
HISTÓRIA, VIOLÊNCIA, TRAUMAS

A edição de número 37 da Revista *Literatura e Autoritarismo* apresenta artigos que abordam a literatura em sua relação com a história, a violência e o trauma. Testemunhos e metáforas integram, portanto, as manifestações literárias que se estabelecem na interseção desses vínculos e permitem leituras por meio de um viés transdisciplinar e um olhar múltiplo. Esta edição inicia com uma série de textos que discorrem sobre obras literárias brasileiras e finaliza com três artigos que tratam de literaturas estrangeiras, respectivamente, a sul-africana, a moçambicana e a alemã.

O primeiro artigo, de autoria de Irisvaldo [Iran] Laurindo de Souza e Mayara Ribeiro Guimarães, intitulado **TRAUMA E TESTEMUNHO EM A NOITE DA ESPERA, DE MILTON HATOUM**, procura analisar o romance a partir da “concepção de trauma psíquico na teoria freudiana” bem como na teoria literária. De acordo com os autores, essa concepção teria gerado um novo conceito de representação, a literatura de testemunho. Nesse sentido, o artigo procura salientar “as evidências que inserem a obra no contexto da escrita do trauma”.

Intitulado **A METÁFORA DO CORPO: A DEGRADAÇÃO POLÍTICA EM ALGUMA COISA URGENTEMENTE, DE JOÃO GILBERTO NOLL**, o artigo de Ernani Hermes e Silvia Niederauer investiga «as formas pelas quais a História é convertida em matéria literária» e procura explorar “a imagística corporal como uma metáfora do momento histórico-político ditatorial”. Na perspectiva dos autores, “pela degradação do corpo físico, visualiza-se a degradação do corpo político da nação”. Ao se proporem a analisar o conto de Noll, publicado em 1980, Hermes e Niederauer buscam uma fundamentação teórica no cruzamento entre História e ficção.

Em **REMEMORAÇÕES INFANTIS EM PORQUE HOJE É SÁBADO, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA**, Ana Raquel de Sousa Lima e Margareth Torres de Alencar Costa analisam “as manifestações das memórias das experiências infantis da protagonista, buscando compreender as subjetividades e os afetos que permeiam estas lembranças em tempos de exacerbadas violências”. As autoras observam uma violência sem limites na narrativa e concluem que “essas violências permaneceram nas recordações da protagonista na fase adulta”.

EXISTÊNCIA EMBURACADA NO CONTO “O BURACO” DE LUIZ VILELA, de autoria de Rochele Moura Prass, Daniel Conte e Marinês Andrea Kunz, busca “analisar os sentidos engendrados pelo texto, a partir de questões que concernem à linguagem, imaginário e identidade”. Os articulistas veem “o narrador desse conto como um sujeito que se exila em um buraco, símbolo do pensamento subterrâneo, para transitar, pela metáfora da metamorfose, a uma nova identidade”.

Bruna Alves Lopes e Elaine Cristina Quadros Dubiel apresentam o artigo **A AUTORA IMPROVÁVEL: ESCRITA, FOME E POLÍTICA NA PERSPECTIVA DE CAROLINA DE JE-**

SUS. As autoras se propõem a analisar a obra *Quarto de Despejo*, considerando os conflitos da narradora, e concluem que “a escrita possibilitou a construção de uma outra imagem de si, além de ter se tornado um instrumento de prazer e resistência num cotidiano marcado pela extrema pobreza, além de oferecer recursos para que a mesma pudesse elaborar uma explicação para o que vivenciava”.

A MASCULINIDADE EM ROSA, artigo de Marcos Aparecido Pereira, Epaminondas de Matos Magalhães e Marinei Almeida, faz “um percurso analítico acerca de alguns dos personagens criados por João Guimarães Rosa, em *Primeiras histórias*, a fim de constatar como esse autor mineiro já traçava um delicado e, ao mesmo tempo, profundo questionamento sobre a figura do homem em sociedade e desse perfil de masculinidade.” Os autores percebem que, nos contos de Rosa, “vários personagens já nos forneciam indicativos de uma masculinidade plural, como a defendida em nossa época”.

Monique Lopes Inocencio contribui com o artigo intitulado **A VIDA EM ÉPOCA DE BARBÁRIE – UM ANTI-HERÓI DE COETZEE NO VÉRTICE DO CONFLITO**, que tem como objetivo apresentar uma “análise da estrutura e das premissas estéticas do romance *Vida e época de Michael K* [...] em suas interfaces com as problemáticas sociais, históricas e políticas derivadas da modernidade e suas peculiares formas de violência institucionalizada e disseminação da barbárie.” A autora visualiza, na obra de Coetzee, “uma constelação que traduz a permanente crise da modernidade e a falência da promessa de progresso proposto pela razão instrumental, que, na prática, se converteu em lastro de ruína e destruição”.

Em **O OLHAR E A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO EM NINGUÉM MATOU SUHURA, DE LÍLIA MOMPLÉ**, Carlos Oliveira Kubernat e Edson Soares Martins partem de uma “abordagem analítica que persegue os procedimentos de construção de sentido” e têm como objetivo “a apresentação da problemática do olhar e da imagem como elementos da configuração dos elementos de repressão e subalternização presentes no contexto da colonização portuguesa em Moçambique.” Ao mesmo tempo, os autores percebem na obra de Momplé “um fundo teórico inspirado no problema da dimensão axiológica da consciência autoral, sobretudo quanto aos problemas de estilo”.

O artigo intitulado **UMA ANÁLISE DE A SANTA JOANA DOS MATADOUROS, DE BERTOLT BRECHT, A PARTIR DO CONCEITO DE VIOLÊNCIA SIMBÓLICA DE PIERRE BOURDIEU**, de Octávio Henrique Chames dos Santos e Flávia Falleiros, encerra esta edição da revista *Literatura e Autoritarismo*. O trabalho procura demonstrar “como esse tipo de violência é utilizada pelos magnatas da carne, em especial pelo antagonista, Pedro Paulo Bocarra, para justificar suas ações contra a classe trabalhadora como representada no drama brechtiano”. Para os autores do artigo, algumas passagens da obra de Brecht “figuram violência simbólica dos capitalistas contra os trabalhadores”.

Agradecemos a contribuição dos pesquisadores que disponibilizaram seus textos para esta edição da revista *Literatura e Autoritarismo*. Esperamos que a publicação encontre leitores interessados, promova discussões e diálogos em torno do eixo temático “História, violência, traumas” e se constitua em um veículo para novas ideias e estudos.

Rosani Ketzer Umbach
(Organizadora)

TRAUMA E TESTEMUNHO EM *A NOITE DA ESPERA*, DE MILTON HATOUM
TRAUMA AND TESTIMONY IN MILTON HATOUM'S *A NOITE DA ESPERA*

Irisvaldo [Iran] Laurindo de Souza¹
Mayara Ribeiro Guimarães²

Resumo: Este trabalho investiga os elementos de escrita do trauma presentes no livro *A noite da espera* (2017) de Milton Hatoum. A análise parte da concepção de trauma psíquico na teoria freudiana e de sua aplicação na teoria literária. Observamos como essa concepção gerou um novo conceito de representação -- a literatura de testemunho -- e como ele se estabelece com fundamentos próprios e características que demarcam diferenças em relação à narrativa tradicional. Situamos o livro em análise como um romance de teor testemunhal e comentamos as evidências que o inserem no contexto da escrita do trauma. As discussões deste artigo têm o aporte teórico de autores como Sigmund Freud (1926 [2014]), Werner Bohleber (2007), Márcio Seligmann-Silva (2003; 2005; 2018), Jaime Ginzburg (2010), dentre outros. **Palavras-chave:** Testemunho; trauma; ditadura militar; *A noite da espera*; Milton Hatoum.

Abstract: This paper investigates the elements of trauma writing present in Milton Hatoum's book *A noite da espera* (2017). The analysis starts from the conception of psychic trauma in Freudian theory and its application in literary theory. We observe how this conception generated a new concept of representation -- the literature of testimony -- and how it is established from its own foundations and characteristics that demarcate differences from the traditional narrative. We place the book under analysis as a testimonial novel and comment on the evidence that places it in the context of the writing of trauma. The discussions in this article have the theoretical contribution of authors such as Sigmund Freud (1926 [2014]), Werner Bohleber (2007), Márcio Seligmann-Silva (2003; 2005; 2018), Jaime Ginzburg (2010), among others.

Keywords: Testimony; trauma; military dictatorship; *A noite da espera*; Milton Hatoum.

1 Iran de Souza (Irisvaldo Laurindo de Souza), mestrando em Estudos Literários na UFPA. Bolsista Capes. E-mail: iran-desouza@gmail.com

2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA em Belém-PA. Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. E-mail: mayribeiro@uol.com.br

INTRODUÇÃO

A noção de trauma é seminal na teoria psicanalítica. Pode-se afirmar, como o faz Werner Bohleber (2007, p. 154), que “a psicanálise começou como uma teoria do trauma”. Sigmund Freud [1856-1939] formulou a noção ainda no final do século XIX em suas observações clínicas de casos de histeria. O postulado freudiano é que o trauma resulta essencialmente de um choque violento que incrusta um “corpo estranho” no aparelho psíquico, desorganizando-o, e abrindo caminho para a doença neurótica.

Freud atualizou sucessivamente sua concepção de trauma psíquico porém não sistematizou uma teoria a respeito (BOHLEBER, 2007). Observando-o em suas relações com a histeria, a angústia, a fantasia, a violência e a pulsão de morte, dentre outros fenômenos, diluiu-o num vasto conjunto de escritos e reflexões. Sua proposta inicial foi a de que o trauma tinha natureza sexual e a cena traumática figurava como representação recalçada de abusos sofridos na infância. Um modelo psicoeconômico em que “a cena primária -- a cena da sedução -- seria a base da situação traumática”, explica Seligmann-Silva (2018, p. 65).

Num segundo momento Freud incorporou concepções da teoria das relações objetais: o trauma não decorre do choque sofrido em si, teorizou desta vez, mas da quebra de confiança entre o *Eu/self* e o “objeto” que o provoca, o que leva ao insulamento da experiência traumática no aparelho psíquico da vítima. Esta visada alargou a compreensão do trauma. Por meio dela Freud passou a considerar que a neurose traumática não provém apenas de excitações pulsionais internas no âmbito da sexualidade, mas também de experiências externas decorrentes da exposição do indivíduo ao risco de morte. “A contribuição da teoria das relações objetais à teoria do trauma possibilitou o desenvolvimento de pesquisas com traumatizações extremas, como aquelas sofridas durante o Holocausto”, assinala Bohleber (2007, p. 165).

Os estudos com pessoas traumatizadas em situações-limite foram iniciados com os sobreviventes da Primeira Guerra Mundial. Porém Freud se opôs aos seus pares que insistiam em estudar as neuroses de guerra com ênfase em fatores externos (objetais). Defendeu a necessidade de considerar também as fraturas internas (anobjetais) do aparelho psíquico provocadas por afluxos pulsionais excessivos.

Após tudo o que sabemos sobre a estrutura das neuroses mais simples da vida cotidiana, é bastante improvável que uma neurose [*traumática*] venha a produzir-se apenas graças ao fato objetivo do perigo, sem participação das camadas inconscientes mais profundas do aparelho psíquico. [...] Por isso me atenho à conjectura de que o medo da morte deve ser compreendido como algo análogo ao medo da castração, e a situação ao que o *Eu* reage é a de ser abandonado pelo Super-*eu* protetor -- pelas forças do destino --, de modo que não há mais segurança contra todos os perigos [*internos e externos*]. (FREUD, 1926 [2014], p. 69-70, grifos nossos)

Os efeitos do trauma sobre a memória são negativos, profundos e devastadores. Uma vez impactada por feridas traumáticas, a memória deixa de operar por meio de seus me-

canismos normais. Corpo e psiquê, percepção e representação entram em descompasso, a repetição compulsiva instaura-se como falsa proteção contra a recordação do trauma, recalçando-o. Com o *Eu/self* submetido a uma espécie de congelamento e paralisia, o efeito é de desorganização psíquica e desamparo.

A atividade paralisada do *self* traumatizado leva ao congelamento do senso psíquico de temporalidade e provoca uma parada interna no tempo. Isso é descrito frequentemente como a sensação de que uma parte do *self* não entra mais na correnteza da vida, permanecendo sempre mais ou menor igual por não poder expor-se à vida. (BOHLEBER, 2007, p. 167)

Ao romper com a coerência psíquica o trauma cria uma espécie de memória sem lembranças ou, como preferem Maria Manuela Assunção Moreno e Nelson Ernesto Coelho Júnior (2012), um avesso da memória, algo como o seu próprio registro negativo. Este, simbolicamente vazio, é também o registro da não-representação. Disso decorre a enorme dificuldade de elaboração, narração e representação da cena traumática observada por Freud entre seus pacientes desde o final do século XIX.

Fraturado o processo de simbolização por um acontecimento que não pode ser assimilado, comprometida a capacidade de metaforização do vivido tão cara à imaginação, a cena traumática, quando içada dos recônditos mnésicos onde pode permanecer em latência por uma vida inteira, emerge sob o domínio da literalidade e da fragmentação. Experiência não incorporada à consciência, transborda caótica, lacunar e espasmódica: o que se relata não é linear, mas não linear, não raro paradoxal, não menos raro eivado de negação, fantasia, angústia e fantasmagorias.

Mas como narrar o inenarrável, como representar o irrepresentável e como simbolizar aquilo que extrapola a possibilidade de metaforização, particularmente no que diz respeito a traumas históricos coletivos que impactam gerações, grupos étnico-raciais e sociedades inteiras? No século XX, que teve a marca do trauma, como lembra Bohleber (2007), desenvolveu-se na literatura uma nova estratégia discursiva para isso -- a do testemunho.

1 TESTEMUNHO E ESCRITA DO TRAUMA NA LITERATURA

A absorção do conceito de trauma na literatura impactou diretamente o próprio estatuto literário. De acordo com Seligmann-Silva (2003) fez emergir uma nova expressão do “real”, anti-irônica e antimimética por excelência -- a literatura de testemunho. Mas o autor previne que essa expressão literária não constitui um gênero e sim uma face da literatura surgida na era de catástrofes em que se converteu a modernidade sob a égide do choque e da violência. E acrescenta que o testemunho de catástrofes é um ato complexo que precisa ser elaborado entre a visão (o que se viu), a narração oral (o que se conta de viva-voz) e a capacidade de julgamento (o estabelecimento de juízo de valor sobre os fatos testemunhados) (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Embora tenha ganho cada vez mais espaço nos últimos anos, o conceito de testemunho, conforme Jaime Ginzburg (2010), está longe do consenso. Concebido inicialmente na

Europa e Estados Unidos em torno dos estudos sobre a Shoah e os tribunais do pós-guerra (*Zeugnisliteratur*), aportou na América Latina na década de 1960 pela via da resistência ao autoritarismo no continente (*testimonio*) e também adentrou a África pós-colonial nos anos 1970. Mas uma plataforma consensual decerto o alinhava acima de todas as diferenças geopolíticas e conceituais -- a de que toda e qualquer literatura de teor testemunhal tem a história como alicerce, a resistência à opressão e à violência como eixos temáticos permanentes, o compromisso ético e político de dar voz a sujeitos sociais que não a têm.

Em vista desta configuração discursiva que alça o relato testemunhal para além do campo literário, Ginzburg (2010, p. 28-29) argumenta ainda que o seu estudo “[...] exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita aqui não é lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam muitas vezes obscuros e repugnantes”. Escrita do trauma, escrita da dor, anota o estudioso: em sua tessitura o real emerge como fratura e não como epifania, demanda do sujeito da enunciação um esforço de elaboração estoico, assimila os conflitos sociais como recursos expressivos, a experiência que tematiza não é a individual, como no romance burguês e na autoficção, mas a coletiva, com vistas à afirmação política de grupos marginalizados ou perseguidos. A rigor é uma escrita de resistência que busca “[...] dar voz às vítimas do impacto do trauma, e também apresentar uma posição no campo dos conflitos históricos”, remata Ginzburg (Ibid., p. 30). E nós inferimos que este é o contexto do romance de Milton Hatoum, *A noite da espera* (2017), primeiro volume da trilogia *O lugar mais sombrio*, que tematiza os “anos de chumbo” da ditadura civil-militar brasileira. A hipótese que investigaremos neste artigo é a de que por suas características temáticas e discursivas o livro constitui-se como obra de teor testemunhal ancorada na elaboração de uma cena histórica que tem o signo do choque e da violência. Além disso comentaremos também as evidências que o inserem no contexto da escrita do trauma.³

2 A NOITE DA ESPERA COMO ESCRITA DO TRAUMA

Com a trilogia *O lugar mais sombrio* Milton Hatoum evadiu-se do espaço e do tempo amazônicos, que são pontos focais de seus livros anteriores, e mergulhou no trauma histórico não do Norte do país especificamente, mas da nação brasileira em sua totalidade. Esse trauma, como dissemos, é o da ditadura civil-militar. E, para elaborá-lo, o escritor, mantendo o registro da ficção, incorporou elementos do conceito do testemunho, que funda, como também já assinalamos, a escrita do trauma.

O eixo narrativo de *A noite da espera* é a história de Martim, um adolescente paulista-no que em 1967, aos 16 anos, enfrenta uma séria fratura pessoal e familiar com a separação dos pais. A mãe, Lina, professora de língua francesa, vai morar com um artista plástico no interior. O pai, Rodolfo, engenheiro civil, não se conforma com o fim do casamento,

3 Mais do que falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 85) propõe que “nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX”. É nessa perspectiva que abordaremos *A noite da espera*, referindo-nos ao livro ora como “obra” ora como “romance” de teor testemunhal.

e transfere-se para Brasília no ano seguinte juntamente com o filho. O livro acompanha a trajetória de Martim por 11 anos, até o limiar da década de 1980, mas não apenas a dele -- também a de sua família, a de seus amigos e a do país que, com a vigência do Ato Institucional nº 5 quase no mesmo intervalo de tempo (1968-1978), viveu o período de maior repressão e violência da ditadura militar.

Assinalemos de início que, embora percorra os meandros da vida privada, a começar pela de Martim e de seu núcleo familiar, *A noite da espera* constitui sobretudo uma narrativa da vida pública brasileira na segunda metade do século XX, a partir dos pontos de vista dos personagens. O foco do livro de Hatoum é a cena histórica, que mais uma vez se desenrola no palco da nação como experiência do trauma:

Uma Dauphine branco passava devagar pela W1 e brecou perto de uma Veraneio na contramão. O motorista da Veraneio acendeu o Farol alto, mas ainda não estava escuro. Dois homens à paisana saíram da Veraneio e agarraram o motorista do Dauphine; outro homem, mais forte, físgou do banco traseiro uma moça baixinha e magra. Algemou-a e enganchou no pescoço dela o polegar e o indicador, feito uma forquilha. O motorista do Dauphine foi arrastado até a frente da Veraneio, o clarão dos faróis o cegava enquanto ele se defendia de socos e pontapés; a moça magra foi arrastada até o clarão, depois o corpo amolecido e ensanguentado do motorista do Dauphine foi jogado no porta-malas da caminhonete, a moça e os policiais sentaram no banco traseiro e a Veraneio tomou o rumo do Eixo Rodoviário. (HATOUM, 2017, p. 41)

Martim presencia a cena de truculência policial em março de 1968, apenas três meses depois de chegar a Brasília com Rodolfo. Em plena adolescência, aturdido com a ausência da mãe e a opressão do pai, decerto ele ainda não compreende o seu mais profundo sentido -- o de que o regime de exceção instaurado quatro anos antes com promessas de breve restauração da ordem democrática e constitucional está se fechando e vai fechar-se ainda mais até atingir o terror de Estado. Isto é, até o AI-5 suspender as liberdades democráticas, os direitos humanos e instalar uma máquina eficiente e poderosa de matar gente nos porões da repressão (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

No curso de *A noite da espera*, entre 1967 e 1978, a ditadura aprofunda o controle das instituições políticas e da vida social com instrumentos jurídicos de exceção e também com perseguição aos seus opositores. Há os beneficiários da “nova ordem” -- como o pai de Martim, a Baronesa e o pai de Angela, um senador da Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido de sustentação do regime -- e há os que vão pagar caro por se oporem publicamente a ela. Assim, enquanto Rodolfo ascende no ramo da incorporação imobiliária em vista de suas boas relações com a burocracia do regime, o embaixador Faisão, por suas posições progressistas, é relegado ao ostracismo no Ministério das Relações Exteriores. O professor e diretor de teatro Damiano Acante e seu grupo ficam marcados como subversivos após a montagem da tragédia *Prometeu acorrentado*, de Êsquilo, com alusões à ditadura. O português Jorge Alegre cerrará as portas de sua livraria logo que a liberdade de expressão evoluir-se de vez com a radicalização do regime. A Universidade Nacional de Brasília (UnB)

terá seu campus seguidamente invadido por forças policiais e os militares ordenarão uma “caça às bruxas” na instituição. Martim não conseguirá rever a mãe, e suspeitará que por trás de seu sumiço tanto podem existir manobras do pai para penalizá-la por separar-se dele como tramas políticas que lhe são inescrutáveis. E o coletivo artístico-político-estudantil da revista *Tribo*, que reúne o próprio Martim, Fabius, Angela, Lázaro, Dinah, Lélío (Nortista) e Vana, dentre outros, esfacela-se quando a espionagem, a delação, a censura e a repressão irrompem desenfreadas no governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

Direta ou indiretamente, em maior ou menor grau, os personagens se veem submetidos à coerção, à violência e ao terror político do regime de exceção. E as feridas causadas nas subjetividades individual e coletiva por essa experiência de choque é que vão desembocar tempos depois num testemunho enformado pela escrita do trauma. A primeira grande característica dessa escrita, conforme Seligmann-Silva (2018), é a fragmentação discursiva. Observamos de fato que, em sua descontinuidade textual e narrativa, *A noite da espera* é um livro de fragmentos estruturados como diário, um tipo de arranjo textual que “[...] remete a vestígios de um dilaceramento”, segundo Eurídice Figueiredo (2017, p. 138). Fragmentos que Martim, já no exílio na França, dá-se ao trabalho de compilar mais como organizador do que como autor:

Rue d’Aligre, Paris, março, 1978

[...] Tirei da sacola a papelada de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre.

Comecei a datilografar os manuscritos: anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo saltado. (HATOUM, 2017, p. 16-17, grifos do autor)

O tempo-espaco de *A noite da espera* é portanto de intermitências e rupturas. Ou, como prefere Martim, de saltos: avança até Paris às vésperas da década de 1980, recua a São Paulo no final da de 1960, mas transcorre sobretudo em Brasília -- com idas e vindas frequentes no calendário -- no início dos anos 1970. Um relato aos solavancos cujos blocos textuais se espalham como estilhaços, sucedendo-se sem continuidade porém articulando internamente seu próprio emaranhado de falas, solilóquios, memórias e fatos (SANTOS, 2015). E, para além das individualidades que o produzem, esse “trançado” de vozes, ao totalizar-se, constitui um testemunho coletivo inteligível do trauma recalcado da ditadura. Note-se ainda que a narrativa é descentrada. O sujeito da enunciação, que seria o condutor não raro onisciente e onipresente na representação literária tradicional, dispersa-se, dilui-se, perde-se em meio à polifonia reinante (GINZBURG, 2010). Afinal a ferida fustigada, isto é, o trauma em perlaboração não é só o dele, é coletivo, social, sobretudo geracional. Portanto o que lhe cabe -- o que cabe a Martim no texto em análise -- é o esforço estoico de “ordenar o caos” da memória cindida. E se há uma vertente de linguagem dominante na

textualidade de *A noite da espera* essa é mais a da metonímia e menos a da metáfora. Nela prevalecem o registro da apresentação e não o da mimese, a literalização do discurso, a narrativa não linear e a espacialização fragmentada. Deste modo constitui-se um verdadeiro processo de “coisificação antissimbolizante” que faz a cena traumática emergir como “coisa em si” e não como “metáfora da coisa” (SELIGMANN-SILVA, 2018).

Compreendemos, pois, que esta é a estratégia discursiva dominante em *A noite da espera*, romance de teor testemunhal no qual observamos que via de regra o autor evita os jogos metafóricos, a performance lírica e a representação mimética; no qual o ataviamento da cena, recorrente na ficção tradicional, converte-se antiteticamente em desnudamento cênico; e no qual o real não é recriado mas tão somente apresentado literalmente em sua abjeção e obscenidade (SELIGMANN-SILVA, 2018; GINZBURG, 2010). No mais, é com grau acentuado de literalização que os fragmentos do livro de Milton Hatoum são compostos. Neles a descrição é que modula a narração. O prosaico impõe-se sobre o poético. E o diapasão do livro em sua totalidade é este – a apresentação da cena traumática. O que é feito de múltiplos ângulos: nos registros da cena política, nos apontamentos sobre a realidade circundante, nas notas da vida privada e mesmo nos diálogos entre os personagens. O trauma permeia todos eles. Senão vejamos.

Tomando o romance de teor testemunhal de Hatoum primeiramente como crônica política, observamos que de suas páginas emergem como fantasmagorias os instrumentos políticos e ideológicos que fizeram da ditadura militar o *lugar mais sombrio* da nação. Lá figuram a ideologia da ordem e do progresso em sobreposição à da liberdade e da justiça social, a reprodução deste aparato ideológico em micro-espacos de poder como a família, a instrumentação jurídica do controle dos poderes constituídos e da sociedade civil, a violência institucionalizada contra os opositores. Também estão presentificados o cerceamento da liberdade de pensamento e de expressão por meio da censura e da delação, o controle repressivo da educação e o rebaixamento do conhecimento científico, a ação coercitiva contra os ímpetus libertários e criativos da juventude. Tudo isso se refrata, como dissemos, em seus “estilhaços textuais”. O fechamento do regime em 1968, por exemplo, é uma fratura política exposta literal e dolorosamente na fala de um dos personagens: “Tudo está ficando mais complicado. Depois do AI-5, o medo tomou conta. A liberdade é uma quimera. Essa noite macabra é muito longa, não vai acabar tão cedo assim” (HATOUM, 2017, p. 158), prevê o embaixador Faisão para Martim em maio de 1972. Outro “evento” apresentado literalmente é o da universidade acuada pela ditadura:

Asa Norte, Brasília, 29 de dezembro de 1968

[...]

