culturalmente o indivíduo que deve salientar sua capacidade de promover o letramento literário, entendendo esse processo como um ato educativo que tem como objetivo a

criação de um leitor-fruidor, conforme descrito na Base Nacional Comum Curricular - BNCC (BRASIL, 2018). Para tanto, é preciso que o professor consiga explorar ao máximo as habilidades e competências inerentes ao campo artístico-literário para que ele consiga atingir os objetivos nesse processo educativo. Por isso, conforme Cosson (2009):

(...) se quisermos formar leitores capazes de experienciar toda força humanizadora da literatura, não basta apenas ler. Até porque, ao contrário do que acreditam os defensores da leitura simples, não existe tal coisa. Lemos da maneira como nos foi ensinado, daquilo que nossa sociedade acredita ser objeto de leitura, e assim por diante. A leitura simples é apenas a forma mais determinada de leitura, porque esconde sobre a aparência de simplicidade todas as implicações contidas no ato de ler e ser letrado. É justamente para ir além da simples leitura que o letramento literário é fundamental no processo educativo. (COSSON, 2009, p. 29-30).

Sendo assim, cabe ao professor a responsabilidade de planejar aulas que proporcionem uma experiência de leitura significativa para os alunos, de forma que os conscientizem da importância do ato de ler, pois é a partir da leitura que as pessoas aprendem mais sobre a vida e o mundo. Portanto, pode-se afirmar que a escola é o lugar mais apropriado para a realização desse estudo:

(...) o ambiente de referência adequado para iniciar o trabalho de leitura literária é a escola, embora a família seja um grande aliado no processo de formação de leitores; por isso, é a partir das práticas pedagógicas e conscientes do professor que o aluno poderá despertar seu interesse e prazer pela literatura. Esse ambiente não elimina outros, mas é na escola que o professor direcionará o aluno para leituras que possam construir a sua identidade literária, humana e social; mesmo porque grande maioria das crianças brasileiras o primeiro contato com o livro acontece na escola (MONTEIRO, 2014, p.17).

Portanto, percebe-se que não existe lugar mais propício na sociedade onde se possa trabalhar o texto literário, de maneira educativa e eficaz, do que na escola. Mesmo porque é na escola onde se encontram os instrumentos necessários para a realização do letramento literário. Logo, cabe ao professor criar propostas pedagógicas que viabilizem melhorar a qualidade do ensino a fim de que desperte o interesse do aluno pela leitura, através da literatura, da forma mais prazerosa possível.

### As contribuições da BNCC para a melhoria do ensino da literatura

Nos Anos Finais do Ensino Fundamental, os alunos deparam-se com novos desafios diante do ensino tradicional oferecido pelas escolas. As aulas de Língua Portuguesa perdem todo aquele enfoque lúdico e passam a ter o teor mais profundo na aquisição dos conhecimentos. Além disso, os professores se vêm na obrigação de desenvolverem nos alunos as competências e as habilidades exigidas pelos componentes curriculares, fazendo com que eles deixem o ensino lúdico da literatura de lado.

(...) A partir do 6º ano, o aluno será, segundo alguns professores, preparado para o ensino médio. Surge então uma ruptura no modo de se trabalharem a leitura e a literatura, pois, nessa segunda fase, há uma ênfase maior na aquisição de conhecimentos. Todo o ensino costuma ser voltado para os conteúdos ou, em centros mais avançados, para o desenvolvimento de competências e habilidades. O professor de língua portuguesa se vê na responsabilidade de equacionar suas aulas de forma a proporcionar aos alunos conhecimentos pragmáticos, deixando o lúdico da leitura para segundo plano (SOUZA, 2009, p. 09-10).

Essa ruptura com a essência lúdica da literatura, causada pela mudança de nível de ensino, acaba prejudicando de alguma forma a recepção dos alunos diante das obras literárias, porque ao deixar o aspecto lúdico sem a devida importância, aumenta-se o compromisso do professor de despertar o interesse dos estudantes pela leitura através do ensino pragmático da literatura. Por isso, verifica-se a necessidade de sistematizar o ensino da literatura por meio de estratégias que ajudem os alunos nas aprendizagens, de modo que o professor consiga promover um letramento através dos gêneros literários. Para tanto, é preciso que o professor consiga articular os conhecimentos dos alunos nessa etapa de transição, partindo do que eles já aprenderam nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental para o que eles devem aprender nos anos finais. Dessa forma, adaptando os estudantes para esse novo processo de ensino-aprendizagem.