Numa quinta-feira de agosto, quando o campus da UnB foi invadido e ocupado, professores, alunos e deputados da oposição foram espancados e presos, os laboratórios dos cursos de medicina e biologia, destruídos, os animais na mesa de cirurgia agonizaram até a morte, um estudante de engenharia foi baleado na testa... As incursões da polícia ao campus continuaram até o fim do semestre.

(HATOUM, 2017, p. 54, grifos do autor)

Mas em *A noite da espera* o testemunho sem metáforas nem circunlóquios, literal e visceral, não decorre apenas da elaboração de cenas traumáticas da vida pública, como as invasões da UnB pelo aparato da repressão. Também emerge, como dissemos, das fraturas da vida privada dos personagens -- do drama familiar de Martim, por exemplo, o qual também constitui um trauma psíquico para o adolescente. Depois de esperar inutilmente pela mãe, que falta ao encontro marcado em Goiânia (GO) em 1970, ele amarga um “travo melancólico” que só vai perlaborar com o tempo: “Dessa cidade ainda recorro o canto melodioso de mulheres, a leitura de um romance magnífico,⁴ um homem caído ao pé de um monumento, um parque perto da rodoviária, um relógio branco, um quarto vazio e uma grande frustração” (Ibid., 2017, p. 98), datilografa oito anos depois em Paris num esforço doloroso de desrecalque da cena encriptada na memória.

Refletindo um pouco mais sobre a literalização discursiva que permeia o livro de Hatoum, com sua dinâmica de “texto-testemunho” que descreve as “coisas em si”, observamos na obra o esforço de elaborar também um outro tipo de trauma, aquele incrustado no cotidiano, recorrente na era de catástrofes da modernidade, como assinalam Seligmann-Silva (2018) e Ginzburg (2010). E é sem artifícios de representação mimética que são apresentadas as cenas de pobreza e desigualdade no país -- traumas sociais que se repetem historicamente sob os auspícios do autoritarismo e da violência que dão suporte ao domínio das elites. Uma das experiências formadoras que Martim terá aos 19 anos, em 1970, ao percorrer as cidades-satélites de Brasília, cuja existência desconhecia até então, será justamente essa -- o choque da miséria. E, ao testemunhá-la alguns anos mais tarde, ele terá o extremo cuidado de não representar nem ataviar a cena.

Taguatinga, Distrito Federal, domingo de maio, 1970

[...]

Os lotes eram delimitados por pedaços de pau cravados na terra; poucas árvores, uma e outra palmeira no cerrado queimado. Crianças e mulheres carregavam tábuas, homens cavavam a terra para fincar estacas. Recordei os rostos imigrantes fotografados por tio Dácio, mas o que eu via agora não eram imagens num papel: as pessoas estavam ali, carregando caibros, pontas de pau, ripas, pedaços de plástico preto e objetos de uma mudança recente. Porcos, bodes e cabras estavam amarrados em tocos de palmeiras, cachos de galos e galinhas tremiam, as patas atadas por um cordão; árvores e arbustos abatidos eram disputados para juntar lenha ou talhar um banco. (HATOUM, 2017, p. 106, grifos do autor)

Outra marca importante do discurso testemunhal que também pode ser observada em *A noite da espera* é o embate entre oralidade e escrita. Ora, como sustentam os estudiosos, a

⁴ *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert.

fala é a expressão por excelência do testemunho. Proferida de viva voz na cena de tribunal ou nos registros audiovisuais de memória, ela se impõe sobre a transcrição, isto é, sobre o texto escrito (SELIGMANN-SILVA, 2005). Posta no papel, como acontece na literatura, nem por isso deixará de reivindicar precedência. O texto em análise parece-nos corroborar essa assertiva. A estilização literária que dá acabamento formal aos seus fragmentos dota-os, ou melhor, preserva neles a sintaxe coloquial dos testemunhos orais. Isso intensifica sobremaneira os diálogos — que se sucedem em profusão do início ao fim do texto — como elementos de enunciação, levando-os ao limiar da escrita dramática.

Os lábios finos [de Áurea, a Baronesa] se abriram para o meu rosto: “Teu pai está aborrecido contigo. Não sei qual é o problema entre vocês... tua mãe ou o dono daquela livraria?”

“A Encontro está trancada e vazia”, eu disse. “Alguma coisa aconteceu com Jorge Alegre. Qual é o número do telefone dele?”

“Só Damiano Acante sabe”, disse Vana.

“O professor comunista?”, perguntou a Baronesa.

“O professor de artes cênicas”, respondeu Vana.

Fabius queria ir agora mesmo à Colina.

“A Colina é perigosa”, advertiu a Baronesa. “Vocês não deveriam ir para lá.” (HATOUM, 2017, p. 217)

Não apenas no discurso direto, mas também nas outras variantes discursivas utilizadas por Hatoum, as marcas de oralidade perpassam os fragmentos de *A noite da espera* e tensionam a escrita enquanto fundamento textual. Porém essa acentuação da sintaxe oral não deve ser compreendida meramente como técnica de estilização literária adotada pelo autor. Inferimos que, no contexto da escrita do trauma, a oralização também tem outras funções. Prover recursos expressivos para a subjetivação do testemunho é uma delas. Ou seja, estabelecer novos padrões discursivos à margem do cânone para que as vítimas possam testemunhar em primeira pessoa e estabelecer seus pontos de vista sobre os acontecimentos vivenciados, contrariando o discurso hegemônico sobre a história e tecendo novas subjetividades coletivas (GINZBURG, 2010).

A oralização do testemunho também atende à demanda de ativar os mecanismos psicolinguísticos necessários para o resgate da cena traumática do registro negativo ou avesso da memória (MALDONADO; REZENDE, 2010). Cena que, por não deixar traços psíquicos, figura apenas como marca mnésica, de acordo com a concepção freudiana, e que ao encriptar-se na psiquê cindida mantém-se em posição de “[...] exterioridade em relação à linguagem e à significação” (Ibid., p. 53). Apresentar essa cena, mostrá-la ou presentificá-la, fazendo o real emergir como trauma, demanda um esforço de elaboração maior que o permitido pela linguagem. Imagens e metáforas já não são suficientes. A operação discursiva passa a ser outra outra — a descrição: “descarnar” as cenas, desataviá-las. E, para essa finalidade, que é a de fazê-las emergir em sua literalidade, a oralização do testemunho, o seu registro como fala, como voz que tece o ordinário (SANTOS, 2015), figura como procedimento de alta eficácia no texto em análise.

3 ESCRITA DO EXÍLIO, ESCRITA DO TRAUMA

“Inverno e silêncio. Nenhuma carta do Brasil” (HATOUM, 2017, p. 11) é a primeira frase de *A noite da espera*. Martim a redige em dezembro de 1977, em Paris, onde a única facilidade que encontra é o domínio da língua francesa adquirido com a mãe. Acuado pela ditadura por envolvimento com o movimento estudantil, ele foi empurrado para o exílio. Alguns de seus amigos, como Damiano Acante, Anita e Julião, também. E o exílio, como reflete M. Edurne Portela (2008, p. 8), nada tem de dulce far niente em terra estrangeira: “En realidad, el exilio no es un paréntesis en la vida del sujeto, sino la prolongación de un trauma que comienza con la violencia que impulsa el desarraigo [...] y continua de por vida”.⁵

Abrupto e imperioso, o exílio impõe perdas severas às suas vítimas. Dentre outras, a distância da terra e da língua pátrias, a separação da família e de suas demais comunidades de afeto, o desenraizamento cultural, a errância por lugares com os quais não têm vínculos de pertencimento, o silêncio com efeito de clausura e a inevitável desestruturação psicológica por tudo isso. Enfim, “no exílio se vive o luto da perda de referência maior que é o país natal”, anota Figueiredo (2017, p. 160). Tempo de melancolia, saudade e frustração, o exílio. E seu fardo logo pesa às costas de Martim. Lembrar um fugaz momento de deleite no qual o embaixador Faisão interpretou para ele um chorinho de Ernesto Nazareth ao piano, em Brasília, não lhe dará contentamento; pelo contrário, fustigará ainda mais as feridas de sua memória.

Os trechos que tocou me entristeceram, e a lembrança de acordes tão melódicos me lançou para o tempo presente, ainda mais sombrio: esta madrugada parisiense, longe do Brasil, sem meus amigos, sem Dinah e Ângela, sem minha mãe. Fantasmas que surgem a qualquer momento entre o anoitecer e a primeira luz da manhã...

Talvez seja isto o exílio: uma longa insônia em que fantasmas reaparecem com a língua materna, adquirem vida na linguagem, sobrevivem nas palavras... (HATOUM, 2017, p. 210)

Capturamos aqui a “deixa” de Martim sobre os fantasmas que “adquirem vida na linguagem” e “sobrevivem nas palavras” para refletir juntamente com Santos (2015) a respeito da escrita do exílio como extensão, ou melhor, como variante da escrita do trauma.

O exílio, com sua tônica de desenraizamento, sua característica de perdas e rearranjos, sua memória sempre latente, mantendo flutuante aquele ao qual afeta, desfazendo laços, quebrando fronteiras, desarranjando o mundo tal qual se conhece, imbricando culturas, elevando meros acontecimentos à categoria de experiência, caracteriza-se como momento traumático em muitos textos de teor testemunhal. (SANTOS, 2015, p. 44)

⁵ “[...] na realidade, o exílio não é um parêntese na vida do sujeito, mas o prolongamento de um trauma que começa com a violência que desenraíza [...] e continua pela vida.” [tradução livre]

Como dissemos de início, esse movimento, o da experiência traumática do exílio como base para o relato testemunhal, também está presente no livro de Hatoum. Nele o trauma do banimento para a França soma-se ao do Estado de exceção instaurado no Brasil -- no caso de Martim há também o da ausência inexplicável da figura materna --, ambos relacionados como causa e efeito, portanto indissociáveis. É mais uma ferida na psique de seus personagens, mais um “buraco negro” aberto na subjetividade e que demandará imenso esforço de elaboração (BOHLEBER, 2007; SELIGMANN-SILVA, 2018).

Refletimos, por fim, que a perlaboração da experiência traumática como um todo no texto em análise -- ruptura familiar, choques do cotidiano, opressão e violência da ditadura, exílio e melancolia -- tem seu ponto de partida no desejo do sujeito histórico de não ficar calado, de levantar a voz e de testemunhar para a posteridade as injustiças sofridas num regime de exceção. Essa é atitude de Martim ao organizar os manuscritos do “baú de memórias coletivas” que levou consigo para o exílio. Também é a atitude de Milton Hatoum ao tomar a *noite mais sombria* da história brasileira como matéria romanesca e lugar de memória. E há de ser a do próprio leitor ao aceitar o pacto da literatura de testemunho, com sua proposta de expor as entranhas mais aviltantes e dolorosas do “real”.

CONCLUSÃO

Analisamos neste artigo o romance testemunhal *A noite da espera* (2017), de Milton Hatoum, com o objetivo de refletir sobre ele enquanto obra literária assentada sobre os fundamentos da escrita do trauma. Começamos por perscrutar o conceito de trauma na teoria psicanalítica. Com o suporte teórico de Bohleber (2007) e Seligmann-Silva (2003; 2005; 2018), vimos que para Freud o trauma tem motivações tanto pulsionais (anobjetais) quanto exteriores ao Eu/*self* (objetais), e resulta de choques inassimiláveis que abrem caminho para a doença neurótica no indivíduo. Discorreremos ainda sobre os seus efeitos na memória bem como sobre a impossibilidade de representá-lo simbolicamente.

No campo literário a noção de trauma deu suporte ao desenvolvimento de um novo conceito de representação -- o do testemunho -- que se articula, do ponto de vista da linguagem, por uma estratégia própria de expressão que foi chamada de escrita do testemunho ou escrita do trauma. Suas principais características e fundamentos são, dentre outros, a literalização da memória cindida, a fragmentação discursiva, a permanente tensão entre oralidade e escrita, o descentramento do(s) sujeito(s) da enunciação, a recusa à representação mimética e a abordagem descritiva.

Foi em busca desses elementos que percorremos a escrita de *A noite da espera*, com o esteio teórico de Ginzburg (2010) e novamente de Seligmann-Silva (2003; 2005; 2018), além de outros críticos, para observar no texto analisado as características e fundamentos da escrita do trauma. Pudemos constatar que o romance testemunhal de Milton Hatoum, o primeiro da trilogia *O lugar mais sombrio* sobre a Ditadura Civil-Militar Brasileira, “[...] mergulha no impacto traumático do processo histórico” (GINZBURG, 2010, p. 171) articulado em alto grau por uma escrita que reúne as características citadas. Assim, contribui para ressignificar, em vista de sua continuidade no tempo, o trauma histórico que foi o mais longo período de exceção da história republicana brasileira. E se falamos em continuidade

é porque a ditadura terminou em 1985, mas o “trauma sequencial” -- para tomar de empréstimo o conceito do crítico alemão Sven Kramer citado por Ginzburg (2010) -- ainda está impregnado em corações e mentes, legado de uma geração para outra com o agravante de que, no Brasil, nem o Estado assumiu seus crimes nem os responsáveis por torturas e assassinatos foram punidos.

REFERÊNCIAS

- BOHLEBER, Werner. *Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise*. Trad. Edith Vera Laura Kunze. Revista Brasileira de Psicanálise, v. 41, n. 1. São Paulo, mar.-2007, p. 154-175.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017. 179 p.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, v. 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*. 1. ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 392 p.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2010. 300 f. Tese (Livre docência / Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2010.
- HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 237 p.
- HATOUM, Milton. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 310 p.
- MALDONADO, Gabriela. CARDOSO, Marta Rezende. *O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias*. Psicologia Clínica, v. 21, n. 1, Rio de Janeiro, 2009, p. 45-57.
- MORENO, Maria Manuela Assunção; COELHO JÚNIOR, Nelson Ernesto. *Trauma: o avesso da memória*. *Ágora: Estudos Em teoria Psicanalítica*, vol. 15, n. 1. Rio de Janeiro, jan.-jun., 2012, p. 47-61.
- PORTELA, M. Edurne. *Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en Una sola muerte numerosa de Nora Strejilevich*. Revista Iberoamericana, vol. LXXIV, n. 222. Pittsburgh (EUA), Enero-Marzo, 2008, p. 71-84.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.] Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. 535 p.
- SANTOS, Vivian Leone de Araújo Bastos Santos. *Memória, testemunho e exílio no romance No exílio de Elisa Lispector*. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Helena Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 694 p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. 360 p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O testemunho: entre a ficção e o real*. In.: *História, memória, literatura: o*

testemunho na Era das Catástrofes. Org.: Márcio Seligmann-Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. 555 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Projeto História, São Paulo (30), jun. 2005, p. 71-98.

A METÁFORA DO CORPO: A DEGRADAÇÃO POLÍTICA EM “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, DE JOÃO GILBERTO NOLL

THE BODY METAPHOR: THE POLITICS DEGRADATION IN JOÃO GILBERTO NOLL’S “SOMETHING URGENTLY”

Ernani Hermes¹

Silvia Niederauer²

Resumo: A Literatura Brasileira contemporânea é, visivelmente, atravessada pela História recente do país. Isto é, a produção literária da segunda metade do século XX até nossos dias tem como um dos seus temas mais recorrentes a ditadura militar. Ao partir de tal pressuposto, interessa-nos a investigação das formas pelas quais a História é convertida em matéria literária. Desse modo, elegemos como objeto de investigação o conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor João Gilberto Noll, publicado em 1980 no livro *O cego e a dançarina*. Nosso olhar sobre o texto literário busca explorar a imagística corporal como uma metáfora do momento histórico-político ditatorial: pela degradação do corpo físico, visualiza-se a degradação do corpo político da nação. Tal análise é fundamentada por uma base teórica estabelecida no eixo que imbrica História e ficção, trazendo teóricos como Paul Ricoeur (2010), Walter Benjamin (2012) e Jeanne Marie Gagnebin (2013). Ainda, outras vozes teóricas são trazidas ao estudo à medida que o exercício analítico demandar.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; História e ficção; Conto; João Gilberto Noll.

Abstract: Brazilian Contemporary Literature is traversed by the recent history of the country. That means the literary production from the second part of the Twenty Century until these days has the military dictatorship as one of the most common themes. Starting from this premise, what interests us is how History is converted into literary material. Then, we chose as investigative object the short story “Something urgently”, by João Gilberto Noll, published in 1980 in the book *The blind man and the dancer*. Our view on the literary text focuses on bodily imagery as a metaphor of the dictatorial historical-political period: by body degradation, we can see the degradation of the national political body. Such analysis is settled in a theoretical framework based on the axis that joint History and fiction, considering authors such as Paul Ricoeur (2010), Walter Benjamin (2012), and Jeanne Marie Gagnebin (2013). Besides, other theoretical voices are introduced to this study and the analytical practice demands.

Keywords: Brazilian Contemporary Literature; History and fiction; Short story; João Gilberto Noll.

1 Professor de Língua Inglesa e Língua Portuguesa na Sec. Mun. de Educação e Cultura de Cerro Grande/RS. E-mail: ernani.hermes@gmail.com

2 Doutora em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: silvia.niederauer@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A História do Brasil é marcada pelo autoritarismo. Desde os desmandos coloniais, passando pelo Estado Novo, os anos de terror que seguiram ao golpe de 1964 até as novas configurações de autoritarismos no cenário atual. Nesse sentido, a produção literária não ignora esse indelével aspecto do nosso percurso histórico. De maneira mais específica, do período da ditadura militar emergiu uma profícua vertente literária que se caracteriza pela ressignificação da matéria histórica por meio do fazer literário. Este que evoca as memórias daquele período e, com efeito, alcança novas circunstâncias poéticas.

Diante desse contexto, elegemos como objeto de estudo o conto “Alguma coisa urgentemente”, do escritor João Gilberto Noll, publicado originalmente no livro *O cego e a dançarina* (1980) e, mais tarde, compilado na antologia *Nos idos de março* (2014), organizada por Luiz Ruffato. A trama gira em torno da sina de um pai e de um filho às sobras da ditadura. Nas idas e vindas do enredo, o pai é torturado pelos agentes de Estado e, assim, o filho fica sem o amparo paterno. Logo, temas como violência, tortura e repressão vêm à tona na narrativa por meio das vivências dos personagens durante os anos de chumbo.

Desse modo, objetivamos, neste artigo, estabelecer um diálogo entre o texto literário e o contexto histórico e político. Diante desse propósito, analisamos a representação dos corpos no discurso literário e traçamos um paralelo entre a degradação física dos corpos dos personagens e o corpo político da nação. Ainda, observamos essa interpretação pela lente da metáfora enquanto recurso de figuração da linguagem.

Para dar cabo dessa proposta de leitura, inicialmente recorreremos a uma breve reflexão sobre as relações entre Literatura e História enquanto duas formas de narração a partir de Paul Ricoeur (2010), Walter Benjamin (2012) e Jeanne Marie Gagnebin (2013). Em seguida, relacionamos o momento da ditadura militar com a Literatura Brasileira contemporânea com base em Karl Erik Schøllhammer (2009) e Eurídice Figueiredo (2017), principalmente. Para o exercício crítico, propomos uma interlocução entre a análise literária do conto e estudos historiográficos (CASSOL, 2007; SILVA, 2014; SOARES, 2016) que colaboram com as interpretações feitas. Ainda, buscamos em Jaime Ginzburg (2013) e Fernando Silva (2007) referencial para pensar violência e corpo e em Paul Ricoeur (2000) para refletir sobre a metáfora.

A DITADURA MILITAR À LUZ DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Jeanne Marie Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin* (2013), pensa as relações entre Literatura e História em uma perspectiva benjaminiana. Esse imbricamento, segundo a autora, reflete a convergência de duas problematizações centrais à teoria de Benjamin. A primeira diz respeito a questionar-se sobre quem conta uma história e, a segunda, sobre quem conta a História. Isto é, Benjamin se ocupa em entender que são as figuras que empreendem o processo de narração, seja de uma história, a Literatura, seja da própria História.

Além de serem duas formas de apreensão da experiência, Literatura e História apresentam-se como dois discursos atravessados pela memória. Sobre isso, Gagnebin entende que

Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte’ [...] dentro da nossa frágil existência humana. Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo fluxo do esquecimento; esquecimento que não seria só uma falha, um ‘branco’ de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (GAGNEBIN, 2013, p. 03).

Assim, tanto a História, quanto a Literatura fundamentam-se na tarefa de manutenção da memória, salvaguardando-a do esquecimento. Nessa mesma linha de pensamento, Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa III: o tempo narrado* (2010), considera que

talvez haja crimes que não devam ser esquecidos, vítimas cujo sofrimento grite menos por vingança do que por narrativa. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram nunca mais (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 323).

Desse modo, os crimes dirigidos à humanidade por meio da violência, da censura, da repressão, enfim, pelo autoritarismo institucionalizado, precisam ser narrados em benefício da manutenção da memória. Ricoeur reporta-se, aqui, ao cenário da catástrofe do século XX, de duas guerras mundiais e regimes totalitários, que precisam ser ressignificados por meio da sua elaboração em matéria narrativa. Cenário este que é expandido para a América Latina do século passado, onde surgiram regimes ditatoriais em diversos países.

Essa operação é alcançada por meio da própria refiguração da experiência no âmbito da narrativa. Uma vez que

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 09).

Assim, a narrativa torna-se o espaço em que a experiência ganha sentido, pois esta atinge plena significação por meio da sua articulação narrativa. Isto porque a memória, ligada diretamente à experiência, é uma categoria temporal que só é significativa quando projetada em forma narrativa. Desse modo, para que a experiência da dor, as memórias da barbáries, não caiam no limbo do esquecimento e sejam silenciadas ao logo da História, é necessário que sejam trabalhadas pela narração.

Assim, Ricoeur, na parte que trata dos entrecruzamentos entre História e ficção, aponta que

o *entrecruzamento* entre história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o *tempo humano*, onde se conjugam a representação do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 328).

Dois caminhos são apontados pelo filósofo francês: a historização da ficção e a ficcionalização da história. A primeira compreende a apreensão que a criação literária faz da matéria histórica; a segunda, por seu turno, compete **às técnicas discursivas da Literatura que a História encontra para constituir-se. Desse modo, observa-se uma relação baseada na solidariedade e na diferença: ao passo que** uma empresta-se a outra, também estabelecem notáveis distinções.

Literatura e História, portanto, erigem-se como duas formas de narrar e, assim, apreender a experiência humana intrincada de temporalidade e historicidade: como dois campos de narração que, por excelência, operam no cuidado com a memória, afastando-a do esquecimento.

Por esses imbricamentos entre a História e a ficção literária, observa-se, no Brasil, um estreito diálogo entre essas duas formas de narrativa a partir dos desdobramentos históricos da ditadura militar. Nesse cenário, este período de cerceamento da liberdade é apreendido pela criação literária, que o explora das mais variadas formas.

Sobre esse momento da História nacional, o historiador e jornalista Juremir Machado da Silva, em seu livro *1964 – Golpe midiático-civil-militar*, entende que o período de 1964 e 1985 teve sua gênese ainda antes do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, com as tramas políticas das elites. Tal movimento, ainda nos bastidores, fora fortemente apoiado pelo governo dos Estados Unidos, tendo, mais tarde, sua expressão máxima na operação *Brother Sam*. Diante desse contexto, o estopim é o discurso inflamado de João Goulart que, dentre outras coisas, determinou a reforma agrária. Com essa gota d'água, a queda de João Goulart é alcançada com um golpe deflagrado em 31 de março de 1964, que se concretizou pela conjura de forças entre setores da sociedade civil – as elites conservadoras e parte da igreja –, os militares e, ainda, destaca o autor, segmentos da imprensa que compactuaram com o golpe. Este que inaugurou um dos momentos de autoritarismo mais acentuado da História do Brasil e que se estendeu por 21 anos.

Essa relação de informações levantadas pela Historiografia deixa claro o assento antidemocrático e, por conseguinte, autoritário da ditadura, que se valia da violência como linguagem política. Sendo que durante esse momento de trevas, “o Brasil e a sua Ditadura Militar, [...] em vinte e um anos torturou aproximadamente dois mil de seus cidadãos, e matou e desapareceu com quase quatrocentos” (CASSOL, 2007, p. 03). A tortura, nesse sentido, foi o mecanismo de repressão utilizado pelo Estado no intento de extrair informações dos grupos de resistência, bem como silenciar seus opositores.

Esse quadro de barbárie deixou profundas marcas em todos os âmbitos da cultura brasileira. Nos termos de Regina Zilberman (2015, p. 16), “ao golpe militar de 1964 seguiu-se intensa produção cultural de contestação ao sistema vigente”. Ou seja, foram ricas as obras que desvelaram o sistema autoritário em que o Brasil se encontrava. Desse modo, construindo um imaginário a respeito desse período histórico.

Contudo, “porque almejam não serem reconhecidos, os regimes ditatoriais não querem se deixar representar em obras de arte, sejam literárias, dramáticas, cinematográficas ou musicais” (ZILBERMAN, 2015, p. 13). Esse anseio pela ‘não-representação’ é o que impulsiona uma das marcas indelévels de tais regimes: a censura. Sob o rótulo de ‘imorais’, ‘subversivos’, ‘perigosos’, autores como Ignácio de Loyola Brandão, Erico Verissimo e Chico Buarque, por exemplo, foram censurados, tirados de circulação por estarem na contramão dos propósitos do regime ditatorial.

Karl Erik Schøllhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, aponta que, no século XX, surgem duas vertentes realistas na Literatura Brasileira, relacionadas às formulações políticas da época “realizadas tanto no romance regional da década de 1930 quanto na literatura urbana da década de 1970, que se colocava claramente contra o regime político da ditadura militar” (2009, p. 54). A primeira projeta as implicações políticas do desvelamento das mazelas sociais no Brasil vocalizadas por nomes como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Erico Verissimo e Rachel de Queiróz. A segunda vertente centra-se na representação das tramas políticas do regime e no trabalho de ressignificação da memória desse período, como Antônio Callado, Fernando Gabeira e Ivan Ângelo, dentre outros.

Em *A literatura como arquivo da ditadura*, Eurídice Figueiredo (2017), empreende um estudo da produção literária brasileira no horizonte da ideia de arquivo, da memória e da escrita da história. A autora divide seu trabalho em três momentos: a ficção de 1964 a 1979, a de 1980 até 2000 e, a terceira, de 2000 até os nossos dias. A primeira fase é demarcada por duas perspectivas, ora utópica, ora distópica, diante dos movimentos revolucionários de combate ao regime. A segunda é balizada pela reelaboração da memória pessoal e familiar de exilados e vítimas diretas da repressão. E, por fim, a terceira é composta pela analítica retrospectiva da História.

A pesquisadora aponta que a Literatura em relação ao momento histórico da ditadura é um “elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Isto é, ao projetar o regime ditatorial na matéria literária, a memória é ressignificada e transmitida, não deixando que a violência e a repressão e, principalmente, a memória de suas vítimas sejam esquecidas.

Assim, as dobras do passado violento e traumático são ponto de partida para a criação de diversos autores da nossa Literatura atual. A título de exemplo, Julián Fuks, em *A resistência* (2015), percorre o enredo familiar e, dessa forma, revisita a História da ditadura, tanto brasileira, quanto argentina. O que também acontece nos contos, por exemplo, de André Sant’Anna, no livro *Sexo e amizade* (2007), que não foge da temática da ditadura.

Figueiredo aponta que

Aqueles que tentam hoje escrever sobre o passado da ditadura se apoiam, de um lado, nas lembranças pessoais e familiares, de outro lado, em informações levan-

tadas e já compiladas nos diferentes arquivos. Muitos familiares de desaparecidos e mortos fizeram suas buscas, contribuindo para esclarecer os fatos e desmontar as farsas. O trabalho de escavação não terminou, e a quantidade de livros publicados, sobretudo desde 2010, comprova que o trabalho de elaboração do trauma da ditadura continua (FIGUEIREDO, 2017, p. 30).

Pelo exposto, a temática da ditadura militar permeia a ficção contemporânea seja pela mimetização das memórias pessoais ou familiares, ou pela busca em outras fontes. Independentemente do modo, é indelével a marca deixada pelos anos de chumbo em todos os âmbitos da produção cultural brasileira.

É pertinente, nesse sentido, pensar a Literatura Brasileira contemporânea a partir de uma definição de contemporâneo, uma vez que, por tratar-se de um período em aberto, torna-se um recorte difícil de ser feito, e uma conceituação um tanto delicada. O filósofo italiano Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?* (2009), retoma Friedrich Nietzsche e Roland Barthes para teorizar sobre este conceito. A partir do primeiro, Agamben traz a ideia de contemporâneo como o que não coincide com o seu tempo; já do segundo, o autor recupera a ideia do contemporâneo como o intempestivo.

Desse modo, o contemporâneo configura-se por uma relação com o tempo, que compreende um movimento de distanciamento e proximidade. Isto é, o sujeito contemporâneo reconhece a sua época, mas necessita tomar distância, voltar no curso da História, para entender os problemas de seu tempo e, desse modo, lançar a eles uma mirada crítica. Na explanação do autor,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Por essa perspectiva, as compreensões de Nietzsche e Barthes têm ressonância. Esse desajuste temporal remete ao entendimento nietzschiano do não coincidir com o tempo, bem como a adjetivação de intempestivo utilizada pelo crítico francês.

Ainda, o autor lança mão de uma metáfora de luz e sombra para refletir sobre o conceito de contemporâneo como um ponto de ruptura que, em uma via de mão dupla, lança olhares a este e àquele tempo. Nos termos do autor,

isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não

pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p.72).

Desse modo, a Literatura Brasileira contemporânea, ainda que de forma controversa, pode ser entendida como a produção literária da década de 1970 até os dias de hoje, ou seja, dos últimos 50 anos. Um dos fios condutores desta produção volta-se ao passado histórico da ditadura militar como forma de reinventar-se poeticamente e, ainda, como meio de refletir sobre o presente a partir da reinterpretação do passado. Isto é, por meio das projeções de luz sobre o presente também ilumina-se o passado e o afasta da escuridão do esquecimento. Estabelecendo-se, portanto, nessa zona de desajuste temporal, que se distancia do presente para melhor se aproximar dele.

“ALGUMA COISA URGENTEMENTE”, DE JOÃO GILBERTO NOLL: CORPO, METÁFORA E POLÍTICA

João Gilberto Noll (1946 – 2017) foi um escritor gaúcho que se dedicou aos gêneros narrativos, romance e conto. De sua obra, destacam-se os títulos *A fúria do corpo* (1981), *Rastos do verão* (1986), *Harmada* (1993), *A solidão continental* (2012), além das coletâneas *O cego e a dançarina* (1980) e *A máquina de ser* (2006). Sua produção é reconhecida nacionalmente, sendo galardoado com o Prêmio Jabuti nas edições de 1981, 1994, 1997, 2004 e 2005; além do Prêmio ABL de ficção, romance, teatro e conto de 2004 e do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de 2006, dentre outras premiações.³

Seu primeiro livro é a coletânea de contos *O cego e a dançarina*, publicado em 1980, pouco antes do final do regime militar. Um dos contos de maior destaque é “Alguma coisa urgentemente”, que foi adaptado para o cinema em 1984, com o título *Nunca fomos tão felizes*, com direção de Murilo Salles e, no elenco, Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Susana Vieira e Antônio Pompêo. Em 2014, ano quem que o golpe completou 50 anos, a narrativa de Noll integrou a antologia *Nos idos de março*, organizada por Luiz Ruffato, que empreendeu um projeto de reunir 18 contos que tratassem da ditadura militar.

A trama do conto gira em torno das relações entre o filho, narrador, e seu pai, ambos anônimos na narrativa. A história dos dois é marcada por idas e vindas. No início do conto, em Porto Alegre, o pai é presente: “morávamos então no alto da rua Ramiro Barcelos, em Porto Alegre, meu pai me levava a passear todas as manhãs na praça Júlio de Castilhos” (NOLL, 2014, p. 16). Contudo, além das atividades normais entre uma criança e seu pai, a marca principal da figura paterna era a rotatividade: “o meu pai não dizia não saber bem o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade” (NOLL, 2014, p.160). Esse cenário de mudança, em seguida, o leitor vem a entender que é para fugir da perseguição política. E, nesse sentido, percebe-se que o narrador sentia o que estava por vir,

³ Informações de cunho biobibliográfico foram retiradas do site do autor: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/index.html>. [s.d]. Acesso em 22/12/2020.

a sensação de algo ruim: “– Quando é que você vai morrer? / – Não vou te deixar sozinho, filho” (NOLL, 2014, p. 160). Essa menção à morte, a expressão do medo do abandono, quase que como um mau presságio, anuncia a separação dos dois.

O narrador, então, relata a prisão de seu pai

No final de 1969 meu pai foi preso no interior do Paraná. (Dizem que passava armas a um grupo não sei de que espécie.) Tinha na época uma casa de caça e pesca em Ponta Grossa e já não me levava a passear (NOLL, 2014, p. 161).

O anúncio da prisão do pai é feito pelo filho narrador e apresenta o motivo entre parênteses, o que acaba por não conferir credibilidade, pois os motivos das prisões sempre eram dúbios. Além da informação parentística, o verbo ‘dizem’ reforça essa ideia das prisões duvidosas, pois, apresentando um sujeito indeterminado, não se sabe quem levantou esse dado. Nessa perspectiva, o que fica entendido é que a prisão gira em torno da participação do pai em algum grupo de luta armada, por isso estaria passando armas. A essa altura, estavam já no Paraná, novamente, em mudança.

Diante disso, o tema da repressão é introduzido no conto. Uma vez que, como destaca Cassol (2007), o governo militar serviu-se de uma ampla estrutura de repressão aos seus opositores, ou seja, os que resistiam ao poder autoritário, ou ainda, os denominados “subversivos”. Contexto reforçado amplamente a partir do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), de 1968, que previa a censura de produções artísticas, suspensão de *habeas corpus* para presos políticos e autorizava a cassação dos direitos políticos de qualquer cidadão. Esse decreto marca o início do que ficou conhecido como “anos de chumbo”, de 1968 a 1974, ao final do governo Médici. Nesse período, como o nome sugere, houve um enrijecimento da repressão, sendo os piores anos da ditadura.

É nesse cenário histórico que se passa o conto. Como anunciado pelo discurso do narrador, seu pai fora preso no final de 1969, um ano após o AI5-, ou seja, situando sua história nos anos de chumbo. O pai do narrador é considerado subversivo por integrar à resistência: este é o ponto pelo qual a trama vai se desenvolver, se desdobrando por essas idas e vindas do pai e as marcas que dessas andanças ficam.

Sobre o dia em que seu pai foi preso, o narrador relata que

No dia em que ele foi preso, eu fui arrastado para fora da loja por uma vizinha de pele muito clara, que me disse que eu ficaria uns dias na casa dela, que o meu pai iria viajar. Não acreditei em nada mas me fiz de crédulo como convinha a uma criança. Pois o que aconteceria se eu lhe dissesse que tudo aquilo era mentira? Como lidar com uma criança que sabe? (NOLL, 2014, p. 161).

O narrador, nesse sentido, demonstra saber que o pai não iria viajar, ou seja, infere-se que o menino sabia algumas coisas sobre a situação de seu pai. A vizinha se compadece do menino e o fornece abrigo. Todavia, não há como definir se a vizinha o fez apenas por compaixão ao infante, sem, necessariamente, passar por convicções políticas, ou se de fato era engajada na resistência. As perguntas finais são determinantes, pois demonstram que o me-

nino, embora criança, tinha certa consciência da real situação e, mais ainda, do que poderia lhe acontecer caso revelasse o que sabia. Nesse sentido, mesmo que a vizinha o acolhera, o menino não tem certeza se pode confiar nela, uma vez que fica duvidoso ao cogitar questionar o que lhe foi dito. Desconfiança, medo e autocensura, portanto, surgem na trama como efeitos da máquina de repressão organizada pelo regime.

Diante dessa situação, o narrador, ainda criança, é afastado para um colégio religioso:

Puseram-me num colégio interno no interior de São Paulo. O padre-diretor me olhou e afirmou que lá eu seria feliz.

— Eu não gosto daqui.

— Você vai se acostumar e até gostar.

Os colegas me ensinaram a jogar futebol, a me masturbar e a roubar a comida dos padres. Eu ficava de pau duro e mostrava aos colegas. Mostrava as maçãs e os doces do roubo. Contava do meu pai. Um deles me odiava. O meu pai foi assassinado, me dizia ele com ódio nos olhos. O meu pai era bandido, ele contava espumando o coração (NOLL, 2014, p. 161).

Novamente, temos um cenário de movência: o narrador vai para São Paulo. O convívio com os colegas impulsiona ao seu amadurecimento, as travessuras ainda de menino, mas as descobertas sexuais já o conduzem à transição da criança para o adolescente. Em consonância com o amadurecimento do corpo, vem o amadurecimento político, engendrado pelo que os colegas falavam a respeito do seu pai e o sentimento de raiva que desenvolvia a respeito dos comentários sobre o destino deste.

Depois de um tempo o pai retorna: “Quando cresci meu pai veio me buscar e ele estava sem um braço” (NOLL, 2014, p. 162). O corpo mutilado revela a violência, a tortura, características máximas da repressão. A dimensão da crueldade é exposta ao perder um membro, a marca da violência extrema é impressa no corpo amputado.

Nessa cena, temos a primeira imagem do corpo marcado pela violência. Desse modo, entendemos a violência a partir de Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* (2013), em que

a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte (GINZBURG, 2013, p. 11).

Essa definição nos cabe justamente porque explica a situação apresentada no conto. O ato de violência é cometido pelos agentes da repressão contra o personagem com o claro

objetivo de causar danos físicos, mas também psicológicos, uma vez que, como explica Anderson da Silva Soares (2016, p. 63), ao tratar da dimensão política da tortura, “os corpos eram usados como a principal via de acesso, no poder ditatorial vigente às confissões, ao desmantelamento da personalidade, à desestruturação psíquica e [...] a destruição física dos que se rebelaram”.

A partir da relação corpo e poder trabalhada por Michel Foucault, Soares (2016) entende que o corpo é a instância a qual se dirige o investimento punitivo. Sendo que é pelas marcas que nele são deixadas que ocorre o assujeitamento do indivíduo diante do poder. Desse modo, configurando uma tentativa de disciplinar o corpo por meio no dano físico. No contexto ditatorial, isto significa silenciar e enfraquecer os movimentos de resistência por meio da violência, como é retratado pela trama do pai no conto.

Ainda em relação ao trabalho de Soares (2016), quando explica a representação do corpo em relação à tortura praticada pelo regime, entende que um dos objetivos deste ato é “a eliminação física do indivíduo. Tirar a vida do militante político, crendo que com isso eliminam-se suas ideias” (SOARES, 2016, p. 73). O autor ainda apresenta uma sequência: prisão, interrogatório e tortura. Esse itinerário é seguido pelo personagem, a sua prisão em 1969 é colocada de forma explícita pelo discurso do narrador, o interrogatório fica implícito ao relacionar o enredo à mecânica repressiva da ditadura, apresentada na sequência, e a tortura, por sua vez, faz-se visível pelo corpo mutilado.

Nesse sentido, a violência é empregada com um claro objetivo político, não apenas de calar os opositores, mas é a forma escolhida pelos regimes de caráter autoritário para conferir alguma legitimidade ao seu poder. Nos termos de Ginzburg, “nos anos 1970, por exemplo, a violência a serviço do Estado era muito importante como um dos mecanismos decisivos de sustentação do governo” (GINZBURG, 2013, p. 84). Dessa forma, ao situar historicamente a trama do conto, os corpos são violentados, destruídos, como uma forma de controle. Novamente partindo de Foucault, Soares (2016) entende que a biopolítica fez-se presente, porque era justamente nesses mecanismos de controle dos corpos que a ditadura sedimentou o seu poder.

Depois da visualizar o próprio pai em tão degradante situação, quando o busca do colégio, os personagens seguem para uma breve estadia em São Paulo: “em São Paulo fomos para um quarto de pensão onde não recebíamos visitas” (NOLL, 2014, p. 162). O isolamento não é casual: a pensão funciona como um esconderijo, pois o pai é um perseguido do regime, o que faz com que se mudem mais uma vez, tendo como destino o Rio de Janeiro:

No Rio fomos para um apartamento na Avenida Atlântica. De amigos, ele comentou. Mas embora o apartamento fosse bem mobiliado, ele vivia vazio.

— Eu quero saber — eu disse para o meu pai.

— Pode ser perigoso — ele respondeu.

E desliguei a televisão como se pronto para ouvir. Ele disse não. Ainda é cedo. E eu já tinha perdido a capacidade de chorar (NOLL, 2014, p. 162).

A mudança para o apartamento de desconhecidos e o fato de saber sobre a situação ser perigosa reverberam a sina do perseguido político: vivendo às sombras, escondido, tentando proteger os seus. Ao dizer que perdera a capacidade de chorar, o narrador infere que está em uma posição de impotência diante da violência e do clima de autocensura que circunda a ele e a seu pai. Em uma situação em que saber é perigoso, o pai tenta deixar o filho o mais alheio possível em um anseio de proteção, pois quanto menos soubesse, mais seguro estaria.

Depois de pouco tempo no novo endereço, o pai desaparece novamente: “até meu pai desaparecer novamente. Fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento” (NOLL, 2014, p. 163). Sem explicação aparente, o pai foge de novo, mas o narrador toma a cautela de não informar a ninguém o ocorrido, como forma de precaução contra possíveis agentes do Estado. O filho está sozinho, ainda que, por um tempo, não totalmente desamparado: “meu pai tinha deixado algum dinheiro no cofre. Esse dinheiro foi o suficiente para sete meses” (NOLL, 2014, p. 163).

Contudo, quando o dinheiro acaba, vê na prostituição um meio de sobreviver:

Mas o dinheiro tinha acabado e eu estava caminhando pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana tarde da noite, quando notei um grupo de garotões parados na esquina da Barão de Ipanema, encostados num carro e enrolando um baseado. Quando passei, eles me ofereceram. Um tapinha? Eu aceitei. Um deles me disse olha ali, não perde essa, cara! Olhei para onde ele tinha apontado e vi um Mercedes parado na esquina com um homem de uns trinta anos dentro. Vai lá, eles me empurraram. E eu fui.

— Quer entrar? — o homem me disse.

Eu manjei tudo e pensei que estava sem dinheiro.

— Trezentas pratas — falei. (NOLL, 2014, p. 163).

O narrador-personagem está abandonado à própria sorte, jovem, sem trabalho e sem o suporte paterno, não encontra nenhuma perspectiva; a venda do corpo é a única possibilidade que visualiza como forma de subsistência. A prostituição, no conto, desvela o corpo degradado por conta da ditadura, ainda que indiretamente. Uma vez que o filho fica nessa situação por estar sem o amparo do pai, perseguido pelo regime. A mercantilização do corpo também é um ato de violência, sobretudo, no contexto em que é feita como forma de subsistência, pois a repressão o tirou do convívio paterno, seu provedor. Tal interpretação tem ressonância pela reflexão de Marilena Chauí (2011), no artigo “Contra a violência”, em que pontua que um dos sentidos primeiro de violência é forçar contra a natureza de um ser, ou seja, desnaturar. A natureza do corpo, portanto, não é a de ser vendida em troca de sobrevivência, assim, ao obrigar-se a objetificar o próprio corpo emerge uma cena de violência.

Nesse sentido, obrem-se duas imagens de corpo atravessadas pela violência: o pai com seu corpo mutilado pela tortura e o corpo do filho objetificado para a venda em troca de dinheiro para sobreviver. Ambas são sedimentadas pelo poder ditatorial, pois o pai é vítima

direta dos agentes do regime e o filho indireta, ao testemunhar a violência a que seu pai é acometido e perde a sua dignidade a ponto de precisar vender o próprio corpo.

Então, o pai volta pela segunda vez: “apareceu na porta muito magro, sem dois dentes” (NOLL, 2014, p. 164). Desse modo, à medida que o texto vai progredindo, o corpo carrega cada vez mais as marcas da violência: na primeira vez o pai aparece sem um braço; na segunda, já sem dentes e em uma precária situação de desnutrição. Tais elementos, portanto, evidenciam o processo de tortura pelo qual o personagem passa no decorrer da história.

A representação do corpo do pai no estado de degradação direciona o filho a uma situação de impotência:

Eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer alguma coisa urgentemente. Virei a cabeça e vi que meu pai dormia. Aliás, não foi bem isso o que pensei, pensei que ele já estivesse morto e fui correndo segurar o seu único pulso.

O pulso ainda tinha vida. Eu preciso fazer alguma coisa urgentemente, a minha cabeça martelava. (NOLL, 2014, p. 164).

É daí que vem o título do conto: o filho precisava fazer alguma coisa urgentemente, mas não vislumbrava nenhuma possibilidade de ação. Isto porque o convívio com o medo, a (auto)censura e a possibilidade de ser delatado por algum agente do regime era onipresente. Este é o drama do filho: ver o pai agonizar sem ter e/ou vislumbrar nenhuma possibilidade de intervir na situação. A fraqueza do corpo do pai, o estado mórbido em que se encontra, faz com que o filho entenda que a morte é apenas uma questão de tempo:

Quando cheguei em casa entendi de vez que meu pai era um moribundo. Ele já não acordava, tinha certos espasmos, engrolava a língua e eu assistia. O apartamento nessa época tinha um cheiro ruim, de coisa estragada. Mas dessa vez eu não fiquei assistindo e procurei ajudar o velho. Levantei a cabeça dele, botei um travesseiro embaixo e tentei conversar com ele.

— O que você está sentindo? — perguntei.

— Já não sinto nada — ele respondeu com uma dificuldade que metia medo.

— Dói?

— Já não sinto dor nenhuma. (NOLL, 2014, p. 165).

O corpo violentado anuncia a morte, pois este já se encontra moribundo: não consegue fazer mais nada sozinho, depende do filho para tudo. O estado é tão grave que já está indiferente à própria dor. Isso desvela a desumanização pela violência: a crueldade do sistema repressivo operava com tamanha truculência que suas vítimas perdiam até mesmo o seu caráter humano.

O estado do pai é tão penoso que o corpo rejeita até mesmo o alimento:

De vez em quando lhe trazia um cachorro-quente que meu amigo da Geneal me

dava, mas meu pai repelia qualquer coisa e expulsava os pedaços de pão e salsicha para o canto da boca. Numa dessas ocasiões em que eu limpava os restos de pão e salsicha da sua boca com um pano de prato a campainha tocou. A campainha tocou. Fui abrir a porta com muito medo, com o pano de prato ainda na mão. Era o Alfredinho. (NOLL, 2014, p. 165-166).

A comida, que era ganha, já não sustentava mais aquele corpo que dava sinais de deixar a vida. O estado cada vez mais degradante do pai é reforçado pela forma crua da descrição: a comida que era repelida para fora da boca do moribundo que não conseguia, ao menos, limpar-se.

O medo anunciado pelo fragmento exprime o estado de terror vivido pelos personagens, pois não se podia confiar em ninguém, sobretudo, sendo filho de um perseguido político, nem mesmo seu amigo era confiável. É nesse momento que a morte passa de apenas um anúncio do corpo mutilado para a concretude do real:

meu pai lá no quarto me chamou, era a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome, e me levantei meio apavorado porque não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida, eu queria que o Alfredinho fosse embora e que não voltasse nunca mais, então eu me levantei e disse que tinha que fazer uns negócios, e ele foi caminhando de costas em direção à porta, como se estivesse com medo de mim, e eu dizendo que amanhã eu vou aparecer no colégio, pode dizer pra diretora que amanhã eu conversei com ela, e o meu pai me chamou de novo com sua voz de agonizante, o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome, e eu disse tchau até amanhã, e o Alfredinho disse tchau até amanhã, e eu continuava com o pano de prato na mão e fechei a porta bem ligeiro porque não aguentava mais o Alfredinho ali na minha frente não dizendo nem uma palavra, e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente (NOLL, 2014, p. 167).

O ritmo frenético da narrativa associado ao fluxo de consciência do personagem revelam a angústia do filho: a morte do pai, aí como um fato, à sombra do medo de ser descoberto. O diálogo expresso no discurso indireto-livre exprime a perturbação psicológica do filho em esconder o pai, referido pelo discurso do filho como um segredo, e que assim deveria ser mantido, para a segurança de ambos. Novamente, a sensação de impotência diante da barbárie retoma: ele precisa agir, mas não há nenhuma possibilidade de ação. Então, pelos olhos duros, entende-se que o pai já não está mais vivo, o que ali resta é apenas um corpo, um cadáver, que carrega em si as marcas da violência repressiva do regime.

Nessa trama entre pai e filho, as imagens dos corpos são elementos de destaque no texto. Fernando M. M. A. P. Silva (2007), em *Da literatura, do corpo e do corpo na literatura*, traz algumas reflexões para pensar a figuração do corpo no discurso literário. O autor entende que

um corpo é um signo dentro de uma certa estrutura ou contexto, mas ao mesmo tempo não é signo uma vez que nenhuma outra coisa o pode substituir significativamente (nós somos insubstituíveis e sabemos mentir tanto pela fala como pelo corpo). Contudo, ou pelo contrário, sendo um corpo um produtor de signos, ele próprio se pode produzir em signo por relações de força e poder, de intensidades, nos acontecimentos promotores das suas diferenças e, por conseguinte, sua identidade (SILVA, 2007, p. 16).

A partir dessa reflexão, entendemos que o corpo produz sentidos sobre si mesmo e as forças que agem sobre ele. No conto, os signos evocados pela imagística corporal, por meio da figura paterna, remetem à tortura, à mutilação, à violência e à dor. Em consonância, do corpo do filho emergem sentidos que convergem para a objetificação dos corpos, sem se desvincular do poder repressivo do regime. Tais significações revelam o aparelho de repressão da ditadura que exercia o controle social e político por meio do controle dos corpos.

Ainda, o autor pontua que “um corpo faz-se pela relação e exprime-se em relação a outros corpos, tocar e ser tocado, ver e ser visto, sentir e dar a sentir, afectar e afectar-se [sic]” (SILVA, 2007, p. 23). Assim, a construção da imagística corporal se constrói pela percepção do outro: o corpo do pai percebido pelo filho, que vê o estado de degradação em que aquele se encontra. Outrossim, essa é a perspectiva delimitada pelo narrador que, dada a proximidade afetiva que mantém com o personagem, narra o percurso de violência ao qual seu pai é acometido. Do mesmo modo, os corpos do personagens são significados pelo leitor, o outro, que, no ato da leitura, (re)constrói sentidos sobre as imagens corpóreas projetadas no discurso literário. O leitor, então, percebe dois corpos degradados fisicamente, e, ainda que de modos distintos, ambos referem à violência ditatorial do regime militar.