De acordo com o que sugere a BNCC: (...) “Está em jogo a continuidade da formação do leitor literário, com especial destaque para o desenvolvimento da fruição, de modo a evidenciar a condição estética desse tipo de leitura e de escrita.” (...) (BRASIL, 2018, p. 138). Nesse sentido, verifica-se o cuidado especial que o professor precisa ter para trabalhar os gêneros literários com seus alunos, de sorte que suas aulas consigam oferecer as condições necessárias para o desenvolvimento de diversas formas de fruir os textos literários. Para tanto, o professor deve estar ciente dos conteúdos que deverão ser

trabalhados com a turma, como também estar atualizado qualificadamente com as novas diretrizes curriculares.

Após a homologação da BNCC pelo MEC, o ensino da literatura ganhou mais destaque nos sistemas de ensino, ampliando, desse modo, as práticas de linguagem que o professor deve trabalhar. Com isso, pode-se dizer que o documento contribuiu para uma melhoria no ensino da literatura, atendendo as exigências dos educadores por um novo parâmetro curricular. Diante desse contexto, o documento citado, atualmente, tem sido a base de orientação dos professores na educação básica, determinando as aprendizagens essenciais que todos os alunos têm o direito de desenvolver, sendo que nos Anos Finais do Ensino Fundamental, no componente Língua Portuguesa, a Base Curricular determina que no campo artístico-literário (...) “as habilidades, no que tange à formação literária, envolvem conhecimentos de gêneros narrativos e poéticos que podem ser desenvolvidos em função dessa apreciação” (...) (BRASIL, 2018, p. 138).

Desse modo, as implicações contidas na BNCC exigem que os professores trabalhem com seus alunos, no Ensino Fundamental Anos Finais, no que se refere ao campo artístico-literário, narrativas e poesias, de tal forma que os alunos consigam apreciar os prazeres estéticos de qualquer gênero literário.

Portanto, reconhece-se, mediante as propostas norteadoras da BNCC, a importância do texto literário na formação do estudante, como também a necessidade de se trabalhar os gêneros narrativos e poéticos através das práticas de linguagem que correspondem à leitura e à produção de textos, de modo que o professor consiga fazer com que os seus alunos contemplem a estética literária. No entanto, para que isso se torne realidade, é preciso que o professor consiga elaborar estratégias de ensino organizadas em uma sequência didática básica a fim de atrair a atenção dos estudantes, despertando, dessa maneira, o interesse deles pelo ensino da literatura.

### **Os quatro passos da sequência básica do letramento literário**

Deve-se ressaltar que a sequência didática elaborada neste trabalho foi baseada e adaptada pelo modelo apresentado no livro de Cosson (2009), intitulado “Letramento Literário: teoria e prática”, que consiste em uma sequência básica organizada em quatro passos: “a sequência básica do letramento literário na escola, conforme propomos aqui,

é constituída por quatro passos: motivação, introdução, leitura e interpretação” (COSSON, 2009, p. 51).

Com isso, levando em consideração, também, o embasamento teórico fornecido pela BNCC, já analisado na sessão anterior, pretende-se sistematizar o ensino de língua portuguesa, no que se refere à literatura, por meio de estratégias de estudos que tenham a finalidade de promover o letramento literário. Sendo que os quatro passos expostos pelo autor nessa sequência didática têm a função de ajudar tanto o professor quanto o aluno nesse trabalho com as obras literárias, fazendo com que as aulas tenham sempre um propósito definido. Nesse sentido, de acordo com a BNCC para os Anos Finais do Ensino Fundamental, as habilidades de produção de textos no 6º e 7º anos dizem que os alunos devem aprender a, podemos destacar:

(...) criar narrativas ficcionais, tais como contos populares, contos de suspense, mistério, terror, humor, narrativas de enigmas, crônicas, histórias em quadrinhos, dentre outros, que utilizem cenários e personagens realistas ou de fantasia, observando os elementos da estrutura narrativa próprios ao gênero pretendido, tais como enredo, personagens, tempo espaço e narrador, utilizando tempos verbais adequados à narração de fatos passados, empregando conhecimentos sobre diferentes modos de se iniciar uma história e de inserir os discursos direto e indireto.