O conto de Noll, em nossa leitura, dá forma à violência perpetrada pelo Estado como forma de repressão aos seus opositores. Nesse sentido, a expressão da violência no discurso literário, como assinala Jaime Ginzburg (2013), é configurada pelos elementos linguísticos que o constituem. Dessa forma, “em textos literários, as figuras de linguagem são fundamentais em procedimentos de construção” (GINZBURG, 2013, p. 30). No texto analisado, o trabalho com a linguagem em relação à violência relacionada ao cenário político é formulada por meio da construção de uma metáfora.

Aristóteles, na *Poética* (2014), na parte em que discorre sobre a teoria e eloquência poética, aponta que “Metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia” (ARISTÓTELES, 2014, p. 42). Por essa compreensão, a metáfora é constituída pelo câmbio de sentidos, ou seja, uma movência de significados efetuada na instância da palavra.

Outrossim, n’A *metáfora viva* (2000), Paul Ricoeur dá continuidade a essa reflexão, entendendo que, “enquanto figura, [a metáfora] consiste em um deslocamento e em uma ampliação do sentido das palavras” (RICOEUR, 2000, p. 09). Esta propositiva é sedimentada pela compreensão aristotélica, pois direciona a dinâmica metafórica a um deslizamento semântico, em que o significado de uma palavra se move para outra.

Contudo, o filósofo francês expande a compreensão desta figura de linguagem para além do âmbito da palavra, tratando do enunciado metafórico. Desse modo, transcendendo

o sentido estritamente nominal das postulações iniciadas por Aristóteles. Por esse modo de compreensão, abre-se campo para “uma teoria do enunciado metafórico [que] será uma teoria da produção do sentido metafórico” (RICOEUR, 2000, p. 108).

À vista disso, Ricoeur desenvolve uma reflexão sobre a metáfora com base na crítica literária, concentrando-se no sentido metafórico construído na obra. Nesse sentido, primeiramente, o autor entende a obra literária, que pode ser poema, ensaio e/ou ficção em prosa, não apenas como uma construção linguística homogênea, mas como “uma totalidade organizada em nível próprio” (RICOEUR, 200, p. 145). Por essa concepção, o filósofo pontua que

A significação de uma obra pode ser entendida em dois sentidos diferentes. Pode-se, primeiramente, entender por isso o “mundo da obra”: o que se narra, qual caráter mostra, quais sentimentos exhibe, o que projeta? Essas questões são as que vêm espontaneamente ao espírito do leitor, e concernem ao que denominarei, no sétimo estudo, referência, no sentido do alcance ontológico de uma obra; a significação, nesse sentido, é a projeção de um mundo possível habitável (RICOEUR, 2000, p. 145, grifos do autor).

Assim, o mundo exposto na diegese dialoga com um mundo possível e é daí que emerge a significação. Nessa sobreposição de mundos, o da obra e o habitável, é que o jogo metafórico opera em um desvio de sentidos entre um e outro: o da obra traz um índice semântico-representacional direcionado ao possível e, na via contrária, este é significado por aquele.

Desse modo, o conto se constitui como um enunciado metafórico a partir da imagética corporal. Uma vez que o mundo do texto apresenta um deslizamento de sentido que direciona a um mundo de fora da diegese, que é o da ditadura. De um lado, a imagem do corpo no discurso é construída pelos signos da dor, violência e degradação. O corpo do pai, mutilado, sem os dentes, sem força nem para segurar os alimentos que lhe eram oferecidos, violentado pelos aparelhos repressivos, que, pouco a pouco, vai perdendo a humanidade, até chegar ao seu limite, a morte. De outro, o corpo do filho é degradado pela situação em que se encontra, pois, sem o auxílio do pai, faz do seu corpo uma mercadoria a ser vendida para sua sobrevivência. Isto é, os corpos físicos, mutilados e mercantilizados, movem os sentidos a partir deles construídos para o corpo político da nação, que, como aqueles, encontra-se degradado, decomposto e corrompido.

Eis, então, a metáfora do corpo: pela figuração metafórica da linguagem, o retrato dos corpos degradados fisicamente refere ao corpo degradado politicamente. Os corpos, nesse sentido, expressam as dores físicas e também históricas deixadas pelo regime militar. Dores estas ainda sentidas pelos sobreviventes da tortura, pelos que a testemunharam, pelos que perderam seus entes queridos e, muitas vezes, nem um corpo tiveram para velar e viver seus lutos, e, ainda, por todos os cidadãos que tiveram a sua liberdade cerceada e de seus sonhos de um país democrático foram despertados violentamente. Essas dores são, sistematicamente, ressignificadas pela Literatura Brasileira contemporânea que, num jogo temporal, toma distância, retrocedendo ao passado ditatorial, para interpretar o presente e

reinterpretar o pretérito.

Portanto, ao situar o conto de Noll na esteira dos diálogos entre Literatura e História, aproximamos nossa análise do que postula Walter Benjamin, pois, já que ambas constituem-se como duas formas de narração, demanda-se que seja responsabilidade no narrador e do historiador “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245). Isto é, deve-se promover uma leitura da História na perspectiva dos vencidos, das vítimas da barbárie, ou seja, uma revisão da História oficial que é construída na perspectiva dos agentes da violência. E, por fim, a Literatura é campo privilegiado para tal operação, pois “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, observamos que a Literatura e a História estabelecem uma relação de diálogo: ambas se entrecruzam, seja pela ficcionalização da história ou pela historização da ficção. Ainda, ambas fundamentam-se em um cuidado com a memória em um constante processo de ressignificação do vivido. Contudo, é necessário dizer, essas duas formas de narração apresentam, também, diferenças, sendo a mais aguda o trabalho com a linguagem, em que na criação literária há um trabalho estético desse elemento, o que não é observado no discurso da História.

Parte da produção da Literatura Brasileira contemporânea mantém estreita relação com a História do país. Isto porque a ditadura militar configura-se como um dos temas mais recorrentes da produção literária atual. Por meio do resgate da memória e da revisão da História, esse período histórico alcança novas significações por meio da sua articulação no objeto literário. Assim, a criação literária reinterpreta o passado a partir do presente lançando luz a problematizações históricas tão delicadas e ainda não totalmente desveladas.

O conto “Alguma coisa urgentemente”, por essa perspectiva, inscreve-se nesse panorama, pois promove uma releitura da História da ditadura militar, colocando no primeiro plano da diegese dois personagens massacrados e atingidos pelo regime: um perseguido político e seu filho que fica desamparado pela sua ausência em virtude da repressão. Na articulação estética do texto literário emerge um jogo de figuração: o corpo físico mutilado é metáfora do corpo político degradado pelo autoritarismo do regime militar. A imagística do corpo, portanto, reflete a situação histórico-política do período ditatorial em sua pior face: a violência e a repressão.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honeslo. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASSOL, Gissele. Tortura na ditadura militar brasileira (1964-1985). *Revista Ciências Humanas e Sociais*, Santa Maria, v. 20, n. 2, p. 01-20, jul. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/sociaishumanas/article/view/782/541>>. Acesso em: 22/12/2020.
- CHAUÍ, Marilena. *Contra a Violência*. 2011. Disponível em: <<http://portais.tjce.jus.br/esmec/wp-content/uploads/2011/06/contra-a-violenciamarilena-chauai.doc>>. Acesso em 23/12/2020.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.
- NOLL, João Gilberto. “Alguma coisa urgentemente”. In: RUFFATO, Luiz. *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de dezoito autores brasileiros*. 1ª. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2014. p. 160-167.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. V. 1. Trad. de Claudia Berliner. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa III: o tempo narrado*. V. 3. Trad. de Claudia Berliner. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. *Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros do renascimento*. 2007. 1 v. Dissertação - Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas, Universidade de Évora, Évora - Portugal, 2007. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/16497>>. Acesso em: 22/12/2020.
- SILVA, Juremir Machado da. *1964 – Golpe midiático-civil-militar*. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- SOARES, Anderson da Silva. *Discursos e representações do corpo durante da ditadura militar no*

Brasil. 2016. 1 v. Dissertação - Mestrado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22118/1/AndersonDaSilvaSoares_DISSERT.pdf>. Acesso em: 22/12/2020.

ZILBERMAN, Regina. “Conhecer é preciso”. In: NIEDERAUER, Silvia; RODRIGUES, Inara de Oliveira (Orgs). *Brasil e Portugal: a ditadura entre luzes e sombras – leituras literárias*. Frederico Westphalen: URI, 2015. p.13-17.

REMEMORAÇÕES INFANTIS EM *PORQUE HOJE É SÁBADO*,
DE MARIA JOSÉ SILVEIRA

CHILDREN'S REMEMBRANCES IN PORQUE HOJE É SÁBADO,
BY MARIA JOSÉ SILVEIRA

Ana Raquel de Sousa Lima¹

Margareth Torres de Alencar Costa²

RESUMO: Rememorar experiências infantis assentadas em contextos históricos que têm a violência como elemento fulcral é trazer à luz a possibilidade de (re) significações que outrora não eram compreendidas por conta da imaturidade da idade. Neste ínterim, o conto *Porque Hoje é Sábado* se apresenta como uma estrutura literária que possibilita reflexões acerca da violência impetrada do chamado regime ditatorial brasileiro, trazendo o olhar infantil diante dos atos dos algozes. Neste contexto, a análise se volta para as manifestações das lembranças das experiências infantis da protagonista, buscando compreender as subjetividades e os afetos que permeiam estas lembranças em tempos de exacerbadas violências. Para tanto, o olhar teórico está assentado nas reflexões de Assmann (2011), Candau (2019), Crettiez (2009), Saffioti (2004), Agambem (2004) e Nepomuceno (2015). Como resultado, observou-se uma violência sem limites, não importando se a vítima era uma criança ou uma mulher grávida. O que importava, na narrativa, era que os pais haviam subvertido o regime ditatorial e assim todos pagaram o preço com os maus tratos, isto é, todos foram violentados. E essas violências permaneceram nas recordações da protagonista na fase adulta.

Palavras-chave: Memórias da infância; Ditadura brasileira; Violência; *Porque Hoje é Sábado*.

ABSTRACT: To recall childhood experiences based on historical contexts that have violence as a central element is to bring to light the possibility of (re) significations that were not previously understood due to age immaturity. In the meantime, the short story *Porque Hoje é Sábado* presents itself as a literary structure that allows reflections on the violence imposed by the so-called Brazilian dictatorial regime, bringing the childish gaze to the executioners' acts. In this context, the analysis turns to understand the manifestations of the memories of the protagonist's childhood experiences, seeking to understand the subjectivities and affections that permeate these memories in times of exacerbated violence. Therefore, the theoretical view is based on the reflections of Assmann (2011), Candau (2019), Crettiez (2009), Saffioti (2004), Agambem (2004) and Nepomuceno (2015). As a result, there was boundless violence, regardless of whether the victim was a child or a pregnant woman. What mattered, in the narrative, was that the parents had subverted the dictatorial regime and so everyone paid the price with mistreatment, that is, everyone was violated. And such violence remained in the protagonist's memories in adulthood.

Keywords: Childhood memories; Brazilian dictatorship; Violence; *Porque Hoje é Sábado*.

1 Professora de Língua Espanhola no Instituto Federal do Piauí- IFPI. E-mail: anaraquelthelima@gmail.com.

2 Professora da Universidade Estadual do Piauí e coordenadora de área do PIBID Letras Espanhol da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: margazinha2004@yahoo.com.br.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Se existe sempre a alternativa entre memória e esquecimento, é sem dúvida porque nem tudo o que é memorizável é memorável e, sobretudo, porque nem tudo pode sê-lo”, observa Candau (2019, p. 94). Compreendendo o campo do memorável pela ótica de Detienne, o pesquisador pontua que “longe de ser o passado registrado ou conjunto de arquivos, é um saber no presente, operando por reinterpretações, mas cujas variações incessantes não são perceptíveis no interior da tradição falada” (CANDAU, 2019, p. 95). Nesse sentido, a compreensão sobre a memória de acontecimentos violentos, vivenciados na idade da infância, perpassa pelo eixo temporal que, na fase adulta, evoca lembranças que trazem aspecto de reinterpretações e ressignificações, dado que tais lembranças apresentam-se marcadas pelas ações repressivas. Com isso, é possível que “a lembrança da experiência individual resulta, assim, de um processo de ‘seleção mnemônica e simbólica’ de certos fatos reais ou imaginários – qualificados de acontecimentos” (CANDAU, 2019, p. 99 citando D. Sperber, p. 91).

Diante disso, entende-se que a literatura é um instrumento que possibilita estas seleções e simbologias que se fazem necessárias para a compreensão das subjetivas ocultadas, das vozes silenciadas, das dores não compreendidas e muitas vezes não expressadas. Para Gagnebin (2009, p. 55),

tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, aos esquecidos e ao recalcado, para dizer, com hesitações[...] aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

Nesse sentido, entende-se que as perspectivas históricas e memorialísticas apresentam-se imbricadas, dado que as lembranças de tempos repressivos estão assentadas em uma realidade histórica que proporcionou armazenamentos de percepções e sensibilidades nos vitimados. Pelas reflexões de Assmann (2011) nota-se que os dois campos do saber podem ser vislumbrados como complementares da recordação. Logo, é partir dessa possibilidade complementar que a ótica para esta análise se sustenta nas experiências de extremas repressões, especialmente, nas décadas de 60 e 70 brasileiras denominadas, por Vicentino e Dorigo (1997), como a “ditadura total”, época governada pelo militar Emilio Garrastazu Medici quem, segundo os historiadores, “governou o país com grande violência, tendo a repressão e a tortura atingido extremos durante seu mandato” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 415). Assim, este artigo se propõe analisar o processo de rememoração das experiências infantis em *Porque Hoje é Sábado*, de Maria José Silveira, buscando compreender as manifestações e reinterpretações das lembranças infantis da protagonista de tempos de exacerbadas violências.

A obra literária analisada faz parte de uma narrativa de contos intitulada *Felizes Poucos: onzes contos e um curinga* (2016), estruturada a partir das recordações de uma personagem adulta que rememora suas experiências infantis vividas com seus familiares em tempos de repressão. O texto traz ainda a presença dialógica de um curinga que, ao iniciar a narrativa, conversa com o leitor como se o preparasse para desvendar as sombrias trilhas

do bosque ficcional: “minha cara leitora, meu caro leitor: a autora foi me buscar, vizinha de órfã perdida no bosque da literatura, por favor, me ajude [...] vou falar explicitamente de política. Ditadura. Luta armada. Esses tempos. Ichi!! Bati na boca, mas escapou.” (SILVEIRA, 2016, p. 13).

Pelo ato expressivo do curinga, o leitor pode deduzir que se trata de uma temática amarga e que ainda é um conteúdo desconfortável, possivelmente pela aridez das experiências ou pelas prováveis intenções de deixar este campo como não memorável. Sobre isso, Figueiredo (2017, p. 41) afirma que “tratar da literatura sobre a ditadura convoca categorias de pensamento como o testemunho, o trauma, o exílio, a memória, o arquivo, enfim, a responsabilidade dos autores frente à História e aos leitores”. Categorias essas que substancializam o campo do memorável, dado que tais memórias buscam trazer à reflexão experiências que, embora tragam um estranhamento pelo teor das violências e desumanidades, são necessárias para a sustentação daquilo que precisa ser memorável, de forma que elas não se tornem esquecidas ou mesmo ocultadas pelas Histórias oficiais. Diante disso, e por se tratar de uma análise literária sobre os tempos de terror brasileiro, o caminho que o leitor adentra, neste bosque de Silveira (2016), é o de “andar para ver como ele é bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não” (ECO, 1194, p. 33), ou seja, porque algo que é memorizável não se torna memorável, especialmente, quando se trata dos vitimados em idade de não compreensão do horror, como as crianças.

Outro ponto importante sobre essas memorizações é o que aponta Gagnebin (2009, p. 54), partindo da ótica do narrador sucateiro, o de que é necessário recolher “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido”. Tendo como suporte o pensamento benjaminiano, ela menciona que os elementos de sobra, que são deixados de lateral e invisíveis a um contexto maior, são: o sofrimento e o anônimo. Pressupõe-se, portanto, que tais elementos são fundamentais para a compreensão da narrativa de Silveira (2016).

Diante desta perspectiva, o olhar se volta para reflexões de Dalcastagnè (1996, p. 17), que contribui nesta análise no tocante às narrativas que trazem, em seu cerne, momentos repressivos, especialmente quando a pesquisadora argumenta que elas, as obras literárias, são “documentos imprescindíveis de um tempo que ainda não nos foi revelado por inteiro”. Tal menção permite que se analise as enunciações dos personagens a partir do olhar de vozes obliteradas de uma época de extrema violência, e é por meio da arte literária que esses momentos podem ser ressignificados. Para além dessas ponderações, Nepomuceno (2015) assegura que “cada um de nós tem histórias e tem memórias. E essa memória é subversiva porque aponta para os que perpetraram aquelas desumanidades. Ela aponta para o resgate da dignidade das vítimas”. (NEPOMUCENO, 2015, p. 57).

No Brasil, segundo Nepomuceno (2015, p. 9), o regime de exceção tem início “no dia 1º de abril de 1964 com um golpe urdido entre os setores conservadores da política brasileira” em articulação com outros setores, como as elites empresariais e os meios de comunicações mais poderosos da época. Sobre este momento brasileiro, o estudioso, a partir de um olhar a um Brasil e sua memória subversiva, cita o pensamento de Leonardo Boff: “acho importante o resgate da memória, porque a memória é subversiva. E uma das coisas que ocorreram em nosso país com maior peso foi o ato de apagar a memória dos vencidos - dos escravos, dos indígenas”. (NEPOMUCENO, 2015, p. 54)

Com isso, nota-se a relevância de trazer à luz narrativas que evoquem as recordações de momentos repressivos brasileiros, pontuando as desumanidades impostas pelos que executaram as violências e impuseram silenciamentos no sentido de não tornar memoráveis tais ações brutais, realizadas de forma física, moral e psicológica, tanto para os que não aceitavam o regime como para os que não o compreendiam, por conta da idade, mas que também sofriam as crueldades perpetradas. O contexto da ditadura militar brasileira foi uma realidade cruel e devastadora no que tange aos direitos humanos. Entretanto, ela não ficou restrita aos livros das histórias objetivas e dos feitos heroicos. O contexto ditatorial foi e é representado na arte literária por diversos escritores que experimentaram, ou não, o referenciado período.

Sobre estas escritas, a crítica literária Eurídice Figueiredo (2020), em sua obra *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, evoca escritas de mulheres que recriam os fatos históricos. De forma sintética, a pesquisadora apresenta: Ana Miranda com a obra *O Retrato do rei*; *A Muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz; *Joaquina, Filha de Tiradentes*, de Maria José de Queiroz; *Rosa Maria Egípcia da Vera Cruz*, de Heloisa Maranhão; *Carta a Rainha Louca*, de Maria Valéria Rezende; *Sorte*, de Nara Vidal; *Volto Semana que Vem*, de Maria Pila; e *A Mãe da Mãe da sua Mãe e O Fantasma de Luis Buñuel*, ambos de Maria José Silveira. Dentre as escritoras mencionadas, duas são destacadas nesta análise, Maria Pila e Maria José Silveira, por suas escritas trilharem momentos da ditadura brasileira. Para Figueiredo (2020, p. 142), “Maria Pila não escreveu romances, mas seu pequeno livro [...] narra seu percurso de revolucionária e exilada através de fragmentos, todos datados, que correspondem a diferentes momentos de sua vida”.

Sobre Maria José Silveira, Figueiredo (2020, p. 143) afirma que ela “teve intensa militância juntamente com seu marido, que foi preso; verificando que o cerco se fechava, ambos partiram para o exílio”. Para além disso, a estudiosa menciona que a escrita de Silveira “traz para seus romances um pouco de suas memórias sob o viés ficcional”. Assim, é nesse contexto que o conto *Porque hoje é Sábado* se faz relevante, tanto por evocar mais uma escrita de Maria José Silveira como para demonstrar seu caráter de escritas memorialísticas do período ditatorial. No conto, assim como em outras obras de Silveira, observa-se a marca da presença feminina, da subversão e da resistência dessas mulheres às “ordens” do período horrendo da História brasileira. Sobre essas escritas do passado, Figueiredo (2020, p. 150), a partir do pensamento de Régine Robin (2003, p. 219), menciona que:

o passado não é simplesmente uma memória constituída oficialmente pelas classes dominantes, manipulada por elas a fim de camuflar os malfeitos e embelezar as conquistas; o passado é também uma força que nos habita e estrutura involuntariamente, inconscientemente, o tecido com o qual nós somos feitos (FIGUEIREDO, 2020, p. 150).

Logo, esta força que nos habita, mencionada acima, é a mesma que as escritoras possuem e se utilizam, a partir das estruturas linguísticas, para proporcionar ao leitor compreensões distintas sobre esta época. Depreende-se com isso que as verdades, presentes nos textos literários, são verdades das emoções, dos afetos, dos sofrimentos das personagens,

como assevera Figueiredo (2020), que se situam na história. São essas verdades que se fazem presentes no tecido narrativo aqui analisado, visto que as experiências da protagonista, de sua fase infantil, retornam por meio de estabilizadores, como afetos e símbolos que permeiam as memórias coletivas da personagem daqueles tempos, e significam no presente, uma vez que essas recordações da infância estão estabilizadas em um tempo de estado de exceção brasileiro que, para Agamben (2004, p.61), pode ser compreendido como “um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei”. De acordo com o filósofo, podemos compreender que, no Estado, lógica e práxis se indeterminam.

Nesse contexto, a menção de Candau (2019), sobre a memória das tragédias, tem relevância, pois para o autor tais memórias pertencem aos acontecimentos que contribuem no que concerne ao campo do memorável. Para o pesquisador, “ela é uma interpretação, uma leitura da história das tragédias. É também uma memória forte. [...] essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido” (CANDAU, 2019, p. 151). À vista disso, a análise da narrativa *Porque Hoje é Sábado* se debruça sobre essas memórias de tempos violentos, especialmente, as que se voltam para as recordações infantis.

LEMBRANÇAS SOMBRIAS EM *PORQUE HOJE É SÁBADO*

O conto inicia com uma frase da narradora que demonstra as manifestações das recordações de infância, “eles chegaram no meio do desenho animado que eu estava assistindo com meu irmão – eu com 6 anos; ele, com 4. Fui abrir a porta e três ou cinco homens, não sei bem, perguntaram, Onde estão seus pais” (SILVEIRA, 2016, p. 85). Nessa passagem, vislumbram-se elementos que trazem à tona a perspectiva das subjetividades infantis, como as idades e o desenho, este último como algo significativo para as crianças naquele momento.

Outro ponto em destaque é a presença das incertezas das realidades do momento vivido, uma vez que as lembranças apresentam, em seu ato de recordar, lacunas observadas na expressão “não sei bem”. Para Izquierdo (2018, p. 66), “ninguém é capaz, ao longo dos anos, de lembrar todos os detalhes”. De maneira que este pensamento se confirma, no texto literário, por meio das lembranças da personagem narradora, não nominada, em outros momentos, como “as lembranças que restaram estão borradas, esmaecidas, misturadas umas nas outras” (SILVEIRA, 2016, p. 85). Assim, tais expressões sinalizam, para esses brancos da memória, especialmente, que se trata de lembranças da infância, ou seja, de acontecimentos longínquos cronologicamente, mas que se fazem presentes.

Assim, é partir deste contexto que a narrativa *Porque hoje é sábado* é analisada. O texto apresenta-se com uma narradora em primeira pessoa em que a presença do lúdico e do afeto no quadro familiar são vislumbrados por meio das subjetividades da personagem. Para Assmann (2011), as memórias individuais ou habitadas trazem como características a referência ao grupo e a seletividade das lembranças, entre outros aspectos. O que pode ser identificado quanto ao armazenamento das memórias da infância da personagem está substancializado no grupo familiar. Neste ínterim, o espaço compreende-se entre a casa da família, a prisão dos pais e a casa dos avós, demonstrando, com isso, que os lugares per-

meiam os rincões das memórias. Sobre isso, Bachelard (1988, p. 113), tendo a casa como referencial, pontua que ela “é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem[...]. Ela é corpo e alma”, o que é possível perceber no seguinte fragmento:

naquela época, nossa casa era grande, tinha um quintal enorme – quer dizer, na minha lembrança, parece que era enorme, mas não posso dizer ao certo. Nunca mais voltei lá [...]. Sei que tinha árvores com frutas, goiabeiras e duas mangueiras. Uma de manga rosa, que ficava de um lindo vermelho sanguíneo quando amadurecia. E outra, de manga comum, que minha mãe me ensinou a comer ainda verde com sal. Era minha mãe quem trepava na mangueira para pegar as mangas, e comia com a gente.[...] e também fazia doce com as goiabas. [...]. Minha mãe, meu irmão e eu, nós três catávamos goiabas, mas só as goiabas vermelhas não serviam para fazer doce (SILVEIRA, 2016, p. 85).

Percebe-se, nos relatos, que as ações, realizadas com a mãe no espaço da casa, deixaram marcas na vida da menina, pois nem as possíveis falhas da memória conseguiram obscurecer os momentos vividos, visto que as alegrias e prazeres são evocados com um rigor descritivo, observados nas caracterizações dos nomes das frutas e cores. Neste contexto, o leitor se encontra com recordações distintas que perpassam por momentos de tranquilidade e paz e de insegurança e incertezas. Por conta disso, compreende-se que as atividades prazerosas, que envolviam os familiares, resistiram ao tempo e se estabilizaram, enquanto as impactadas pelo terror tornaram-se volúveis. Assmann (2011) observa que, para aumentar a força memorativa das imagens, é recomendável vesti-las esplendidamente com coroa e púrpura, ou desfigurá-las com manchas de sangue. Isto é, o impacto benigno ou maligno nas experiências é que dá o teor sensível durante o ato de lembrar. Em sequência, verifica-se a presença das brutalidades do regime na voz narrativa:

a primeira coisa que eles fizeram, assim que entraram, foi desligar a televisão. Uma televisão pequena, imagens em preto e branco; TV a cores ainda não era comum. Então, andaram pela casa toda, pegando coisas, e nos fizeram entrar num carro enorme que eu nunca tinha visto antes. Depois fiquei sabendo que era um camburão. Meu irmão, eu e minha tia, que estava passando uns tempos conosco e estava grávida. Ela repetia, Eu estou grávida, cuidado! Estou grávida! e pondo a mão na barriga. Perto de onde ela ficou sentada, no chão, vi uma coisa que era arma e achei grande demais. Fiquei com medo e perguntei o que era, e minha tia me disse, Não mexa, meu bem. É uma metralhadora, cuidado (SILVEIRA, 2016, p. 86).

O fragmento traz à luz possibilidades de vislumbrar os atos brutais e como eram tratadas as crianças nos tempos sombrios. O desligar da televisão conota um romper com o lúdico infantil, assim como as cores mencionadas – preto e branco – sugerem ao leitor um presságio ao momento futuro que se aproximava.

Outro ponto que merece destaque no excerto acima é a lembrança das imagens da tia grávida sendo levada no camburão junto com eles, e a frase repetida por ela, – “estou grávida!” – atestando com isso a desumanidade no trato com as crianças e com as mulheres grávidas nas ações violentas dos algozes, asseverada na imagem da grávida sentada no chão.

Para além disso, é importante observar, no excerto, a enunciação da arma exposta no local, uma metralhadora, fato que pressupõe uma não distinção entre os conduzidos coercitivamente ao ambiente sombrio, pois ficaram juntos mulheres, crianças e armas. Nesta cena, encontra-se também um paradoxo entre a realidade e o imaginário infantil, visto que as crianças estavam assistindo filmes infantis na sala, como já mencionado, “eles chegaram no meio do desenho animado” (SILVEIRA, 2016, p. 86), e a televisão foi desligada, e estes mesmos infantes foram levados a um lugar sombrio e colocados na visão de armas de guerra, objetos ainda desconhecidos do cognitivo dos pequenos personagens. Com isso, caracteriza-se que o momento repressivo, vivido pela protagonista e seus familiares, permanece ressoando em sua mente por meio de imagens, ações e enunciações performativas repetitivas, como a da tia dizendo “eu estou grávida”. Isso confirma o pensamento de Candau (2019, p. 99) de que “a lembrança da experiência individual resulta, assim, de um processo de ‘seleção mnemônica e simbólica’ de certos fatos reais ou imaginários – qualificados de acontecimentos”.

Sobre os fatos, é importante mencionar que a narrativa tem como pano de fundo a ditadura brasileira das décadas de 1960 e 1970, o que reforça a perspectiva dos atos violentos vislumbrados no entrelaçar de vozes narrativas, observados ora pelas lembranças da criança, ora pelas enunciações da mãe: “sei que depois vi meu pai e minha mãe. Eles estavam sentados assim, meio duros, as mãos debaixo da mesa, mais ou menos perto um do outro, mas com um jeito estranho, diferente. Pareciam que não eram de verdade, mas de uma outra coisa, como se fossem bonecos” (SILVEIRA, 2016, p. 87).

De repente vi minha filha na sala de tortura. E de repente também ela sumiu; alguém a tirou dali. Foi tão rápido que foi bom; fiquei achando que estava variando. Eu a vi ali e depois não vi mais. Enlouqueci, pensei. Tão pouco tempo, e já enlouqueci. Mas também achei que não podia ser ela, o cabelo da minha filha não era curto assim. Naquele momento, também pensei: se fizerem alguma coisa com meus filhos, não vou aguentar (SILVEIRA, 2016, p. 87).

As passagens acima apresentam um entrelaçar narrativo no qual vozes distintas – da filha e da mãe – recordam momentos de angústias que se alternam em idas e vindas da memória. Ora lê-se as recordações da criança, ora surgem as da mãe como fluxo de consciência, porém sempre trazendo à tona as memórias sombrias do contexto histórico ditatorial, reforçando, com isso, o que Vicentino e Dorigo (1997) pontuaram como “época governada pelo militar Emilio Garrastazu Medici” o qual, segundo os historiadores, “governou o país com grande violência, tendo a repressão e a tortura atingido extremos durante seu mandato” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p. 415). Ou seja, não importava se aquelas ações iriam deixar marcas, enlouquecimento ou mesmo levar à morte, o que era de maior valor era preservar as concepções autoritárias. Nota-se, ao longo dos relatos, a tortura em diversos

aspectos, tanto no físico quanto no psicológico. No físico pelo olhar da criança, a partir da descrição das imagens dos corpos dos pais irreconhecíveis e associados a bonecos, e no corte do cabelo descrito pela menina: “eles estavam cortando o cabelo de todo mundo e cortaram também o meu, com aquele pente esquisito que os barbeiros usam, com uma gilete dentro” (SILVEIRA, 2016, p. 87). No caso da mãe, o psicológico, por imaginar a possibilidade do que estaria acontecendo com suas crianças naquele ambiente funesto. Tais fatos podem ser asseverados a partir da ótica de Nepomuceno (2015), quando ele observa que, durante décadas, os países latino-americanos sofreram, praticamente sem exceção, os rigores impostos pelos regimes militares, que variavam em graus violentos distintos. Para o estudioso, “está comprovado que a tortura não foi uma resposta à luta armada, mas um plano sistemático instaurado imediatamente após o golpe militar do 1º de abril de 1964” (NEPOMUCENO, 2015, p. 41).

A passagem do corte do cabelo é significativa nas manifestações das lembranças da personagem, pois há reiterações desse momento: “meu cabelo era comprido, liso, e estava solto. Minha mãe gostava muito de fazer em mim um penteado que dizia que minha avó gostava de fazer nela e que se chama sempre no-meu-coração, e hoje sou eu que faço o mesmo penteado na minha filha” (SILVEIRA, 2016, p. 87). Neste momento, observam-se as ressignificações das memórias, uma vez que a personagem já é mãe e mantém os atos da mãe em relação à filha, de maneira que estas reminiscências sinalizam para a perspectiva de seletividade, visto que, entre tantas memórias de dor e angústias, surgem as afetivas pessoais. Para Candau (2019, p. 98), a partir de Tberghein, “cada memória é um museu de acontecimentos singulares aos quais está associado certo nível de evocabilidade”.

Neste cenário, é importante relacionar a imagem do cabelo a duas formas de rememorar, tendo como subsídios o afeto, porque a mesma personagem o recorda sob dois prismas: o do afeto pelo fato de a mãe, de forma cuidadosa, fazer os penteados descritos como “sempre no-meu-coração”; o outro afeto pelo terror: “naquela época eu gostava muito do meu cabelo. E não gostei nada quando eles o cortaram daquele jeito tão curto e de maneira tão bruta” (SILVEIRA, 2016, p. 88). Este excerto apresenta ao leitor advérbios de intensidade e negatividade, como “muito”, “não”, “nada”, que reforçam as subjetividades da narradora protagonista diante dos atos perversos dos que se autodeclaravam defensores da lei, mostrando com isso que eles a afetaram em algo que ela tinha para além do material – o cabelo – pois se intui que ele era como um laço sentimental entre a criança e sua mãe.

Sobre essa possibilidade relacional entre memórias e afeto, Assmann (2011, p. 269) comenta que, “quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória”. Por outro lado, a pesquisadora traz também à luz a probabilidade de a memória afetiva basear-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria. Tais experiências são vislumbradas nas duas maneiras em que o trato com o cabelo é expresso nas linhas tecidas pelas memórias infantis que passam por um processo de significação na fase adulta, entendendo com isso que “a recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p. 275).

Diante do cenário de relato exposto, é salutar lançar mão das violências cometidas pelos verdugos no contexto narrativo de terror, uma vez que se observa a forte presença de personagens femininas, tais como a protagonista inominada, a mãe, a tia grávida e a avó. A partir dessas personagens, é possível verificar as crueldades que se tornaram naturalizadas, como as observadas pela voz narrativa da mãe: “por sua própria natureza, a tortura é clandestina, tem que ser negada em todos os escalões. Enquanto esse tempo durasse, enquanto nossa prisão não fosse reconhecida, tudo era possível: a morte, a loucura, o desaparecimento” (SILVEIRA, 2016, p. 89).

Outra passagem de violência verifica-se no relato da filha, quando rememora as idas à prisão para visitar os pais, acompanhada pela avó:

antes de entrar e depois na saída, as guardas nos revistavam, pedaço por pedaço de nosso corpo. Essa parte era triste, Eu sentia muito frio e segurava a mão de minha avó e fazia cara feia. Tinha vontade de bater naquelas mulheres-guardas que me apertavam e levantavam minha roupa. Era quando eu me lembrava do dia que eles chegaram à nossa casa para prender meus pais e me levaram no camburão. E cortaram meu cabelo e deixaram meus pais doentes. Então, eu esperneava. Minha avó me abraçava e dizia, Calma, meu bem. Já vai terminar (SILVEIRA, 2016, p. 90-91).

Quanto aos dias de visitas nos presídios, eram sempre aos sábados: “depois, muito tempo depois, quando chegava o sábado, eu e meu irmão sabíamos que dia era porque minha avó nos acordava logo cedo, a voz animada, quase alegre” (SILVEIRA, 2016, p. 89). Diante dos fragmentos, tem-se a perspectiva das formas das violências, compreendidas pelas possibilidades de mortes, loucuras e desaparecimentos, mencionados pela voz da mãe, diante de extrema violência, e, pelo olhar infantil, o desconforto da criança diante das brutalidades das guardas no momento da revista no ambiente prisional. Tal fato substancializa a reflexão de Crettiez (2009, p. 13), quando ele pontua que “la violencia no es sólo un acto de coerción: también es una pulsión que puede tener como única finalidad su expresión, para satisfacer la ira, el odio o un sentimiento negativo, que tratan de manifestar se”. Logo, a expressão de satisfação da ira e do ódio pode ser assegurada na forma como os policiais tocam o corpo da criança, sem expressar nenhuma sensibilidade por ser criança e por ser mulher. É como se o ódio aos “comunistas” ultrapassasse os mais essenciais valores para a civilização, o respeito ao outro. A ira e o ódio, expressados nos atos violentos, encontram-se em outra passagem da obra, quando a tia da protagonista, que foi levada no camburão enquanto estava grávida, inicia o trabalho de parto na prisão:

como foi com o filho da minha tia que acabou nascendo na prisão, praticamente na cela, e quando foram buscá-lo, depois que as outras presas[...] começaram todas a gritar[...] que o menino estava nascendo e precisava de assistência, e ela disse para o obstetra, Acho que meu filho está morrendo, ele respondeu, E daí? Que importa? Será um comunista a menos (SILVEIRA, 2016, p. 88).

O fato e a frase final são motivadores para se pensar sobre o papel das repressões exacerbadas sobre os personagens, especialmente as femininas, durante o contexto histórico e político aqui vislumbrado, visto que, embora as presas tivessem a “assistência” no momento do trabalho de parto, ela ainda sofria violências psíquicas e possivelmente corporais. Neste contexto, a violência pode ser entendida como “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral” (SAFFIOTI, 2004, p. 17), dado que é possível depreender, na passagem do texto, as violências perpetradas pelos carnílices transfigurados de médicos durante o regime repressivo. Para finalizar tais análises críticas, é potencial o diálogo com o pensamento de Figueiredo (2017, p. 15) quando ela, em sua obra *A Literatura como Arquivo da Ditadura Brasileira*, pontua que “homens e mulheres, a grande maioria muito jovens, foram barbaramente torturados, alguns foram mortos, em nome da democracia, quando o regime era tudo, menos democrático”. Em um outro momento, a pesquisadora traz à luz uma inquietação que, hoje, pensa-se que está mais presente que outrora sobre os atos brutais do regime ditatorial. Ela chama a atenção para “o que me parece relevante abordar é como as autoridades do país deram carta branca a policiais e militares, muitos deles verdadeiros psicopatas, a fim de eliminar pessoas de forma sistemática, simulando teatrinhos ou descartando os corpos como se fossem animais” (FIGUEIREDO, 2017, p. 14). É com esta inquietação de Eurídice Figueiredo que se aproxima o encerramento desta reflexão sobre o conto *Porque Hoje é Sábado*, de Maria José Silveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa possibilitou compreender o processo de manifestações e (re) significações das lembranças da narradora personagem a partir da ótica das violências perpetradas pelos algozes do regime militar brasileiro. No conto *Porque Hoje é Sábado* vislumbrou-se atos violentos, perpassados ao longo das cenas rememoradas inicialmente quanto à ruptura do lúdico para o trágico, uma vez que nelas a reconstrução da memória parte de recordações de uma época infantil. Com isso, observou-se que a protagonista relata seus momentos ingênuos, ou não compreensíveis, de circunstâncias dolorosas que só foram compreendidas tempos depois, na fase adulta. A fase infantil é marcada por vários elementos, como a idade, o desenho animado, as colheitas das frutas no quintal da casa, descritas por meio das mangas, que permaneceram nas lembranças da infante através das cores, como ela bem expressa quando faz referência à manga rosa, que tinha a tonalidade de um lindo vermelho sanguíneo quando amadurecia. O espaço da casa é retratado como lugar de paz que ficou num passado que não mais voltará, pois nada é o mesmo depois que se passa por momentos sombrios. A reflexão, que vem à tona sobre o fato de a personagem enfatizar não mais ter voltado para casa, conota que o espaço não proporciona aquela paz da ingênua infância, dado que, ao relembrar as significações, essas não permitem tais infantilidades, pois as recordações da personagem indicam que ela se encontra na sua fase de consciência dos acontecimentos trágicos, ou melhor, na fase adulta.

Também é relevante ressaltar a presença feminina no enredo, com mulheres sendo

torturadas e reprimidas em diversos aspectos. Percebeu-se violência sem distinções, não importava se era criança, se era uma mulher grávida o que importava era se alguém da família subvertia o regime. Todos pagaram um preço, todos foram violentados física, psicológica e socialmente.

Assim, compreendeu-se que as marcas deixadas pelo momento repressivo, tanto no físico como no psíquico, perpetuaram na vida da personagem, demonstrando com isso que as ações ditatoriais não se consolidaram somente no ato da repressão, mas se prolongaram por toda uma vida e que, ao lembrar esses momentos de dor, o tom está no nível de afetividade e subjetividades que se impõem como fator determinante. Logo, foi possível identificar que as lembranças das crianças perpassam também momentos de emoções o que possivelmente interfere na compreensão do ato no calor do momento, mas ao tornar-se adulto, essas recordações se substancializam de forma mais consciente, trazendo à tona a significação de um contexto histórico violento e de uma consciência das sensações habitadas por meio da memória.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, G. **Estado de exceção**. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ASSMANN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2019.
- CRETTEZ, X. **Las Formas de la Violencia**. Buenos Aires: Waldhuter, 2009.
- DALCASTAGNÈ, R. **O Espaço da dor**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIGUEIREDO, E. **A Literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FIGUEIREDO, E. Da Submissão e da Rebelião das Mulheres na História do Brasil: Maria José Silveira. *In*: FIGUEIREDO, E. **Por uma Crítica Feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- GAGNEBIN, J. Memória, História e Testemunho. *In*: GAGNEBIN, J. **Lembrar, Escrever e Esquecer**. São Paulo: Editora 2009, 34.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- NEPOMUCENO, E. **A memória de todos nós**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SILVEIRA, M. Porque hoje é sábado. *In*: SILVEIRA, M. **Felizes Poucos: onze contos e um curinga**. São Paulo: ZLF, 2016.
- VICENTINO, C; DORIGO, G. **História do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1997.

EXISTÊNCIA EMBURACADA NO CONTO “O BURACO” DE LUIZ VILELA

Rochele Moura Prass¹

Daniel Conte²

Marinês Andrea Kunz³

RESUMO: O conto *O Buraco*, da obra *Tremor de Terra*, publicada na década de 60 por Luiz Vilela, traz um narrador homodiegético, que, na vida adulta, repassa a infância, adolescência e juventude no que tange ao seu fascínio por um buraco. Este é aprofundado por suas próprias mãos até que, por fim, a personagem se transforma em um tatu, que passa a habitar esse espaço. O objetivo é analisar os sentidos engendrados pelo texto, a partir de questões que concernem à linguagem, imaginário e identidade. A justificativa diz respeito ao entendimento de que narrativas literárias proporcionam o (re)conhecimento da cultura de enunciadores e enunciatários dos textos desse gênero. As reflexões são embasadas nos postulados de Bosi (2000), Bachelard (1998) e Said (1993). Entende-se o narrador desse conto como um sujeito que se exila em um buraco, símbolo do pensamento subterrâneo, para transitar, pela metáfora da metamorfose, a uma nova identidade.

PALAVRAS-CHAVE: *O Buraco*; Literatura fantástica; Linguagem; Imaginário; Identidade.

SELF-EXILED EXISTENCE ON THE SHORT STORY “O BURACO”, BY LUIZ VILELA

ABSTRACT: The short story *O Buraco*, from the book *Tremor de Terra*, published in the 1960s by Luiz Vilela, features a homodiegetic narrator who, in his adulthood, reviews his childhood, adolescence and youth concerning his fascination with a hole. The hole is made deeper by his own hands until, eventually, the character changes into an armadillo, and begins to inhabit this space. The objective (of this article/ of this research) is to analyze the meanings created by the text, on matters regarding to language, the domain of imagination, and identity. The justification of the study is the understanding that literary narratives provide the recognition and knowledge of the culture of writers and readers in this text gender. The reflections are found on the ideas of Bosi (2000), Bachelard (1998) and Said (1993). The narrator of this short story is seen as a character who exiles to a hole, symbol of subterranean thought, to transition, through the metaphor of metamorphosis, to a new identity.

KEYWORDS: *O Buraco*; Fantastic literature; Language; Imaginary; Identity.

1 Mestre e doutoranda em Processos e Manifestações Culturais – Universidade Feevale. Bolsista Capes. E-mail: rocheleprass@gmail.com

2 Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana. Professor Titular do PPG em Processos e Manifestações Culturais – Universidade Feevale. E-mail: danielconte@feevale.br

3 Doutora em Letras (PUCRS), professora e pesquisadora da UFPB. E-mail: marinesak5@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Em *O Buraco*, conto publicado na obra *Tremor de Terra*, de Luiz Vilela, na década de 1960, o narrador homodiegético conta, já na idade adulta, a estranha história de como se transformara em um tatu. Para tanto, adota uma estratégia narrativa linear, em que rememora a infância, a adolescência e o início de sua juventude, elucidando seu gosto por um buraco, que despertou ainda nos três primeiros anos de vida. Com o passar do tempo, o buraco e o fascínio do protagonista por esse brinquedo inusitado, se aprofundam. A expansão do buraco, cavado pelo narrador-personagem com as próprias mãos, está relacionada a suas relações socioafetivas, que se fragilizam no decorrer do tempo. Assim, esse sujeito, socialmente deslocado, relata o espanto dos outros mediante suas peculiaridades. Na infância, é incentivado por sua família a interagir com outras crianças. Ao crescer, amigos tentam resgatá-lo, via conselhos e conversas; outros, no entanto, simplesmente, dizem que siga seus instintos. Durante todo o percurso narrativo, evidenciam-se os cuidados e a aflição de sua mãe. Já na fase jovem adulta, o narrador aborda o sofrimento de sua noiva e o afastamento de todas as pessoas do seu entorno – exceto a mãe.

Por fim, o narrador-personagem, Zé (nome que só será conhecido em ponto avançado da trama), completa um processo metamórfico, em que se torna tatu, animal que, como se sabe, tem o hábito de viver no subterrâneo. No conto, os acontecimentos são tratados como verdadeiros, gerando estranhamento ao próprio narrador, demais personagens e ao leitor, o que se poderia classificar como uma narrativa fantástica (TODOROV, 2012). À guisa de localização do objeto de estudo no âmbito da arte literária, convém lembrar que as narrativas desse gênero não se pretendem reais, mas sim verossímeis (REIS, 2003). Nesse sentido, o texto, encerrando um universo ficcional entre suas primeiras e últimas linhas, aponta significações a serem completadas pelo leitor (RICOEUR, 1976).

É impossível, biologicamente, que tal metamorfose de fato ocorresse. Todavia, os fatos narrados em *O Buraco* correspondem a uma realidade apreensível pela via do metafórico. Assim, institui-se como objetivo deste escrito analisar os sentidos engendrados no referido conto, tendo como ponto de vista questões de linguagem, imaginário e identidade. Estas, observáveis na arte da escrita, aninham-se no seio da cultura e, via interpretação, a narrativa literária suscita o (re)conhecimento social, justificando a presente investigação, que parte da seguinte pergunta: como as imagens evocadas na narrativa se coadunam com o espaço da ação na representação da identidade metamórfica do narrador, gerando significações? Para tanto, adota-se um esquema metodológico de caráter qualitativo, indutivo e de viés exploratório, utilizando-se, como procedimento de pesquisa, o método bibliográfico (MARCONI; LAKATOS, 2003; GIL, 2008).

Os pressupostos teóricos que embasam as reflexões acerca do objeto deste artigo são os postulados de Bosi (2000) sobre a linguagem, bem como a capacidade de o verbal evocar imagens que gestam sentidos, como a metáfora. A *Poética do Espaço*, de Bachelard (1998), é a base para estabelecer as relações entre o cenário narrativo e o imaginário evocado no conto. A visão de Said (1993), no que tange ao conceito de exílio intelectual, é evocada na análise da identidade do narrador de *O Buraco*. Isso porque tal sujeito apresenta peculiaridades que levam a ponderações acerca das relações de alteridade entre ele e as demais personagens

da trama. Ainda, vale ressaltar, esta análise propõe-se como um exercício interpretativo do referido objeto literário. Por essa razão, a *Teoria da Interpretação*, de Ricoeur (1976), subsidia o pensamento analítico hermenêutico.

2 LINGUAGEM: A EXPERIÊNCIA DA IMAGEM PRECEDE A PALAVRA

A arte literária, cuja matéria é a palavra escrita, engendra, pelos ditos e, também, pelos não-ditos, sentidos a serem interpretados pelo leitor, de modo que se trata de um processo que depende também das experiências de vida deste (RICOEUR, 1976). Desse modo, ainda que uma narrativa do gênero conto só se materialize pelo verbo, há uma questão latente. Seres humanos, cujos pensamentos, memória e existência são perpassados pela linguagem verbal, são atravessados por uma outra experiência: “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar do céu. O perfil, a dimensão, a cor” (BOSI, 2000, p. 19).

No conto em análise, uma primeira imagem é evocada pela palavra “buraco”. Está no título do texto, precedida do artigo definido. Percebe-se, desde logo, que não se trata de um buraco qualquer, mas sim de um que tem importância capital na narrativa: “Não sei como nem quando começou o buraco”. A partir dessa ausência informativa, completa: “A lembrança mais antiga que tenho em mim coincide com a mais antiga que eu tenho dele: eu cavando-o com os dedos” (VILELA, 2017, p. 21).

Via linguagem, presentificando uma memória difusa no tempo da diegese, o narrador dá o tom onírico que se observará no decorrer do texto. Nota-se, nesse ponto, a coexistência de tempos abordada por Bosi (2000, p. 19), ao afirmar que “[...] o agora refaz o passado e convive com ele”. O narrador relembra a sua relação com o buraco desde a infância. Nesse sentido, percorre suas memórias, reorganizando o seu jeito de ser e estar no mundo, narrando-se para se entender como um sujeito diferente, exótico em seu meio social, como observa Conte (2006):

É o buraco, esse labirinto, se transformará em abrigo seguro, em proteção completa à hostilização social, numa espécie de refúgio inviolável. É o único espaço em que criatura e criador, ou buraco e cavador, estarão total e plenamente distanciados dos elementos sociais que desestabilizam seus percursos. (p. 6).

Essa estratégia narrativa, na medida em que o protagonista se desnuda ao leitor, estabelece uma forte ligação com o receptor, promovendo uma cumplicidade emocional entre quem conta e quem lê. As limitações da memória humana são idênticas à limitação de uma arte que potencializa entendimentos na medida em que oferece lacunas a serem interpretadas pelo leitor. No que tange às memórias evocadas no ato de narrar, o leitor poderia se perguntar como um adulto teria tantos e minuciosos detalhes acerca da mais tenra infância. Assim, verifica-se, na diegese, um provável preenchimento da memória a partir da imaginação do adulto que, diante da sua intensa metamorfose, procura respostas sobre sua própria

existência, constatando que sua estranheza, sua diferença, vem desde sempre. Essa interpretação emana do seguinte excerto:

Mas então ele já existia e não sei se era eu quem o havia começado, ou outra pessoa. Ou talvez estivesse ali por simples acidente da natureza. De qualquer modo é-me impossível saber como foi antes dessa lembrança, nem adiantaria perguntar às pessoas mais velhas que eu, que estivessem ao meu lado nesse tempo: como iriam lembrar-se disso? (VILELA, 2017, p. 21).