(...) criar poemas compostos por versos livres e de forma fixa (como quadras e sonetos), utilizando recursos visuais, semânticos e sonoros, tais como cadências, ritmos e rimas, e poemas visuais e vídeo-poemas, explorando as relações entre imagens e texto verbal, a distribuição da mancha gráfica (poema visual) e outros recursos visuais e sonoros (BRASIL, 2018, p. 171).

Tendo em vista que os objetos do conhecimento na produção de textos são, respectivamente, a construção da textualidade e a relação entre textos, que se podem propor, conforme descrito na sequência básica de Cosson (2009), que o primeiro passo do professor é planejar uma maneira de motivar o aluno a analisar o texto, seja ele narrativo ou poético, de modo que o prepare a compreender a sua construção. Para tanto, será preciso que se crie “uma situação que os alunos devem responder a uma questão ou posicionar-se diante de um tema”. (...) (COSSON, 2009, p. 55). Desse modo, favorecendo o encontro do aluno com o texto através de uma boa motivação.

Pode-se ilustrar como exemplo a motivação realizada para a construção da textualidade dos contos. Partindo do pressuposto de que os alunos já tiveram contato com esse tipo de narrativa, o professor pedirá para seus alunos relembrem os contos que eles

já leram nos anos anteriores, anotando os nomes desses contos no quadro. Após escutar o relato de alguns contos, o docente separa a turma em grupos e entrega para cada grupo um pedaço de papel enrolado contendo nomes de objetos da atualidade, como por exemplo, celular, computador, vídeo game etc. A atividade é reescrever a história introduzindo esses objetos modernos. No final, todos os grupos têm que ler os seus contos modernizados. (COSSON, 2009).

Outro exemplo para a motivação é se trabalhar a construção da textualidade dos poemas é fazer uma relação entre os diversos tipos de poesias existentes, como por exemplo, elegia, ode e soneto. Inicia-se essa motivação com o professor separando a turma em grupos, e para cada grupo ele entrega um tipo de texto lírico. Em um segundo momento, o docente solicita que os grupos, após cada membro do grupo estiver lido o poema, que troquem os textos e anotem em um papel as diferenças que eles acharam em cada gênero lírico. Depois de todos terem lido os textos e feito as anotações, o professor finaliza a aula solicitando que um membro de cada grupo leia para a turma as anotações que foram feitas. É muito importante que o professor saiba que o limite de qualquer motivação seja de no máximo uma aula para que ele não se perca e acabe prejudicando o planejamento da sequência básica. Por isso, o professor deve intervir caso aconteça da motivação realizada tender a se prolongar por mais de uma aula.

O segundo passo a seguir nessa sequência básica é chamado de introdução, que consiste em uma apresentação do autor e da obra escolhida para ser trabalhado com turma. Desse modo, deve-se ter o cuidado para que essa apresentação não se torne uma longa e expositiva aula sobre a obra e o autor. Por isso, (...) “no momento da introdução é suficiente que se forneçam informações básicas sobre o autor e, se possível, ligadas àquele texto” (COSSON, 2009, p. 60).

Com referência à obra literária, cumpre ao professor justificar a importância daquele texto escolhido para a turma, como também apresentá-la fisicamente para os seus alunos, de modo que (...) “o professor chame a atenção do aluno para a leitura da capa, da orelha e de outros elementos paratextuais que introduzem uma obra” (COSSON, 2009, p. 60).