O enunciador, criando dúvidas sobre a memória, parece reforçar a imprecisão da origem do buraco. Ao fazê-lo, prenuncia que o escrutínio dessa gênese é desnecessário ou mesmo inútil diante do que está por vir. O que importa é que o buraco era um brinquedo infantil, exótico, mas que o aprazia desde os três anos de idade. Do mesmo modo, os motivos dessa bizarra preferência são aleatórios. Cavava simplesmente por gostar ou por tédio, analisa o narrador. Importante notar que o protagonista relata que, aos poucos, o buraco foi tomando forma. Ou seja, a consciência do formato, a imagem do objeto acompanha o amadurecimento desse sujeito, seja no tempo pretérito, seja no momento da rememoração. Todavia, é categórico, e um tanto contraditório no que tange à memória, ao afirmar:

Mas nessa época eu ainda não havia entrado nele, ficava apenas cavando-o. Mas já pensava nele como algo que pertencesse só a mim e a mais ninguém, e como algo secreto, embora ficasse ali no quintal à vista de todo mundo e as pessoas passassem ao seu lado e mesmo sobre ele; mas nem por isso deixava de ser meu e de ser secreto. (VILELA, 2017, p. 21).

A imagem do buraco é, assim, fascinante não apenas para o narrador que rememora. As palavras escolhidas para situar a história contada criam um desenho que tem a textura e o cheiro da terra, o esforço físico da escavação e a perspectiva do olhar de quem observa o objeto de fora. Ainda, evocam o mistério e atiçam a curiosidade que só poderá ser saciada nas últimas linhas do texto. Consoante Bosi (2000):

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (p. 20, grifos do autor).

A linguagem verbal ocupa espaço célebre na compleição do indivíduo e do seu meio cultural. Trata-se de uma aptidão biológica que, desde os primórdios da humanidade interage com a ação. Via verbalização, o indivíduo pode exteriorizar o pensamento, presentificar o objeto que não está diante dos olhos e, ainda, codificar experiências abstratas, como faz o narrador do conto de Vilela. Como lembra Bosi (2000, p. 33), “[...] A disposição dos

sintagmas, sobre a qual assenta todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, sequência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência”.

O narrador segue consolidando, sequencialmente, a importância do buraco na sua existência. Conta que cavava regularmente e que, já aos 11 anos de idade, ainda que não soubesse a razão, seguia cavando.

E então foi como se de repente eu o visse pela primeira vez – como se ele nunca tivesse existido antes desse dia, quando fiz quinze anos. Foi uma sensação empolgante, mas também assustadora, fiquei maravilhado e ao mesmo tempo com medo; na manhã desse dia eu estava alegre, mas de tarde não sabia se estava alegre ou triste, e de noite estava triste. De qualquer modo, uma coisa era certa: aquele buraco existia e era como se estivesse não ali fora mas dentro de mim. Eu podia ignorá-lo que ele estaria ali, continuaria ali como estava. (VILELA, 2017, p. 22-23).

As memórias do protagonista vão planeando o terreno em que o metafórico ganhará forma. Na adolescência, quando transita para uma outra fase da vida, ele tem consciência de que o buraco fez, faz e fará parte de sua existência. Ainda, no curso de um dia, experimenta as três emoções: a alegria matinal, infantil; as incertezas da tarde, adolescente; a tristeza noturna, o escuro que recobrirá a sua vida adulta. Nesse sentido, observa-se:

É necessário não perder de vista a distinção entre efeito imagético e procedimento semântico. Enquanto provém da intuição de semelhanças, a metáfora aparece como imagem; mas enquanto enlace linguístico de signos distantes, ela é atribuição, modo do discurso. (BOSI, 2000, p. 40).

Isso posto, procede-se à análise da imagem “buraco” e as significações suscitadas na trama narrativa.

3 IMAGINÁRIO: O ESPAÇO DA AÇÃO NA CONVERGÊNCIA DE SENTIDOS

Como visto, o buraco prenuncia a existência do narrador, estabelecendo o espaço central da narrativa. As ações psicológicas se desenrolam dentro e fora do buraco, mas sempre a partir dele. A casa da infância, espaço celebrado por Bachelard (1998) como recanto primeiro das memórias do sujeito, forja o corpo do narrador do conto em análise. Nesse sentido, buscando compreender a “intimidade do espaço interior”, é preciso entender a casa, o espaço da ação, como uma unidade complexa “[...] tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental.” (BACHELARD, 1998, p. 23).

No conto de Vilela (2017), o buraco, cósmico ou físico, situa-se no quintal, enquanto a casa propriamente dita, o lugar dos inteiramente humanos, está à margem da narrativa. Importante notar que o texto presentifica outros espaços, mas como se fossem corpos celestes secundários, que apenas orbitam o buraco – ora o repelem; ora o compelem, mas sempre

exercendo sua força gravitacional sobre o narrador. A rua, por exemplo, é o local em que Zé sente mais fortemente a sua incompatibilidade com o mundo exterior: “[...] quando saía à rua havia a risinhos de todos os lados: o tatu... o tatu... cochichavam, mas eu escutava como se estivessem gritando em meus ouvidos” (VILELA, 2017, p. 27). Todavia, o seu refúgio é o buraco, bom ou ruim, é nele que o narrador vive em plenitude: “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante (BACHELARD, 1998, p. 25).

Evidentemente, no recorte narrativo, o buraco é o mote central do universo ficcional, mas é também um jogo que se ocupa de focar no *habitat* natural do fantástico ser metamórfico. Tal processo começa a tomar corpo exatamente nesse espaço, quando o narrador, em estado de devaneio, tentando suprimir o buraco da sua vida, acidentalmente cai nele:

No primeiro instante tive um pavor horrível, como se eu estivesse cara a cara com a coisa de que eu naquele dia da infância tivera a visão; ali estava ela, visível e invisível, palpável e imaterial. Meu primeiro impulso foi o de fugir, mas não fugi, porque fiquei paralisado, ou porque me dominei, não sei; mas não demorou o pavor foi sumindo e dando lugar a uma espécie de familiaridade com a coisa. Notei então o escuro de ali dentro, o frio das paredes. E isso que talvez fôsse o que me apavorou – de início, passou a me ‘agradar — não exatamente a me agradar, mas a despertar minha curiosidade, a interessar-me. Ainda com um certo receio apalpei as paredes: eram frias, úmidas; cheguei até a cheirá-las: era o mesmo cheiro, mais forte, que eu já estava sentindo no ar ali dentro, cheiro de terra, um cheiro bom. Depois de alguns minutos a sensação de pavor havia desaparecido por completo, e eu sentia-me bem ali dentro, perfeitamente à vontade, como se fosse ali realmente o meu lugar, o meu habitat. (VILELA, 2017, p. 24).

Consoante Bachelard (1998, p. 26), “[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”. A verdadeira casa, centro do mundo, a imagem do universo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019) desse narrador é, então, o buraco, como expressa verbalmente no excerto anterior. Todavia, não se trata, necessariamente, de um lugar físico, mas simbólico da origem das suas experiências subjetivas. Tanto é que o escrutínio desse espaço acompanha as estranhezas das sensações: o pavor que dá lugar ao familiar; o cheiro da terra que se torna agradável; o apalpar de paredes que imprime a dimensão do buraco. Dessa maneira, a imagem do buraco, na narrativa, já não é mais plana, como uma fotografia, e sim tridimensional. E a focalização já não é mais externa. Nos primeiros anos, percebia o seu entorno com o olhar voltado para o buraco – de cima para baixo; ao final, vê o mundo pelo ângulo subterrâneo – de baixo para cima. Conte (2006, p. 5) observa que ocorre com o personagem de Vilela um

[...] apagamento de elementos fundamentais de sua existência, [o que] o faz retirar-se e construir-se como Outro, [e] o faz ter a necessidade do sentido-calado. Como uma negação aos valores externos, aos caminhos embaralhados, ao abafamento dos ruídos e ao mascaramento das cores. A não vontade de brincar com os

outros meninos, o ignorar os emocionados apelos de sua mãe, ou ainda, o gerar um proposital silenciamento para afastar Maria, sua noiva, denunciam seus anseios de isolamento assumidos no percurso metamorfofísico.

É preciso levar em consideração que há uma contraposição, não explícita, entre o buraco e outros espaços. Desse modo, se, por um lado, há uma riqueza de sensações emanadas pelo peculiar abrigo do narrador, por outro, há imensa economia na descrição dos demais espaços. Do quintal, sabe-se pouco, mas é de onde escuta o apelo de sua noiva para que saísse do buraco “Zé, você está?” Eu não respondia. ‘Zé, ô Zé, sou eu, Maria’” (VILELA, 2017, p. 26).

Acerca do seu quarto, o leitor sabe apenas que é de onde escuta o sinal que lhe permite escapar da casa e de sua mãe: “Nessa mesma noite, tão logo escutei o rressonar no quarto dela, saltei da cama e deslizando de quatro – já não conseguia mais ficar nas duas pernas – atravessei a casa, fui para o quintal e entrei no buraco” (VILELA, 2017, p. 28). Já transformado em tatu, a casa é novamente uma margem narrativa, quando o protagonista conta que, sentindo falta de ouvir a voz humana, abeirou a construção: “Isso aconteceu numa noite em que, levado por essa saudade, aproximei-me sorrateiramente da área lateral da casa, para onde dão as janelas da copa, e fiquei no escuro escutando” (VILELA, 2017, p. 30).

Enquanto efeito de sentido, o buraco frio e úmido, inegavelmente físico no universo da narrativa, desperta a sensação de um lugar sombrio, taciturno e mórbido. Nesse sentido, Bachelard (1998) discorre sobre imagens suscitadas pela edificação. Há uma psicologia da casa e ela se apresenta à memória de maneira polarizada em sua forma vertical.

A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que abrem, de alguma forma, duas perspectivas muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão. O telhado revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que tem medo infernava e do sol [...]. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. (BACHELARD, 1998, p. 36).

O porão de que fala Bachelard (1998) encontra, na narrativa de Vilela (2017), a extremidade subterrânea do buraco. Ambos estão no mesmo nível físico e, portanto, entende-se, são conceitualmente paralelos, ou seja, na mesma dimensão metafísica. Refugiando-se no seu porão imaginário, o buraco é ressignificado pela memória do narrador em trecho anterior à sua metamorfose:

Para conseguir, pois maior silêncio, e menos claridade, continuei cavando o buraco. As vezes levava água e comida e passava o dia inteiro cavando-o. Quando cansava, parava de cavar e ficava lá à toa sem fazer nada, apenas sentindo o silêncio, o escuro, o cheiro da terra, aquele cheiro que eu achava tão bom. (VILELA, 2017, p. 26).

Assim como o buraco, o porão é obscuro, afronta a verticalidade da vida em sua pujança na cozinha, o lazer da sala, o repouso do quarto, a elevação dos pensamentos no sótão. A luz do quintal, onde verdejam plantas, dando espaço para extravasar as traquinagens infantis, com as quais o narrador pouco se identificava, não entra no porão – nem no buraco. Mas ele tem uma utilidade, diz Bachelard (1998, p. 36-37), que o classifica como “[...] o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.”

Um buraco é, também, o destino final de seres humanos. Se os fantasmas habitam o porão, capaz de despertar calafrios (BACHELARD, 1998), numa cova repousam os corpos dos mortos. No conto, pode-se extrair da metamorfose completa o fenecer da criança, do adolescente e, por fim, do homem. Há, nesse sentido, mais um paralelo que se cria via interpretação: “[...] para eles eu estava realmente morto e o buraco era como se fôsse o meu túmulo” (VILELA, 2017, p. 29). Transmutado em tatu, o narrador tem a morte, simbólica, da forma humana e, entende-se, abraça completamente uma nova identidade.

4 IDENTIDADE: NO BURACO DO EXÍLIO

Tendo em vista que o tatu é um animal conhecido por habitar o subterrâneo e sair apenas à noite, passa-se à simbologia da metamorfose. Vale lembrar que o instinto primordial do narrador era o buraco e, então, a identidade de tatu surge, muito mais pelos olhos dos outros, até que o protagonista assuma, de fato, a sua nova forma.

As vezes Mamãe me via cavando-o e dizia: “Meu filho, deixa êsse brinquedo, vai brincar na rua com os outros meninos.” Mas às vezes também via e não falava nada, não se importava, e de certo modo até parecia achar bom: “assim êle não vai pra longe”, ela dizia. Dizia também, para os outros: “Êle gosta de brincar sózinho.” Eu gostava também de brincar com os outros meninos na rua [...]; mas às vezes deixava tudo isso e ia mexer com o buraco. (VILELA, 2017, p. 22).

Há, nesse sentido, uma identidade que começa a se formar na infância. O narrador, limitado nas muralhas da diegese e da sua própria memória, conta que sempre gostara de estar só no seu refúgio, ainda que, por vezes, a companhia humana fosse-lhe agradável: “Achava bom ficar ali sózinho, longe de todo mundo. Até que chegava um ponto em que também me cansava do buraco, sentia-me triste, e tinha vontade de voltar para as pessoas, conversar, falar, ouvir” (VILELA, 2017, p. 22).

Assim, ocorre uma fragmentação do sujeito, que culminará em sua metamorfose. Pode-se compreender esse híbrido pelo conceito de exilado intelectual de Said (2005). Primeiramente, o autor refere que o “O exílio é um dos destinos mais tristes [...]” e discorre acerca do mesmo na pré-modernidade, em que a deportação para outro país era um castigo, pois “[...] implicava não só anos de uma vida errante e incerta longe da família e dos lugares conhecidos, como também ficar numa espécie de estado proscricção [...]”. Ou seja, um sujeito em eterno deslocamento “[...] sempre em conflito com o que o rodeava, inconsolável em

relação ao passado, amargo face ao presente e futuro”. O autor lembra, ainda, que a ideia de exílio se associa ao “desprezo social e moral” (SAID, 2005, p. 51). Entre as profundezas do subterrâneo e a luz da rua, entre o isolamento e as pessoas por quem nutre afetos, o narrador de Vilela (2017) relata o seu imenso deslocamento social: “Mas chegava em casa e bastava ficar um pouco isolado dos outros e em silêncio que êle surgia dentro de mim, como uma serpente se erguendo no escuro” (VILELA, 2017, p. 23).

Mas é preciso lembrar que tal deslocamento, na paulatina negação de sua alteridade, acontecia mesmo quando estava entre pessoas. Nessa ordem, há a verbalização do constrangimento por sua identidade:

Houve ocasiões em que eu escondia dos outros o buraco, numa espécie de medo e pudor; ou, se me sentia muito triste por êle existir, **mostrava-o para êles na esperança de que dissessem ou fizessem alguma coisa para diminuir minha tristeza;** uns nem ligavam, outros davam conselhos, e alguns acabaram se oferecendo para me ajudar a tapá-lo; (VILELA, 2017, p. 23, grifos nossos).

Assim, nota-se que o meio social não fora o suficiente para *curá-lo* dessa estranheza, não havendo, como refere Said (2017), um espaço de negociação entre o sujeito exilado em seus singulares sentimentos e o que a sociedade espera dele: fechar o buraco existencial e viver, ainda que de maneira forjada, o *caminho natural* de um ser humano na sociedade. Trata-se, antes de tudo, de um sujeito incompreendido mesmo por aqueles que simplesmente não o importunavam: “disseram que eu era orgulhoso, que eu desprezava os outros ou que eu não me importava com êles, e até que os odiava. Quanta incompreensão. Havia também os que diziam: “Deixa, deixa êle; êle não tem jeito...” (VILELA, 2017, 23-24).

O narrador lembra que, por mais que tentasse, por mais que se importasse com a angústia alheia, sobretudo de sua mãe, não fora capaz de resistir ao chamamento metafórico do buraco. Assim, mostra-se como alguém que de fato tentou acomodar-se no lugar que a biologia e a sociedade reservaram para si. Na passagem do conto transcrita a seguir, é possível notar um momento de ruptura entre a identidade original e a nova. Se, por um lado, sofre com o que está deixando para trás, por outro, já não pertence mais a esse universo. Ainda, ressalta-se, a dor desse estado de transição é aprofundada pela incerteza do que está por vir.

Tive tanta pena dela êsse dia que prometi não voltar mais ao buraco. Mas a promessa durou pouco, eu não podia mais ficar fora do buraco, sentia-me desambientado, doente, tudo me feria, me incomodava, a luz do sol queimava meus olhos como se fosse fogo, os sons abalavam meus ouvidos [...] (VILELA, 2017, p. 26-27).

Said (2005, p. 52) analisa a existência do exilado como um “estado intermédio”, em que o sujeito não está integralmente no novo *habitat* nem no antigo. No conto de Vilela (2017), observa-se que o narrador tem ambos os espaços físicos e metafóricos muito próximos e em consonância de significação subjetiva. A casa, e a família, estão a poucos metros

do buraco, mas há um abismo simbólico entre os dois modos de vida. No que tange, especificamente, ao exilado, Said (2005, p. 52) explica: “[...] rodeado de semi-envolvimentos e semi-distanciamentos, nostálgico e sentimentalista, por um lado, imitador competente ou proscrito em segredo, por outro”. Todavia, pondera, há espaço para adaptação, que pode ser traduzida num simples sobreviver, como faz o narrador do conto de Vilela (2017) durante a infância, adolescência e início da vida adulta.

Ainda consoante Said (2005, p. 54), “[...] o exílio, enquanto condição real, é também para o que me interessa uma condição metafórica.” Em outras palavras, segue o autor, a condição de exilado pode ocorrer sem que seja necessário mudar de cidade, estado ou país. O exílio assume, então, a forma de um distanciamento entre a individualidade intelectual, na abordagem do teórico, e as ideias dominantes. No conto de Vilela (2017), pode-se associar tal conceito à já referida negação de alteridade. Nesse sentido, a identidade de tatu não é, exatamente, reconhecida pelo narrador, mas assumida a partir do sistemático deboche social:

[...] Riam sobretudo por causa de minha corcunda, que me viera à fôrça de cavar todo dia, e de meu rosto que fôra escurecendo e afinando. E é por isso que eu só andava com as mãos enfiadas nos bolsos, mesmo em casa, e na hora de usá-las para alguma coisa, como por exemplo para comer. (VILELA, 2017, p. 27).

Ressalta-se que é pela voz dos outros que a sua forma animal se solidifica. E isso tem reverberações no próprio corpo do sujeito, que, pouco a pouco, se transmuta afastando-se da anatomia humana. Retrai-se, esconde-se o quanto pode, mas não consegue desvencilhar-se do poderoso e dominante olhar externo e isso é determinante para mais um momento de sua transformação: “Num desses dias em que, ao sair à rua, ouvira as pessoas falando e rindo de mim, cheguei em casa tão deprimido que sem reparar comecei a andar de quatro” (VILELA, 2017, p. 27). Na sequência, nem mesmo o bolo de chocolate feito por sua mãe pode resgatá-lo da sua metamorfose:

Era doloroso, ela pressentia que era a última vez que me abraçava assim. De noite ela fez um bôlo de chocolate, que era o bôlo de que eu mais gostava; tudo como se soubesse que era a última vez. Eu comi para que ela se sentisse feliz, mas já não achava mais graça em comer bôlo, e além do mais **tinha de comer aos pedacinhos para passar na garganta e não me engasgar**. (VILELA, 2017, p. 28, grifos nossos).

A partir desse momento, o homem assume integralmente a forma de tatu. A consciência da ruptura completa-se quando o narrador conta que, naquela noite, deixara a sua cama e fora viver no buraco. Tal qual um exilado que não consegue romper os laços identitários com a sua pátria, os laços com a mãe são firmes, afinal, ela continua procurando pelo filho, amando-o em sua nova forma e morada. Ao mesmo tempo, o narrador, refletindo sobre a sua identidade, constata que é: “[...] seu filho, porque nasci dela; mas o quê que ‘ainda tenho de comum com ela? Sou um tatu, gosto é no escuro e no frio, sozinho; sou diferente dela, meu mundo é diferente, não tenho mais nada a ver com seu mundo, só a memória me liga a ela” (VILELA, 2017, p. 29).

Com a noiva, acontece algo semelhante. Num primeiro momento, Maria segue procurando-o, buscando resgatá-lo do buraco. É inútil, pois o narrador conta que não a atende. Até que: “As visitas começaram a se espaçar. Maria não voltou mais. Só Mamãe vinha” (VILELA, 2017, p. 30). Todavia, refere, sente saudades de ouvir a voz humana e passa a rondar as margens da casa, apenas ouvindo conversas triviais que, no entanto, mantinham a memória da sua humanidade. Nesse sentido, como tatu, assume uma nova condição:

A condição de marginalidade, que pode parecer irresponsável e irreverente, liberta-nos da obrigação de proceder sempre com cautela, com medo de virar tudo do avesso, preocupados em não perturbar os companheiros, membros da mesma corporação. (SAID, 2005, p. 62).

O conto de Vilela (2017) encerra quando o narrador descobre que Maria havia casado com outro homem: “[...] senti uma pontada no coração e uma enorme tristeza” (p. 31). Entretanto, a noiva, que o abandona, tem razão, pensa o protagonista. Já não tinham mais nada em comum e amá-lo seria ridículo: “Mulher apaixonada por um tatu mata-se. Seria engraçado” (p. 31). Assim, o narrador assujeita-se. Não pode ser humano; não é inteiramente tatu; e, menos ainda, pode ser um pacífico híbrido de tatu e homem, solução que não parece possível neste universo ficcional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O metafórico desse conto de Vilela (2017), característica do gênero fantástico, está longe de ser uma questão simples de resolver com uma mera conclusão que apontaria para este ou aquele significado estático. Pelo contrário, há muitos paralelos que podem ser extraídos do texto, ao sabor do auditório, como lembra Ricoeur (1976). Assim, é possível conjecturar sentidos tão particulares quanto a própria individualidade humana e fantasticamente atrelados ao universo cultural de quem recebe o texto.

Chama bastante atenção que a trama repassa toda infância e juventude da personagem, que se narra a partir de uma ótica adulta, quando sua metamorfose está completa. Na infância, apenas cavava, como uma excentricidade qualquer. Já na juventude, ao adentrar o buraco pela primeira vez, sente medo de algo tão familiar, mas que traz uma experiência inédita. A personagem reluta em seguir os seus instintos, a sua natureza e tem consciência de que esse modo de existir causa sofrimento aos que o amam. Assim, a velha luta de alteridades entra em cena. Transformar-se em um tatu, ser que habita o buraco, algo biologicamente inverossímil a um ser humano, é também uma metáfora de sua existência. Trata-se de um sujeito em descompasso com o seio familiar e social. E isso é evidenciado via discurso indireto livre, quando o narrador personagem, relatando a incompreensão dos amigos, mãe e noiva estabelece alteridades entre si e os humanos *normais* que o cercam.

Através do símbolo do buraco, cavado pelo narrador desde que a sua memória alcança a existência, o conto traz a ideia de um sujeito desajustado e incompreendido. O buraco, nesse sentido, é metáfora de uma existência sombria. Isso pode significar que sua consciên-

cia humana é atravessada pelas vozes dos outros, fazendo com que ele se transforme em um híbrido proibido: um pouco homem adulto, um pouco criança que não entendia o significado do buraco e um pouco o que se transforma na narrativa: um tatu. Evocando imagens, como postulado por Bosi (2000), o narrador leva o simbólico a um lugar físico, um buraco frio, úmido, reservado aos que não têm mais direito à existência humana nos moldes que a sociedade reconhece como legítimos. O subterrâneo, tal qual evocado pelo pensamento de Bachelard (1998), é o espaço do lúgubre, do macabro, do inconfessável, do contraste com a vida social abrigada nos recantos mais nobres da casa. Com isso, o exílio do narrador, que recorre ao buraco para viver em um refúgio mais adequado socialmente à sua subjetividade, forja, também pela voz dos outros, a sua anatomia física e a sua identidade metamórfica, como são os exilados intelectuais de que fala Said (2005).

Os teóricos evocados e a metáfora do texto podem apontar que a metamorfose, o exílio e a identidade suprimida não estão tão longe assim da realidade do leitor. Basta observar como o pensamento dominante sistematicamente aniquila a alteridade, a identidade de quem nasceu para ser tatu e viver a sua plenitude híbrida em um meio cultural. Em alguns momentos, esses tatus podem ser aqueles que apenas pensam diferente no campo da política, das ideias e dos costumes. Em outros, podem ser os que sofrem de uma depressão, sugerida no texto, ou outro transtorno mental, que não vivem – nem precisam viver – na tão bem falada normalidade. Ainda, o narrador do conto pode ser um negro, secularmente deslocado entre o buraco da senzala e a casa grande, escravizado e agredido em *razão* do físico e espaço social que lhe foi destinado. Pode ser, também, uma identidade de gênero não permitida em uma sociedade heteronormativa. Por fim, cabe dizer que, levando as ações para um universo fantástico, o conto de Vilela (2017) abraça o impossível, em que tudo pode ser. Mas, sobretudo, enfatiza, pela perspectiva do narrador homodiegético, que ser tatu nesse universo cultural é deveras dolorido.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. *In: _____*. **A Poética do Espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 23-54.
- BOSI, Alfredo. Imagem, Discurso. *In: _____*. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19-47.
- CONTE, Daniel. Do Fazer-Se Em Silêncio: []! **Língua & Literatura**, [S.l.], v. 8, n. 12, p. 1-15, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- MARCONI; Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários**. 1 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1976.
- SAID, Edward W. Exílio intelectual: expatriados e marginais. *In: _____*. **Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 51-62.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VILELA, Luiz. O Buraco. *In: _____*. **Tremor de Terra**. 10. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2017. p. 22-31.