Portanto, a introdução é o momento em que o professor terá a possibilidade de despertar o interesse dos alunos para a leitura do texto, sendo que a maneira como essa introdução seja aplicada afetará, direta ou indiretamente, na aceitação ou não do texto em questão. Terminada a introdução, o próximo passo a seguir é trabalhar a leitura com a

turma. Nesse terceiro passo da sequência básica do letramento literário, cabe ao professor acompanhar o processo da leitura, pois conforme Cosson (2009):

(...) A leitura escolar precisa de acompanhamento porque tem uma direção, um objetivo a cumprir, e esse objetivo não deve ser perdido de vista. Não se pode confundir, contudo, acompanhamento com policiamento. O professor não deve vigiar o aluno para saber se ele está lendo o livro, mas sim acompanhar o processo de leitura para auxiliá-lo em suas dificuldades, inclusive aquelas relativas ao ritmo da leitura (COSSON, 2009, p. 62).

Nesse sentido, é necessário que o professor delimite o tempo de leitura com seus alunos para que ele possa verificar os resultados e intervir caso seja preciso, para auxiliar os estudantes em suas dificuldades, porque muitos alunos podem apresentar problemas com a decifração das palavras e isso pode atrapalhar o ritmo da leitura. Por isso, há a necessidade de alguns intervalos durante o processo da leitura, principalmente, quando se tratar de leituras de textos extensos. Também, será nos intervalos da leitura que o docente irá trabalhar as questões relacionadas à produção de textos. No caso do gênero narrativo, o professor irá analisar com a turma a estrutura da narrativa próprias dos contos, de tal forma que os estudantes consigam compreender a construção dos elementos narrativos, tais como as partes do enredo, a classificação dos personagens, os tipos e caracterização do tempo, espaço ou ambiente e, também, os tipos de narradores, assim como irá expor os tipos de discursos presentes nos contos literários. Já no que se refere ao gênero lírico, o professor irá analisar a construção da estrutura da poesia, tais como a classificação das estrofes, a metrificação dos versos, as características próprias das rimas, como também os ritmos, a musicalidade, o eu poético na composição da linguagem dos poemas de versos livres, fixos e midiáticos.

Dessa forma, o professor não só habilitará os alunos a fruir a leitura desses gêneros literários, mas também a identificar suas características. Portanto, o docente deve ter muito cuidado ao trabalhar essas habilidades com seus alunos para que não ocorra nenhum desajuste que comprometa a aprendizagem dos estudantes.

O quarto e último passo da sequência básica do letramento literário é a interpretação. Nesse caso, trata-se do momento em que os alunos devem expor o que aprenderam durante o processo de ensino-aprendizagem desenvolvido pelo professor, ou seja, os estudantes devem ser capazes de reconhecer os elementos e as características dos textos analisados durante as atividades de interpretação, como também ser capazes de

externalizar essa interpretação através de alguma atividade que envolva a leitura, a escrita e a oralidade.

Segundo Cosson (2009), “as atividades da interpretação, como a entendemos aqui, devem ter como princípio a externalização da leitura, isto é, seu registro. Esse registro vai variar de acordo com o tipo de texto, a idade do aluno e a série escolar”. (...) (COSSON, 2009, p. 66). Sendo que essas atividades devem contribuir para a fixação dos conteúdos, de forma que o professor possa avaliar cada aluno mediante os resultados das suas interpretações, revisando, quando necessário, os assuntos para os estudantes que demonstrarem dificuldades, como também reforçando cada passo dessa sequência básica. Com isso, pode-se dizer que o docente conseguirá fazer com que seus alunos desenvolvam a capacidade de analisar as partes que compõem a construção da textualidade dos gêneros literários que foram estudados.

Portanto, espera-se com o que foi exposto até aqui, que se possa ajudar com isso a qualidade do ensino da língua portuguesa, especificadamente, no campo de atuação da arte literária, demonstrando a competência da literatura através de uma sequência didática que tem como finalidade o letramento literário. Entretanto, deve-se ter a conscientização de que existem várias maneiras de promover essa sequência básica, sendo que isso vai depender das exigências curriculares de cada ano letivo, como também da criatividade de cada professor na hora da elaboração dos planos de aula.