A AUTORA IMPROVÁVEL: ESCRITA, FOME E POLÍTICA NA PERSPECTIVA DE CAROLINA DE JESUS

THE UNLIKELY AUTHOR: WRITING, HUNGER AND POLITICS FROM THE PERSPECTIVE OF CAROLINA DE JESUS

Bruna Alves Lopes¹

Elaine Cristina Quadros Dubiel²

Resumo: O presente trabalho tem como proposta analisar a obra *Quarto de Despejo*, de autoria de Carolina de Jesus, enfatizando a crítica na articulação existente entre escrita, fome e política tal qual estabelecida pela escritora. Neste artigo entendemos o livro em questão como um artefato que nos permite lançarmos novos olhares para o período histórico denominado como Anos Dourados, pluralizando as vozes do passado e, conseqüentemente, ampliando nossa percepção acerca desse período da história do Brasil. Concluímos que a escrita possibilitou a construção de uma outra imagem de si, além de ter se tornado um instrumento de prazer e resistência num cotidiano marcado pela extrema pobreza, além de oferecer recursos para que a mesma pudesse elaborar uma explicação para o que vivenciava.

Palavras-chave: Carolina de Jesus; Escrita; Fome; Política.

Abstract: The present work aims to analyze the work *Quarto de Despejo*, written by Carolina de Jesus, emphasizing the criticism in the existing articulation between writing, hunger and politics as established by the writer. In this article we understand the book in question as an artifact that allows us to take a new look at the historical period called Golden Years, pluralizing the voices of the past and, consequently, expanding our perception about this period in the history of Brazil. We conclude that writing enabled the construction of another image of the self, in addition to having become an instrument of pleasure and resistance in a daily life marked by extreme poverty, in addition to offering resources so that it could elaborate an explanation for what it experienced.

Key words: Carolina de Jesus; Writing; Hunger; Politics.

1 Professora Colaboradora do departamento de história na Universidade Estadual de Ponta Grossa. E-mail: bruna.hist.uepg@gmail.com.

2 Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa e acadêmica de Pedagogia na Universidade Cruzeiro do Sul Educacional. E-mail: elain.dubiell@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

No dia 19 de agosto de 1960 a Livraria Francisco Alves recebeu Carolina de Jesus para que esta pudesse divulgar e autografar o seu primeiro livro: *Quarto de Despejo*. A obra — inicialmente negada por algumas editoras, mas publicada devido ao apoio do jornalista Audálio Dantas (DA COSTA, 2007) — trouxe ao público o testemunho acerca do cotidiano dos moradores da extinta favela do Canindé, em São Paulo.

O livro despertou o interesse de leitores de diferentes nacionalidades sendo publicado

[...] em 13 línguas em mais de 40 países, incluindo a então União Soviética e o Japão. Sua projeção foi vertiginosa, e jamais outro livro publicado no Brasil com testemunho de mulheres pobres alcançou níveis equiparáveis ao de Carolina. (MEIHY, LEVINE, 1994 *apud* DOS SANTOS, 1996, p.14).

De acordo com Da Costa (2007, p. 18), Carolina “[...] frequentou o Colégio Allan Kardec, de Sacramento, instituição financiada por Maria Leite Monteiro de Barros, para quem a mãe de Carolina lavava roupas e que se dispôs a contribuir para a educação da menina”. Obteve apenas dois anos de educação escolar, embora a mãe sonhasse com a filha se tornando professora. Sobre o assunto, Carolina escreveu em seu diário: “[...] foi as contingências da vida que lhe impossibilitou concretizar o seu sonho”. (DE JESUS, 2014 p.48-49).

Se as eventualidades da vida não permitiram que Carolina Maria de Jesus obtivesse o título de professora, estas não conseguiram silenciar sua voz; que foi ouvida, estudada e analisada em alguns países.

Apesar do sucesso, Da Costa (2007) nos informa que Carolina passou por um processo de marginalização por parte de diferentes grupos: a chamada classe média não aceitava o sucesso de seu trabalho, a esquerda da época considerava seu discurso contraditório e sem consciência de classe, o movimento feminista (centrado nas demandas das mulheres brancas e de classe média) não incorporou as questões colocadas por uma mulher pobre, negra e única responsável na criação de três crianças e, por fim, a intelectualidade da época, marcada muitas vezes pelo racismo e pelo preconceito da sociedade daquele período (ALMEIDA, 2020), não valorizava seus escritos e questionava o *status* de escritora a ela atribuído.

De “autora improvável” (ALMEIDA, 2020) Carolina de Jesus foi descoberta e revisitada por novas gerações de leitores que, 60 anos após a primeira publicação da obra, reconhecem seu legado literário — inspirando e mobilizando mulheres com trajetórias semelhantes à sua (DOS SANTOS, 1996) — e a atualidade dos temas nela abordado, em especial a fome.

Tendo em vista a relevância de *Quarto de Despejo* e no ensejo do 60º aniversário de sua publicação, o objetivo do artigo que segue é analisar a obra³ enfatizando o olhar na centralidade da escrita no cotidiano de Carolina de Jesus e as consequências de tal ação: instrumento de construção de uma narrativa de si, como meio de resistência (principalmente em relação à fome) e expressão da consciência política.

3 Neste artigo utilizamos a versão publicada em 2014 pela Editora Ática.

O CAMINHO METODOLÓGICO

Antes de apresentarmos a análise da obra supracitada cabe apresentarmos algumas questões acerca do caminho metodológico adotado nesse artigo: em primeiro lugar consideramos *Quarto de Despejo* como uma fonte histórica, um vestígio do passado, que nos possibilita reflexões acerca da condição da mulher negra, favelada e **única responsável pela educação e sustento dos filhos** na década de 1950. Nesse sentido, se a chamada História das Mulheres pode ser comparada a um artefato arqueológico soterrado sob muitos séculos de desconsideração e rejeição, questões do presente (relacionadas com mudanças sociais, políticas, econômicas e acadêmicas)⁴ colaboram para que vozes outrora silenciadas possam ser atualmente escutadas.

Sobre a escuta das vozes do passado, De Almeida (2014, p. 347) afirma que: “[...] no caso feminino, os documentos e as fontes escritas se situam na maioria no universo doméstico, na literatura dirigida às mulheres, nas cartas, diários íntimos, diários escolares, fragmentos da memória, entre outros”. Os diários íntimos, portanto, são fontes relevantes para pesquisadores que se propõem estudar a História das Mulheres (De Andrade, 2009).

Ao realizar uma reflexão sobre diários, escrita e experiências femininas, Milan (2016) nos chama a atenção para o fato de que historicamente a produção desse gênero textual está historicamente relacionada com às pessoas de poder aquisitivo e que, a partir da escrita, posicionavam-se como protagonistas de sua história.

Nesse ponto, se os diários normalmente trazem à tona as memórias das mulheres das chamadas classe médias e alta e com acesso à escolarização, *Quarto de despejo*, enquanto artefato, nos apresenta outras percepções: 1) rompe com o imaginário acerca dos “Anos Dourados” (1945-1964) e apresenta a outra face da ampliação e sofisticação das relações capitalistas em nosso país: o rosto da mulher que batalhava todos os dias para não deixar os filhos passarem fome. 2) Apresenta a escrita não como privilégio, mas como um prazer diante de um cotidiano difícil e como um instrumento para a elaboração de outra imagem de si, a Carolina escritora, ainda que para muitos fosse uma “autora improvável”.

É relevante salientar que os textos autobiográficos, quando deixam o espaço privado para se tornarem públicos, se tornam obras passíveis de críticas para diferentes sujeitos: desde um público amplo, aos leitores especializados, tais quais os historiadores ou especialistas em crítica literária, por exemplo. Para De Sousa (2011 p. 90) “o gênero autobiográfico, devido a sua especificidade – o limite tênue entre o real e ficcional -, sempre suscitou desconfianças por parte da crítica”.

4 Como um exemplo dessa preocupação/alteração citamos uma pesquisa por Regina Dalcastagné em 2012 e divulgada por Santana (2019). Ao observar o perfil dos autores das obras literárias (um total de 258 livros) publicadas entre os anos de 1990 a 2004 por três editoras consagradas no cenário nacional observou que 93% eram brancos e 72% homens. Os números expressam as dificuldades que as escritoras negras enfrentam para terem seu trabalho divulgado e reconhecido e, a pesquisa de Regina Dalcastagné demonstra que cada vez mais há pessoas preocupadas com o sexismo e o racismo presente na produção, publicação e divulgação de obras com teor literário.

A ESCRITA

Eu cato papel, ferro, e nas horas vagas escrevo (DE JESUS, 2014, p.105)

Virginia Woolf (1990) na clássica conferência transformada no livro *“Um teto todo seu”* instigou o seu público a pensar a relação entre as mulheres e a escrita literária como algo mais profundo que simplesmente prestar um tributo àquelas que deixaram suas contribuições na história da literatura; para a autora era importante considerarmos as condições de existência que possibilitavam, ou limitavam, as mulheres a se tornarem escritoras. Woolf enfatizou sua análise na desigualdade entre homens e mulheres e nos elementos que impediam que essas últimas acessassem às universidades e o que elas representam (o acesso ao conhecimento, às memórias e desenvolvimento de ideias individuais e coletivas).

As questões colocadas por Virginia Woolf continuam tendo relevância, mas precisamos inserir nessa análise questões para além do gênero, pois as desigualdades sociais perpassam também outros elementos. Da Rosa e Da Silva (2020) nos chamam a atenção para a pertinência da noção de colonialidade para esse debate entendendo-a como um resquício violento do processo colonial do qual o Brasil passou. Entre as marcas visíveis, ainda hoje, em nossa sociedade estão o apagamento das contribuições intelectuais e literárias das escritoras negras. Assim, argumentam que “[...] antes de construírem as identidades do “negro” e do “índio”, os colonizadores reproduziram as identidades sociais do “homem” e da “mulher” (DA ROSA, DA SILVA, 2020, p. 2).

Ao analisarmos o trabalho de Carolina de Jesus, não podemos ignorar o que os autores chamaram de “permanência da visão colonizadora racista e patriarcal” (DA ROSA, DA SILVA, 2020, p.2) presente em várias esferas sociais ao longo dos anos 1950 e 1960 e que, no campo acadêmico, fazia com que Carolina fosse exatamente o oposto do que se esperava daqueles que se dedicavam à escrita. Ela era uma “escritora improvável” (ALMEIDA, 2020) e o “silêncio” e o “anonimato” (DA ROSA, DA SILVA, 2020) eram o destino previsto. A análise da obra nos mostra que a escritora tinha consciência da situação, embora tenha se rebelado por meio da escrita.

Maria Carolina de Jesus (2014, p. 23) relatou em seu diário o seguinte diálogo com um desconhecido: “[...] enquanto as roupas corava eu sentei na calçada para escrever. Passou um senhor e perguntou-me: — O que escreve? — Todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana”. Ao analisar a fonte, é possível perceber a curiosidade do homem que observou Carolina. Para entender o espanto demonstrado no diálogo, e vermos como ele expressa o racismo e o machismo da época, recorreremos à De Almeida (2014, p. 344) que descreve em seu artigo as regras de civilidade existentes entre as décadas de 1920 e 1950:

No novo cenário social, as mulheres deveriam cultivar-se para viverem em sociedade e serem agradáveis aos homens. Não poderiam concorrer com eles profissional e intelectualmente, isso ultrapassaria os limites da segurança social e representaria um risco, se lhes fosse dado liberarem-se economicamente dos maridos ou dos pais e tornarem-se iguais no intelecto.

De Almeida (2014, p. 350) ainda afirma que “[...] estas recomendações possuíam um recorte de classe, dado que se referiam a mulheres em boa situação financeira e classe social privilegiada, e não às mulheres da população em geral”. Assim, as mulheres (mesmo letradas) não podiam demonstrar uma ilustração maior do que a dos seus cônjuges, uma vez que deveriam ser dependentes deles: economicamente e intelectualmente. A escrita representava um risco para ordem social vigente, pois caberia à mulher apenas o bom direcionamento do lar. Saber ler e escrever era para poucos, principalmente quando se tratava de mulheres.

As questões acima expostas auxiliam a entender o espanto do homem expresso no diálogo anteriormente citado: em primeiro lugar as mulheres não possuíam acesso à cultura letrada e as que conseguiam eram mulheres brancas oriundas de famílias com condições financeiras para custear a educação das moças. Nos casos mais raros, algumas jovens contavam com algum auxílio, como foi o caso da escritora⁵.

Carolina, dessa forma, desafiava os estereótipos de gênero de sua época ao fazer do gosto pela leitura e o prazer pela escrita em elementos centrais no seu cotidiano.

Vou parar de escrever. Vou torcer as roupas que ensaboei ontem. (DE JESUS, 2018, p. 34)

[...] Eu estava escrevendo, esperando o arroz secar. Guardei o caderno e fiquei girando, procurando o João. (DE JESUS, 2018, p.109).

Escrevia nos momentos disponíveis entre os afazeres domésticos e o trabalho de catadora e lavadeira, ou ainda de noite enquanto os filhos dormiam.

Se a dedicação à escrita causava espanto por romper com o que socialmente se esperava de uma mulher, o fato de Carolina ser negra e morar na favela do Canindé também são elementos que faziam dela uma escritora improvável. Em seu diário narrou o seguinte diálogo:

“... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

- É pena você ser preta. (DE JESUS, 2018, p.64).

Em outro momento descreveu a seguinte cena: “[...] sentei ao sol para escrever. A filha da Sílvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: — Está escrevendo, negra fidida! A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam”. (DE JESUS, 2014, p. 26).

Os trechos acima expressam não apenas o preconceito racial existente no Brasil da época, mas também a consciência de Carolina de Jesus em relação a existência do racismo. Tais questões não a impediram de escrever, ao contrário, eram transformados numa espécie de motor que a impulsionava. Aprendemos com Foucault (1992) que a escrita pode ser compreendida como uma forma de subjetivação e que possui uma historicidade; desta

5 De acordo com Da Costa (2007, p. 18), Carolina “[...] frequentou o Colégio Allan Kardec, de Sacramento, instituição financiada por Maria Leite Monteiro de Barros, para quem a mãe de Carolina lavava roupas e que se dispôs a contribuir para a educação da menina”, entretanto, Carolina estudou por apenas dois anos.

feita, ainda que nosso objeto de estudo seja distinto daquele do filósofo (que estudou o que denominou de *escrita de si* no período helenístico) acreditamos que parte das propostas utilizadas por Foucault podem ser aproveitadas para entendermos a escrita de Carolina de Jesus, em especial: a ideia da escrita de si como uma forma de constituição do sujeito e a escrita como instrumento de meditação, autocontrole e reinvenção de si. No caso de Carolina de Jesus vale ressaltar a escrita como um instrumento para a criação de uma outra imagem: primeiro dela em relação a si mesmo, segundo dos demais em relação a ela.

Priore e Bassanezi (2004, p. 487) afirmam que “normalmente, as mulheres negras são apresentadas, na documentação disponível, como figuras extremamente rudes, bárbaras e promíscuas, destituídas, portanto, de qualquer direito de cidadania”.

Carolina, longe de aceitar para si tais representações repletas dos preconceitos de raça e gênero de sua época, ao inserir a escrita em seu cotidiano como um elemento de prazer, resistência e parte fundamental de quem era e gostaria de ser, criou para si outra imagem: a escritora apaixonada pela leitura: “[...] li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem” (DE JESUS, 2014, p.24). Desta feita, a escrita e a leitura era uma forma de prazer, talvez um dos poucos em um cotidiano marcado pela ausência do riso.

Ao analisar o processo de subjetivação de Carolina, Da Rosa e Da Silva (2020, p.4) fazem a seguinte observação:

É bem verdade que Carolina Maria de Jesus se transformou [...] quando aprendeu a ler o mundo e a dizer a sua palavra – o que fez por meio da escrita, quando passou a registrar seu cotidiano de forma crítica e profundamente reflexiva em seus diários. Carolina se transformou por questionar as péssimas condições de vida às quais ela e os seus vizinhos e vizinhas “favelados/as” eram submetidos por uma estrutura social injusta; por questionar as violências de gênero e raça.

As caricaturas e preconceitos construídos pelo racismo estrutural, pela misoginia e diferenças de classe presente no Brasil do período foram compreendidos por Carolina e, em alguns casos, respondido de acordo com suas possibilidades. Pode-se observar no seguinte trecho: “[...] passou um senhor, parou e nos olhou. E disse perceptível: — Será que este povo é deste mundo? Eu achei graça e respondi. — Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo”. (DE JESUS, 2014, p. 145).

FOME E POLÍTICA

Observamos que Carolina não se contentou em relatar as dificuldades cotidianas, mas também em refletir sobre as causas. Chegou à conclusão de que havia uma articulação entre racismo, fome e política. Ao analisar a sua vida, descreveu-a utilizando as seguintes palavras:

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós

quando estamos no fim da vida é que sabemos como nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro. (DE JESUS, 2014, p. 167)

Mais do que um tom disposto numa paleta de cores “preto”, para Carolina, expressava o lugar que ocupava (e a consciência de ocupar esse lugar) e as suas condições materiais de existência. Articulada com a cor preta, as páginas do diário são marcadas pela frase “estou com fome”. Dos Santos e Scherer (2012, p. 93) argumentam que “as causas da fome estão atreladas à persistência de restrição de acesso aos alimentos, motivadas principalmente pela questão econômica”; entretanto, ainda que a definição seja tecnicamente correta, há um outro elemento, apresentado por Carolina, e que não podemos perder de vista: “é preciso conhecer a fome para descrevê-la”. (DE JESUS, 2018, p. 29). Em outras palavras, Carolina expressava que a fome não era uma abstração, mas parte de uma experiência marcada pela batalha diária para alimentar os filhos: “e assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 2018, p. 32). Se a Abolição da Escravatura igualava-a como uma cidadã livre, em sua perspectiva, a fome tornava-a desigual em relação aos demais.

De acordo com Dos Santos e Scherer (2012) a fome é uma questão social que nos acompanha desde o período colonial; entretanto, foi somente na era da ditadura de Vargas que políticas voltadas para a alimentação foram instituídas. Aproximadamente seis décadas depois, em 2003, foi lançado pelo ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva o programa Fome Zero no Brasil. Antes existiam outros programas sociais, embora este tenha recebido maior notoriedade devido ao seu impacto social. Nesse contexto, o prato vazio tornou-se emblemático, ajudando a conscientizar sobre a condição de muitos brasileiros.

Para Dos Santos e Scherer (2012, p.93) “os desdobramentos reais da política brasileira de combate à pobreza ainda não conseguiram atingir, as raízes da miséria, cabendo ainda, a esse montante da população, um estado de absoluta carência”, condição que se refere não apenas a privação de alimentos, mas a falta de moradia, saúde e trabalho.

Décadas antes, Carolina de Jesus enfatizava que um país que quisesse ser considerado desenvolvido não poderia permitir que parte de sua população passasse fome:

Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando a primitividade. Quem não conhece a fome há de dizer: “Quem escreve isto é louco”. Mas quem passa fome há de dizer:

- Muito bem, Carolina. Os gêneros alimentícios deve ser ao alcance de todos. (2018 p. 38)

Em outros momentos questiona: “será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil?” (JESUS, 2018, p.33).

O Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek propunha o desenvolvimento do setor de energia, transporte, alimentação, industrialização, educação e a construção de Brasília. Conforme Kapp, Stremel e Chaves (2019, p 23) “entre 1955 e 1961 o Produto Interno

Bruto nacional cresceu 7,9% ao ano e a importação de bens de capital (nesse mesmo período) praticamente dobrou”, mas o rápido desenvolvimento econômico da era JK não atingiu a todos os brasileiros. Diferentemente do progresso aclamado no Brasil da década de 1950, com o presidente da Bossa Nova, Carolina de Jesus escrevia sobre outra realidade: a fome pela qual muitos brasileiros da época enfrentavam. Essa mesma fome que, além do corpo, marcava também o emocional de muitos brasileiros. Carolina cita em seu diário o caso de uma mulher que cometeu suicídio. Na base da tragédia estava as dificuldades em manter uma vida digna. Ao refletir sobre o caso argumentou: “[...] é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome” (DE JESUS, 2018, p.63).

A fome, conforme observou, foi utilizada como uma espécie de “pauta política” para muitos políticos que objetivavam conquistar votos:

...Quando um politico diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na politica para melhorar as nossas condições de vida pedindo nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas (DE JESUS, 2018, p.38).

A abordagem constante do tema, mas a ausência de resolução, fazia com que a escritora tivesse a consciência de que “quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre” (DE JESUS, 2018, p.39). Não sabe, no sentido de não ter passado por tal experiência, embora tivesse consciência do problema, inclusive aproveitando-se da questão para manter-se na política.

Na data de 16 de maio de 1958 a autora fez o seguinte registro: “eu quando estou com fome quero matar o Janio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos”. (DE JESUS, 2018, p.33). O sentimento de revolta proporcionado pela fome gerava não apenas desafeto com as figuras que comandavam o país naquele contexto, mas também uma desilusão com a própria democracia: [...] A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os politicos fraquissimos. E tudo o que está fraco, morre um dia. (DE JESUS, 2018, p.39.).

A consciência sobre a dimensão política da fome (e como a presença desta enfraquece as bases de uma sociedade democrática) é acompanhada da certeza de que as pessoas ocupam espaços distintos na cidade. Sobre o assunto escreveu: “Eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos”. (DE JESUS, 2014, p. 32).

Ainda que não delimitada com muros a cidade era dividida sendo vedada a livre circulação, exceto para os políticos que, em épocas de eleições, andavam pelas favelas comportando-se como se sempre caminhassem por aqueles lugares. Entretanto, se o político poderia ir no “quarto de despejo” quando bem entendesse, o favelado não poderia frequentar a “sala de visita”, a “sala de jantar” e o “jardim”.

Ao narrar a ida a um determinado edifício para receber alguns papéis descreveu vários constrangimentos que expressam as interdições em relação a ocupação e circulação dos sujeitos no espaço da cidade:

No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço.

[...] Perguntei-lhe se era medico ou deputado. Disse-me que era senador.

O homem estava bem vestido. Eu estava descalça. Não estava em condições em andar no elevador.

Pedi ao jornaleiro para ajudar-me a por o saco nas costas, que o dia que eu estivesse limpa eu lhe daria um abraço. Ele sorriu e disse-me:

- Então já sei que vou morrer sem receber o teu abraço, porque você nunca está limpa. (DE JESUS, 2018, p.111)

O trecho acima relata um dos dias em que Carolina teve maior retorno financeiro com seu trabalho enquanto catadora, mas também um dos dias em que mais foi violentada: pelos olhares, com palavras, pelo cansaço, etc. Ainda que tentasse argumentar, para si mesma, que estava habituada com tal situação, o registro em seu diário nos deixa pistas de uma alma que sofria. Tal percepção acentua-se com a frase que termina de narrar aquele dia: “... Fui deitar-me. As pulgas não me deixaram em paz. Eu já estou cansada desta vida que levo.” (DE JESUS, 2018, p.111).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aproveitamos o aniversário de lançamento da primeira edição de Quarto de despejo para refletirmos sobre escrita, fome e política a partir da ótica de Carolina de Jesus. Ao relatar seu cotidiano (marcado pelo racismo, pelo machismo e pela extrema-miséria) a escritora não narrou apenas a sua história, mas a de inúmeros brasileiros ignorados pelas narrativas ufanistas que ressaltavam apenas os aspectos positivos dos chamados Anos Dourados.

Ao dedicar-se à escrita enquanto um elemento de construção de outra imagem de si, como ferramenta de prazer em contexto marcado pela fome e como mecanismo de reflexão sobre essa realidade, Quarto de despejo rompe com uma característica recorrente dos chamados diários (suporte das memórias das mulheres de classe média e alta e com acesso à educação formal) para tornar-se uma fonte histórica que retrata o cotidiano de mulheres dos anos 1950-1960 e que lutavam, todos os dias, contra os preconceitos de classe, gênero e raça.

Nesse sentido, longe de ser um privilégio a escrita era um instrumento para a construção de uma outra Carolina, a escritora, ainda que “improvável” para muitas devido a mentalidade colonizadora racista e machista que imperava no Brasil da época: não só no campo literário, mas em várias esferas do corpo social e que foi responsável pelo silenciamento de inúmeras vozes tão ricas e interessantes tais qual a de Carolina.

A fome, grande presença na escrita de Carolina, enfraquecia não apenas o seu corpo,

sua autoimagem (enquanto mulher/mãe) e sonhos; conforme observou (e mais tarde foi possível observarmos) enfraquece as bases de uma sociedade democrática. Enquanto ‘favelada’ sentia o descaso, dos políticos e da sociedade, para com a sua realidade e tinha consciência de que a fome era um projeto político.

Ainda que renegada por seus vizinhos de favela sentia-se pertencente àquele grupo. Sabia que as decepções e amarguras existentes em sua trajetória não eram apenas suas, mas também de todos aqueles que viviam no “quarto de despejo”. Sofria e tinha consciência de que parte desse sofrimento era efeito das ações políticas e sociais tomadas na “sala de visita”, “jantar” e no “jardim”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Liz Costa. O legado histórico de Carolina Maria de Jesus. ADFRJ. 2020. Disponível em: <https://www.adufrj.org.br/index.php/pt-br/noticias/arquivo/21-destaques/3432-o-legado-historico-de-carolina-maria-de-jesus>
- DA COSTA, Renata Jesus. **Subjetividades femininas: mulheres negras sob o olhar de Carolina Maria de Jesus, Maria Conceição Evaristo e Paulina Chiziane**. 2007, 152 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.
- DA ROSA, Carolina Schenatto; DA SILVA, Gilberto Ferreira. Carolina Maria de Jesus e o pensamento liminar na literatura brasileira. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis.
- DE ANDRADE, Letícia Pereira. **Quarto de despejo: a literatura memorialística feminina**. *Travessia, UNIOESTE*, v. 3, n. 1, s/p, 2009.
- DE ALMEIDA, Jane Soares. **Mulheres no cotidiano: educação e regras de civilidade (1920/1950)**. *Dimensões, UFES* v.33, pg. 336-359, 2014.
- DE SOUSA, Gernama Henriques Pereira. **Memória, autobiografia e diário íntimo: Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida**. In: Hermenegildo Bastos; Adriana de F. B. Araújo (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2011, p. 86-108.
- DOS SANTOS, Andreia Mendes; SCHERER, Patricia Teresinha. **Política alimentar brasileira: fome e obesidade, uma história de carências**. *Textos e Contextos* v. 11, n 1, p 92-105, jan/jul, 2012
- DOS SANTOS, Andrea Paula **Ponto de vida: cidadania de mulheres faveladas**. São Paulo: Editora Loyola, 1996. 151 p.
- DE JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, p. 199, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Editora Contexto, p. 430- 487, 2004.
- KAPP, Amanda Cieslak; STREMEL, Marion Regina; CHAVES, Niltonci Batista. **Licenciatura em História: História do Brasil IV**. NUTEAD/UEPG. 2019.
- MILAN, Letícia Portela. Escrita de si e diários: construções do gênero diante de paradigmas socioculturais. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*. Vol 8, n. 15, 2016. P. 154-172.