## CONCLUSÃO

Conclui-se que a literatura tem um papel educativo nas instituições de ensino, desde que os professores consigam planejar formas de contextualizar as obras literárias com a vida cultural, cotidiana e social dos alunos. Para isso, deve-se ter a iniciativa de planejar métodos que possibilitem essa interação, de modo que contribuam para a formação do hábito de ler nos estudantes, como também para o desenvolvimento da competência analítica e crítica de um verdadeiro leitor. Porém, deve-se ter o devido cuidado com a forma de promover o letramento literário, sendo que proporcioná-lo sem o devido planejamento pode acabar dificultando o processo instrutivo.

Assim, pode-se dizer que a sequência didática utilizada neste artigo foi adaptada para melhor atender as exigências curriculares dos devidos anos de ensino, de tal forma que a cada passo do letramento literário foi possível estabelecer um sistema que facilitasse

o aprendizado dos alunos. Logo, as estratégias apresentadas mostraram-se eficientes para as práticas de sala de aula.

Com isso, comprovou-se a competência didática da literatura, uma vez que mediante as propostas pedagógicas produzidas nesta obra, conseguiu-se ultrapassar os limites do ensino tradicional oferecido pelas escolas, renovando as aulas de literatura através do letramento literário. Portanto, configurando-se em uma contribuição para os professores que estão vivenciando essa problemática que muito vem dificultado o desenvolvimento das aulas com os textos literários.

## REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC/SEB, 2018.

COSSON, Rildon. **Letramento Literário: Teoria e Prática**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2009.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. **A Literatura nas Séries Iniciais**. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREIRE, Paulo. **A Importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam**. 51. Ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MONTEIRO, Fabiano Gomes. **A Literatura no Ensino Fundamental II: há o ensino conforme os PCN e a LDB?** 2014. 49f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.

SOUZA, Marileide Alves Rocha. **A Literatura na Escola: prazer na formação do gosto. Experiências em leitura com alunos do Ensino Fundamental**. 2009. 94f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Brasília, Brasília, DF.

## **SOBRE OS AUTORES**

### **Adriano Santos Cerqueira**

Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Graduado em Letras/Português pela Faculdade Maurício de Nassau (UNINASSAU). E-mail: <adrianosantoscerqueira@hotmail.com>.

### **Adriana de Borges Gomes**

Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Mestre em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Bacharel em Letras com Língua Estrangeira Espanhol pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). PROFESSORA ADJUNTA e pesquisadora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

### **Aline Venturini**

Professora de Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas respectivas literaturas pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS.)

### **Antonio Marcos dos Santos Trindade**

Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe – e doutorando na mesma instituição. Professor de Educação Básica da Secretaria de Educação do Estado de Sergipe – SEED/SE. Membro pesquisador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, vinculado à Universidade Federal de Sergipe). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2967199461384962>.

### **Camila Gonçalves da Costa**

Doutoranda em Letras (UFMS/CPTL) - linha de pesquisa "Historiografia literária: recepção e crítica" (Estudos Literários). Mestra em Educação (UEMS). Especialista em Educação básica e Ensino superior (FECRA) e Língua portuguesa e Literatura (FCE); Gestão escolar e Coordenação pedagógica (FCE); Educação Inclusiva (FCE). Graduada em Letras (UEMS) e Pedagogia (UNIJALES). Professora efetiva na REE de Mato Grosso do Sul. Possui experiência como docente nos Anos Finais e Médio da Educação básica, como Coordenadora pedagógica (2015-2017), como professora no Ensino superior, atuando nos cursos de Pedagogia e Administração (2015-2017), e em cursos da pós-graduação (lato sensu). Atualmente atua como professora formadora na Coordenadoria de Formação Continuada dos Profissionais da Educação (CFOR/SED/MS). Áreas de interesse: Educação, com ênfase na Formação de professores (práticas de ensino-aprendizagem); Letras, nos seguintes temas: Ensino de Língua portuguesa, Literaturas e Leitura. Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/6537046913311230>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3693-0889>

**Daniel Lima Tavares**

Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Graduado em Letras pelo Centro Universitário Estácio de Sá (ESTÁCIO). E-mail: dakniel99@gmail.com.

**Diego Alexandre Costa de Jesus**

Jurista de formação e Pós graduado em Docência e Gestão do Ensino Superior, ambos, pela Faculdade Estácio de Sergipe, hoje, Centro Universitário Estácio de Sergipe. Especialista em Direito Constitucional, Digital e Compliance pela Faculdade Damásio de Jesus. Membro do Grupo: Direito, Arte e Literatura, e Membro do Cimeep-Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos pela UFS-Universidade Federal de Sergipe.

**Daynara Lorena Aragão Côrtes**

Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (2018) e mestra em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição (2020). Atualmente, cursa Pedagogia pela Universidade Tiradentes (EaD/UNIT) e é professora titular da disciplina Língua Portuguesa no Colégio Estadual Cel. Maynard Gomes, em Porto da Folha/SE.

**Ellen dos Santos Oliveira**

Graduada em Letras Português e suas respectivas Literaturas pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Especialista em Cultura e Literatura pelo Centro Universitário Barão de Mauá (CUBM). Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), com bolsa de pesquisa da CAPES. Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS (CIMEEP – UFS)

**Leonardo Augusto de Freitas Afonso**

Pesquisador shakespeariano, licenciado em Letras pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutorando em Linguística Aplicada/Tradução na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

**Gustavo Martins do Carmo Miranda**

Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

**Homero Domingues**

Mestre em Administração pela Fundação Pedro Leopoldo (FPL). Especialista em Gestão Estratégica pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Administração pelo Centro Universitário Newton Paiva. Professor da Faculdade Doctum de João Monlevade.

**Lívia Petry Jahn**

Professora; Pós-Doutora em Literaturas Lusófonas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul / CAPES. Escritora, poeta, contadora de histórias desde 2005. Cursou Especialização em

Arteterapia pelo Instituto da Família de Porto Alegre e é Terapeuta Rei Ki pelo SESI / inscrita na FEPAM. Nasceu em Porto Alegre, RS, em 10 de Novembro de 1971. Atualmente é graduanda em Gestão de Negócios Imobiliários e também no curso de Pedagogia pela FADERGS / Uniritter. E-mail: liviajahn1971@gmail.com

### **Matheus Luamm Santos Formiga Bispo**

Mestrando em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em Gestão Escolar e Educação Empresarial pela Faculdade Jardins (FAJAR). Graduado em Letras Português e Respectivas Literaturas da Faculdade São Luís de França (FSLF). Graduando em Pedagogia pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Membro do Núcleo de Estudo em Cultura da Universidade Federal de Sergipe (NEC-UFS). Orcid: <<https://orcid.org/0000-0002-1421-0936>>. E-mail: <professor.matheus.luamm@gmail.com>.

### **Milena Menezes Santos**

Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Licenciada em Letras Português e suas respectivas literaturas pela Faculdade São Luís de França (FSLF). E-mail: <mia\_llena@hotmail.com>.

### **Paulo César Pardim de Sousa**

Doutorando em Letras no Programa de Pós-graduação (UFMS/CPTL), campus de Três Lagoas/MS - linha de pesquisa "Historiografia literária: recepção e crítica" (Estudos Literários), (terceiro semestre). Possui Mestrado em Educação (2018), pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS/Paranaíba - MS. Possui Licenciatura Plena em Letras (2007) e Licenciatura Plena em Pedagogia (2009) ambas graduações pela Faculdades Integradas Urubupungá-FIU. Diretor de Escola (efetivo) da rede pública Municipal na cidade de Mirandópolis/SP (2020). Professor de Língua Portuguesa, Língua Estrangeira Moderna, Filosofia e Sociologia pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, desde (2006). Tem experiência na área da História da Educação e área de Letras (Estudos Literários), com ênfase na História da Educação Musical na Escola Pública no Brasil. Pós-graduação na área de Educação Especial, Deficiência Intelectual (2012). Pós-graduação em Deficiência auditiva (2014). Pós-graduação em Gestão Educacional (2016). Pós-graduação em Psicopedagogia Clínica (2019) e Psicopedagogia Institucional (2019) pela Faculdades Integradas Urubupungá - FIU em Pereira Barreto/SP.

### **Regilane Barbosa Maceno**

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília – UnB; é mestra em Letras UESPI; especialista em Estudos Literários pela UESPI; graduada em Letras (Português) UFPI; é membro pesquisadora do Grupo de Pesquisa Mayombe da UnB; é membro efetivo da Associação de Jornalista e Escritoras do Brasil/MA.

### **Ruben Daniel Méndez Castiglioni**

Graduado em Letras (licenciado em língua e literatura espanhola e licenciado em língua e literatura portuguesa) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1990), mestre em Letras - Teoria da Literatura - pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995), doutor em Letras - Teoria da Literatura - pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2000), pós-doutor (Letras) pela Universitat de les Illes Balears - Espanha (2006) e bacharel em Direito - pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010). Professor Titular e pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## **Thiago Sampaio Pacheco**

Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Licenciatura em Letras - Português pela Universidade Federal de Goiás.

## INDÍCE REMISSIVO

## A

adultério, 13, 133, 144, 146

## B

Brasil, 5, 10, 12, 22, 29, 30, 49, 61, 87, 89, 91, 100, 104, 110, 113, 114, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 195, 198, 199, 206, 210, 222

## C

**Cabo Verde**, 5, 10, 12, 49, 58, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 132  
**Clarice Lispector**, 49  
**contos**, 10, 49, 51, 53, 56, 59, 60, 61, 77, 121, 127, 187, 215, 217

## D

**DASEIN**, 5, 62  
*Dom Quixote*, 11, 61, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91  
 dominação, 10, 13, 19, 21, 100, 131, 133, 143, 144, 146, 147, 164

## E

escrita de autoria feminina, 10  
 Estudos Culturais, 9, 16, 21, 23, 27, 29, 30  
**EXISTENCIAL**, 5, 62, 65

## F

**flâneur**, 11, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 101, 102  
**FRANZ KAFKA**, 5, 62

## G

Geopoesia, 12, 92, 94

## H

Heidegger, 10, 62, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74

## I

identidade, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 36, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 69, 78, 80, 101, 102, 105, 116, 122, 124, 127, 128, 133, 144, 155, 182, 195, 212

## J

**Jorge Barbosa**, 5, 8, 12, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131

## L

leitura, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 26, 27, 30, 43, 62, 76, 85, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 122, 133, 138, 147, 173, 202, 203, 204, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219  
**LETRAMENTO**, 6, 209  
**Lídia Jorge**, 5, 10, 49, 53, 54, 56, 59, 61  
 literário, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 27, 50, 57, 63, 64, 81, 89, 92, 93, 106, 111, 119, 120, 126, 133, 138, 150, 152, 155, 160, 161, 195, 196, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219  
**LITERATURA**, 5, 6, 7, 16, 25, 78, 148, 209  
 literatura brasileira, 6, 13, 24, 28, 126, 127, 132, 152, 159

## O

**Orlanda Amarílis**, 5, 10, 49, 56, 59, 60, 61

## R

Regionalismo, 16, 21, 23  
 Representações sociais, 16  
**REVISTA QUIXOTE**, 5, 76

## S

sociedade, 7, 9, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 35, 38, 46, 52, 56, 58, 59, 76, 79, 86, 87, 93, 100, 101, 105, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 126, 145, 148, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 181, 184, 189, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 212  
 sociedades tradicionais, 13, 133, 140, 144

**Adriano Santos Cerqueira**  
**Adriana de Borges Gomes**  
**Aline Venturini**  
**Antonio Marcos dos Santos Trindade**  
**Camila Gonçalves da Costa**  
**Daniel Lima Tavares**  
**Diego Alexandre**  
**Daynara Lorena Aragão Côrtes**  
**Ellen dos Santos Oliveira**  
**Leonardo Augusto de Freitas Afonso**  
**Gustavo Martins do Carmo Miranda**  
**Homero Domingues**  
**Lívia Petry Jahn**  
**Matheus Luamm Santos Formiga Bispo**  
**Milena Menezes Santos**  
**Paulo César Pardim de Sousa**  
**Regilane Barbosa Maceno**  
**Ruben Daniel Méndez Castiglioni**  
**Thiago Sampaio Pacheco**