SANTANA, Bianca. **Autoras e autores negros na literatura brasileira**. Ponto – Literatura. Disponível em: <http://revistaponto.com.br/literatura/autoras-e-autores-negros-na-literatura-brasileira-2/>. Acesso em: nov. 2019

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. Edição integral. São Paulo. Círculo do Livro. p. 141, 1990.

A MASCULINIDADE EM ROSA

Marcos Aparecido Pereira¹
Epaminondas de Matos Magalhães²
Marinei Almeida³

Resumo: O termo “masculinidade tóxica” está em voga, contudo, na literatura brasileira, na década de 60 já era possível encontrar personagens que questionavam esse perfil masculino pautado na força bruta, na agressividade e na não demonstração de sentimentos de carinho e afeto. Desse modo, neste trabalho, faremos um percurso analítico acerca de alguns dos personagens criados por João Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*, a fim de constatar como esse autor mineiro já traçava um delicado e, ao mesmo tempo, profundo questionamento sobre a figura do homem em sociedade e desse perfil de masculinidade. Assim, percebe-se que vários personagens já nos forneciam indicativos de uma masculinidade plural, como a defendida em nossa época.

Palavras-chave: Masculinidade; *Primeiras estórias*; Guimarães Rosa.

Abstract: The term “toxic masculinity” is in vogue, however, in Brazilian literature, in the 60s it was already possible to find characters who questioned this male profile based on brute force, aggressiveness and the lack of feelings of affection and affection. Thus, in this work, we will make an analytical path about some of the characters created by João Guimarães Rosa, in *Primeiras estórias*, in order to see how this author already traced a delicate and, at the same time, deep questioning about the figure of man in society and that masculinity profile. Thus, several characters already provided us with indications of a plural masculinity, such as the one defended in our time.

Keywords: Masculinity; *Primeiras estórias*; Guimarães Rosa.

1 Docente IFMT – Campus Cáceres – Prof. Olegário Baldo; Doutorando em Estudos Literários – UNEMAT. E-mail: marcos.pereira@cas.ifmt.edu.br.

2 Docente IFMT – Campus Pontes e Lacerda – Fronteira Oeste, PPGEN-IFMT, PPGEL – UNEMAT. E-mail: morasck@gmail.com.

3 Docente UNEMAT – Cáceres. E-mail: morasck@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Primeiras estórias é uma coletânea de 21 contos de João Guimarães Rosa. Nesses contos há uma pluralidade de personagens, enredos, situações e elaborações estéticas que promovem a reflexão em diversas áreas das relações humanas. Desse modo, desde o lançamento, esses contos têm sido analisados individualmente ou em grupos (de dois ou mais), sob diferentes olhares das ciências humanas a fim de refletir sobre a multifacetada experiência dos seres humanos, especialmente aquela que se desenrola nas percepções psíquicas dos personagens.

Nesse trabalho, tentaremos abordar os personagens masculinos na obra supracitada com a intenção de refletir sobre os perfis de masculinidade representados nos contos e de que forma eles nos ajudam a compreender o processo de desconstrução de uma imagem de homem grotesco, bruto e que se impõe pela força física sobre o outro. Assim, buscaremos refletir sobre os personagens de *Famigerado*; *A benfazeja*; *Os irmãos Dagobé*; *Luas-de-mel* e *Substância*, contudo, usaremos exemplos de outros personagens que aparecem na prosa de Guimarães Rosa, sempre que possível, a fim de expandir o olhar sobre as criações estéticas do autor no que se refere ao escopo do trabalho.

Assim, ao representar o homem num espaço em metamorfose que se desenrola na imagem de um sertão em evolução, as narrativas dessa coletânea nos apresentam também uma figura de homem que se transforma, ou que, pelo menos, oferece indícios de um desenvolvimento individual, e, às vezes, coletivo no que se refere às manifestações de masculinidade, como é possível perceber a partir da comparação entre alguns personagens que surgem nas estórias dessa coletânea.

DA MACHOLINIDADE À MASCULINIDADE PLURAL

O sertão é o mundo fantástico de Guimarães Rosa, um mundo onde o extraordinário parece sempre estar presente, desde situações corriqueiras do cotidiano até em acontecimentos singulares, impensados e imprevisíveis. Contudo, sob a pele desses eventos há sempre o ser humano, suas perspectivas de mundo e sua constante tentativa de encontrar os rumos de sua própria existência no mundo. É nesse sentido que a figura do homem aparece nos contos de *Primeiras estórias* de duas maneiras geralmente contrastantes, como veremos durante essa análise: de um lado encontramos um padrão de homem grotesco, violento e que incita o medo e a desordem; de outro, temos a figura de homens sem quaisquer perspectivas, mas que acabam demonstrando qualidades de verdadeiros heróis.

Nesse sentido, também encontramos dois tipos de representação da masculinidade, a primeira ligada a um tipo de homem arcaico que pode ser relacionado aos padrões do que hoje conhecemos popularmente como “masculinidade tóxica”, ou seja, a um conceito de tradicional de masculinidade, que comumente aparece relacionado à força física e *status* social e sexual. Essa mesma masculinidade que tenta se estabelecer pela dicotomia e pela imposição, como diria Bourdieu (2002). Dessa forma, talvez pudéssemos parodiar, de Guimarães Rosa, a habilidade de criar e revisar os termos que compõem nosso idioma e utilizar,

nesse caso, o neologismo “macholinidade” para expressar toda e qualquer forma padronizada, excludente, tradicional e reducionista da expressão de masculinidade, especialmente essa que tenta impor uma visão de homem como macho, viril, forte, inabalável, desvinculado de emocionalidade, de carinho e afeto.

Do outro lado dessa balança, surgem outros homens quase que completamente desprovidos dessas mesmas características físicas, sociais ou sexuais, mas que são capazes de feitos verdadeiramente heroicos, seja no sentido de superação de si mesmo, de enfrentamento das adversidades ou de demonstração de qualidades outras que denotam um conceito de masculinidade contemporâneo, poderíamos dizer, um conceito de masculinidade mais próximo daquele que tendemos a valorizar em nossa época, ou seja, uma masculinidade plural, multifacetada, não passível de delimitação de padrões estáticos ou pré-concebidos (JANUÁRIO, 2021).

Desse modo, em *Primeiras estórias*, aparecem personagens como Damázio, do conto *Famigerado*, que é símbolo da brutalidade, representação de uma “rudez primitiva” (ROSA, 2016, p. 49), de um homem que impõe o medo desde a aparência até a iminente violência que emana de sua simples presença. A fama desse personagem o liga a dezenas de mortes e ao superlativo “perigosíssimo”, indicando uma ferocidade animalesca capaz de destruir qualquer um em seu caminho. Algo que também aparece no conto *A benfazeja*, em que a reputação de Mumbungo, “célebre-cruel e iníquo, muito criminoso” (ROSA, 2016, p. 149) e seu filho Retrupé, “que seria tão pronto para ser sanguinaz e cruel-perverso quanto o pai” (ROSA, 2016, p. 152) amedrontam a população.

Encontramos essa mesma brutalidade em Damastor Dagobé, “o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre” (ROSA, 2016, p. 61) dos quatro irmãos facínoras descritos em *Os irmãos Dagobé*. Nesse conto, após a morte do irmão mais velho, toda a população espera pela vingança de Derval, Doricão e Dismundo. Assim, há um clima de violência anunciada que permeia a estória do começo ao fim sob a tentativa da população que tenta compreender os gestos e reações daqueles “demos”. Logo, é possível notar a associação dos personagens a forças de fúria, ódio e vingança, sugerindo um modelo de homem que faz justiça com as próprias mãos e que age sob a lei de talião.

Essa perspectiva também é encontrada em *Fatalidade*, estória na qual outro personagem, “horripilante [...] rufião, biltre” (ROSA, 2016, p. 02) ameaça a paz de um jovem casal. Herculinão Socó é esse personagem que é combatido pelo delegado de polícia descrito como Meu Amigo. Nessa estória, apesar do clássico antagonismo entre vilão e mocinho, tanto um quanto outro representam a sobreposição de forças e o distanciamento de instâncias regulatórias que tendem a resolver conflitos de forma legal e/ou civilizada (GALVÃO, 1972). Assim, encontramos a representação de uma sociedade que se aproxima das formas mais rudimentares de resolver problemas, desordens e conflitos, sendo que, nessa perspectiva o uso de armas, desde os tempos mais remotos foram utilizados para demarcar espaços de dominação. Afinal, Bourdieu (2002) explica como a violência simbólica é utilizada na imposição de poder e as armas têm papel importante nesse tipo de relação, uma vez que armas não são apenas a “materialização” simbólica da violência, mas também são, geralmente, instrumentos de própria violência física.

As armas de fogo aparecem como símbolo de força, poder e masculinidade em *Fatalidade*, também em *Os irmãos Dagobé* e, ainda, *Luas-de-mel*. Contudo, nesse último, as

armas são utilizadas para proteger um casal que foge para casar-se às escondidas. Além disso, nessa narrativa as armas são constantemente relacionadas à simbologia fálica, o mesmo que acontece com a figura da mandioca em *Substância*, sendo que objetos cujo formato lembram o pênis ereto são comumente vinculados à representação de poder, de masculinidade, de força e rigorosidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018); (DURAND, 2019). Desse modo, a masculinidade é associada às potências fálicas do macho, da capacidade de coito, portanto, à virilidade sexual e, também, à proteção de si e dos que fazem parte de seu grupo, família.

Desse modo, percebe-se que *Primeiras estórias* apresenta aspectos de um sertão no qual o homem carrega em sua essência aspectos instintivos, comportamentos e atitudes que são peculiares de sua natureza animal. Esses aspectos são relacionados a forças que afastam o homem de aspectos humanizadores e é por isso que esses personagens, geralmente, impõem medo, são vistos como exemplos de forças demoníacas e representantes do “mal” na sociedade. Opondo-se a essa ideia, encontramos, ainda, personagens que representam outras formas de ser humano que, por sua vez, nos direcionam inevitavelmente para outras formas de ser homem e, ainda, de masculinidade que aparecem muitas vezes como sinal de esperança de uma nova época, uma época de mais civilidade nas relações humanas. Nesse sentido, talvez a simbologia do sertão possa ser compreendida como aquilo que queima e se transforma pelo fogo, como diria Bachelard (2008), indicando que o homem no sertão está em constante processo de transformação e renovação.

Em *Famigerado*, por exemplo, vemos que Damázio pode ser fisicamente forte e ameaçador, mas que é frágil quando o assunto é o conhecimento das palavras, a sabedoria institucionalidade pela leitura e escrita. Tanto que ele vem de longe para perguntar ao médico o significado de uma palavra que ouviu falar. Sua vulnerabilidade se apresenta tanto no conhecimento enciclopédico quanto no relacionamento interpessoal, haja vista que ele ordena aos companheiros, mas tem dificuldades de interagir com o médico, tanto que não tira o chapéu, não desce do cavalo e demora organizar o questionamento do que gostaria de saber. Desse modo, há um contraponto entre a força física desse homem rudimentar e a força intelectual da instrução do médico, indicando que na sociedade civilizada essa última é superior; logo, a obsoleta macholinidade de Damázio é superada pela inteligência e pela sagacidade do discurso do médico. Assim, no conto, é na palavra que encontramos a verdadeira força do homem e não no seu físico, afinal, a palavra carrega a força de criação, o potencial de transformação e, ainda, o poder de dominação (GNERRE, 2009). Além disso, a palavra liga-se aos poderes do intelecto e esses nas estórias de Guimarães Rosa parecem sempre com destaque na representação de um sujeito que vence as piores adversidades com inteligência e astúcia.

O duelo da inteligência sobre a força bruta também aparece em *A benfazeja*, já que Mula-Marmela é uma mulher esquelética que mata o marido, depois cega o filho dele, ambos vastamente mais ameaçadores que ela. No entanto, na estória, ainda é possível perceber que tanto Mumbungo quanto Retrupé parecem temer a protagonista, muito possivelmente porque tinham ciência de que a força intelectual dela seria capaz de vencer a força bruta deles. Logo, fica nítida a ideia de que a representação de homem indestrutível e inabalável, muitas vezes associada ao homem tipificado, não existe. E, além disso, que o poder físico

sucumbe ao intelecto; assim, as figuras dos personagens servem de analogia quanto às representações estereotipadas dos homens na sociedade, uma representação que, no conto, desaparece pelas mãos de Mula-Marmela que, ao final da estória, desaparece da cidade. O que simbolicamente indica a prerrogativa de fim de uma época de medo e de violência imposta pelas figuras grotescas daqueles homens, ou daquele modelo de homem que já não tem (ou não deveria ter) mais lugar na sociedade civilizada. Ou seja, de um homem como exemplo de violência, de agressividade, de falta de afetividade, gentiliza ou sentimentos (CALÇADE; OLIVEIRA, 2021).

Além disso, *Primeiras estórias* apresenta personagens improváveis que encontram maneiras de superar forças que lhe são superiores. Liojorge, por exemplo, é a imagem de um sujeitinho qualquer, quieto e pacífico que acaba matando o homem mais temido da região: Damastor Dagobé. Contudo, o ato de maior coragem de Liojorge está no momento em que ele aparece, durante o velório, oferecendo-se para ajudar a carregar o caixão e explicando que havia matado o outro em legítima defesa. Certamente ele tinha consciência do risco de morte, da vingança dos irmãos contra a morte de Damastor, afinal, ele aparece com medo, de pernas trêmulas, enquanto carrega o caixão. Assim, sua coragem se converte em algo surpreendente, talvez uma loucura perante a comunidade, indicando que as aparências não medem os atos de bravura e dignidade.

Contudo, nessa estória descobrimos que a morte de Damastor Dagobé se converte num ato de libertação dos outros três irmãos que, além de não se vingarem de Liojorge, explicam que vão se mudar para a cidade. Novamente a indicativa de transformação de tempo e do espaço social aparece na coletânea, indicando que o estilo de vida antes praticado pelos irmãos havia morrido junto com o mais velho dos Dagobé. Além disso, podemos entender que Derval, Dismundo e Doricão já tinham intenção de mudar para a “cidade grande”, pois antes mesmo do enterro, os três parecem já ter tudo acertado, logo, compreende-se que Damastor era quem dominava os demais mantendo-os “sob chefia despótica” (ROSA, 2016, p. 61).

Enquanto isso, em *Fatalidade*, Zé Centralfe é mais um desses personagens simplórios que é obrigado a enfrentar adversários que não poderia vencer. Nessa estória, contudo, esse personagem recebe a ajuda providencial de Meu Amigo para livrar-se da perseguição de Herculinão. Meu Amigo é um personagem habilidoso e esperto e é devido a sua destreza e inteligência ele consegue orientar e proteger o “miúdo, moído [...] homenzinho” (ROSA, 2016, p. 91). Nesse sentido, apesar do uso da violência, é possível notar que é a instrução de Meu Amigo que o diferencia dos demais personagens, é ela que lhe proporciona destreza e conhecimento humano, cultural e literário, como fica explícito no conto, sendo assim é essa junção de conhecimentos que o torna capaz de trazer a paz ao casal que vivia fugindo de cidade em cidade.

Desse modo, Meu Amigo aparece como um exemplo de formação completa do homem, possivelmente na perspectiva da Grécia Antiga, afinal essa é referendada várias vezes no texto, ou seja, noção de um homem com habilidades para a guerra, mas também com conhecimento das artes e da cultura. Logo, Meu Amigo sugere um modelo equilibrado de homem versado, “de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (ROSA, 2016, p. 91). É esse personagem representante da lei que subverte a

própria lei numa representação de uma sociedade que encontra formas não institucionalizadas de resolver conflitos. Desse modo, *Fatalidade* apresenta um personagem ambíguo que representa, ao mesmo tempo, a ordem e a desordem, o bem e o mal, a força física por meio das armas e a força intelectual da perspicácia.

Já os contos *Substância* e *Luas-de-mel* mostram uma masculinidade que se apresenta por meio do sexo, afinal os dois contos ressaltam a questão da virilidade e da potência sexual. O primeiro gira em torno do estado de inquietação sexual do jovem Sionésio por uma das empregadas da fazenda, Maria Exitá; enquanto isso, no segundo, o velho Joaquim Norberto que já “andava meio relaxo, fraco” (ROSA, 2016, p. 131) parece redescobrir os ânimos e com eles os encantos da esposa Sa-Maria Andreza. Logo, é por meio da pujança viril que os dois personagens se estabelecem.

No entanto, em *Substância* essa macheza instintiva aparece como exemplo de escravizadora, já que o personagem é tomado por essa compulsão dia e noite. Enquanto isso, em *Luas-de-mel* o protagonista sente-se revigorado pela redescoberta das energias sexuais, mas compreende que é no enlace do casal que se encontra o verdadeiro sentido do que estava sentindo, ou seja, na constante redescoberta das núpcias que dão título ao conto. Aliás, o olhar de cuidado, de sensualidade e de cumplicidade da esposa se destaca ao longo do conto indicando que não é a relação não era construída na superioridade de um sobre o outro, mas na união, como fica destacado no trecho: “da varanda, Sa-Maria Andreza, e eu, nós, a gente contemplava: os cavaleiros, na congracez, em boa ida” (ROSA, 2016, p. 137). Assim, nesse segundo conto o desejo sexual do personagem aparece como um dos predicados que mantêm a relação, enquanto no primeiro ele parece ser o único elemento que liga Sionésio e Maria Exitá, portanto, há um contraponto entre os dois contos que sugere duas formas de manifestação da masculinidade relacionada a sexualidade: a subjugação e o atendimento à urgência do desejo e, ainda, “o sair de desilusões” (ROSA, 2016, p. 138) daquele que não é dominado e enganado pelos próprios instintos, mas que é senhor deles e os utiliza em seu benefício, um benefício vinculado ao companheirismo da intimidade do relacionamento.

Acrescentando um viés da psicologia analítica junguiana, ao observar o como *Luas-de-mel*, poderíamos dizer que a verdadeira masculinidade se dá na harmonização do homem com o seu arquétipo de *anima*, haja vista que é no equilíbrio de energias masculinas e femininas que o indivíduo transcende a um novo estado psíquico (JUNG, 2000). Assim, o personagem consegue abandonar um estado de frustração da idade e suas “nãoezas”, que aparece no início do conto, e descobrir uma masculinidade que liga aspectos psíquicos masculinos e femininos, ou seja, abrindo espaço para a emocionalidade, sensibilidade, criatividade e imaginação, características que ficam evidenciadas na figura de Joaquim Norberto.

Poderíamos dizer que esses aspectos de uma masculinidade sensível, criativa e imaginativa são comumente destacados na obra de Guimarães Rosa, afinal essas já eram qualidades de Riobaldo, o narrador e protagonista de *Grande Sertão: veredas*. Riobaldo não deixa de expressar sua masculinidade porque é afetuoso, instruído, culto, muitas vezes delicado e poético ou porque sente um amor que ele mesmo não consegue compreender por Diadorim, seu melhor amigo.

No entanto, essas mesmas características de uma masculinidade plural permeada de sensibilidade e imaginatividade também aparecem no menino de *As margens da Alegria*

e *Os cimos*, ou nos garotos em *Pirlimpisquice* e, ainda, no menino de *Nenhum, nenhuma*. Logo, sugerindo que as narrativas de *Primeiras histórias* impulsionam a uma percepção de homem que transcende a visão dicotômica e delimitada de masculinidade circunscrita à determinados aspectos relacionados à macheza biológica, animal, instintiva.

Isso sem contar que no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, o protagonista que é obrigado a entregar os únicos dois membros de sua família para serem internadas numa instituição psiquiátricas comove toda a comunidade. Sorôco apresenta-se como exemplo de cuidado àquelas mulheres até que a situação delas piorou a tal ponto que ele não seria mais capaz de responsabiliza-se por elas. Desse modo, ao entregar as duas mulheres para serem levadas para longe, para sempre, Sorôco passa a “cantar, alterado, forte, mas sozinho para si [...] a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado” (ROSA, 2016, p. 56). Essa canção representa a força das emoções que o personagem consegue finalmente expressar, a canção que havia sido ensinada pela filha e pela mãe, possivelmente como se ele passasse para um estágio de manifestação da *anima* Sofia (JUNG, 2000), ou seja, a integração completa de aspectos conscientes e inconscientes que leva o personagem a um tipo de evoluído de compreensão de si.

CONSIDERAÇÕES

A partir do percurso traçado nesse trabalho nota-se que a obra carrega dois tipos de representação de masculinidade, uma ligada às formas tradicionais ligadas às expressões de força e virilidade e a segunda relacionada a manifestação de aspectos de emocionalidade, sensibilidade, criatividade e imaginação, características muitas vezes desprezadas na visão estereotipada de homem. Nesse sentido, os textos da década de 60, escritos por Guimarães Rosa já apresentavam questionamentos quanto às expressões de masculinidade que hoje estão sendo amplamente discutidas, ou seja, em defesa de uma masculinidade plural, multicolorida, multicultural, multimodal e livre de amarras de padrões pré-concebidos e estereotipados de ser homem.

Nesse sentido, as criações estéticas desse autor evidenciam a desconstrução de padrões arcaicos de homem e sugerem a integração do homem com os aspectos do arquétipo de *anima* do inconsciente, levando a uma exteriorização de qualidades que compõem um novo perfil de masculinidade que reforça a constituição de personagens que fornecem indicativos de um aperfeiçoamento humano ainda em desenvolvimento na sociedade atual, haja vista que as noções de masculinidade, ou melhor, de macholinidade, essas que balizam formas e cerceiam espaços de ser e de se expressar, ainda está bastante viva, infelizmente, poderíamos dizer.

Desse modo, essas histórias demonstram como é complexo o processo de representação e, também, de compreensão da masculinidade, na ficção ou fora dela, mas, sobretudo, como é arriscado e infactível rotular o ser humano sob quaisquer aspectos, afinal, nossa essência é fundamentada na pluralidade, na diversidade e na abundância, uma essência que Guimarães Rosa parecia querer divulgar, transmitir e expressar em suas histórias.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CALÇADE, Paula; OLIVEIRA, Tory. **Como o conceito tradicional de masculinidade afeta os meninos?** Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/17042/como-o-conceito-tradicional-de-masculinidade-afeta-os-meninos>. Acesso em 19 março 2021.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JANUÁRIO, Soraya Maria Bernardino Barreto. **As masculinidades contemporâneas e a sua representação nos media: as revistas de estilo de vida masculina Men's Health com edição em Portugal e no Brasil**. Revista Biblioteca on-line de ciências da comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/januario-soraya-as-masculinidades-contemporaneas.pdf> Acesso em 20 de março 2021.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

A VIDA EM ÉPOCA DE BARBÁRIE – UM ANTI-HERÓI DE COETZEE NO VÉRTICE DO CONFLITO

Monique Lopes Inocencio¹

Resumo: Em uma tentativa de aproximação do método dialético da teoria crítica, o que se pretende neste artigo é uma análise da estrutura e das premissas estéticas do romance *Vida e época de Michael K*, do escritor John Maxwell Coetzee, em suas interfaces com as problemáticas sociais, históricas e políticas derivadas da modernidade e suas peculiares formas de violência institucionalizada e disseminação da barbárie. Procuramos pensar a narrativa do livro e, especialmente, a construção do protagonista, Michael K, legítimo herdeiro social e literário de seu quase homônimo, Joseph K, de *O processo* de Kafka, como uma constelação que traduz a permanente crise da modernidade e a falência da promessa de progresso proposto pela razão instrumental, que, na prática, se converteu em lastro de ruína e destruição.

Palavras-chave: Forma literária; Processo Social; John Coetzee; Crise da Modernidade.

Abstract: In an attempt to approximate the dialectic method to the critical theory, this article aims at analysing the structures and the aesthetic premisses of the novel *Life and Times of Michael K*, by John Maxwell Coetzee, in its interfaces with the social, historical and political issues derived from modernity and its peculiar forms of institutionalised violence and dissemination of barbarity. The narrative of the book and, in particular, the construction of the main character, Michael K, legitimate social and literary heir of his near homonym, Joseph K, in Kafka's *The Trial*, was conceived of as a constellation that translates the permanent crisis of modernity and the failure of the promise of progress proposed by the instrumental reason which, in practice, has converted itself in a bedrock of ruin and destruction.

Keywords: Literary form; Social Process; John Coetzee; Modernity Crisis.

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ). E-mail: monique.inocencio@ifrj.edu.br

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo e abrir espaço.
(Ítalo Calvino – *As cidades invisíveis*)

INTRODUÇÃO

É inegável que existe atualmente uma alargada e profunda crise da representação, uma vez que vivemos, nestas primeiras décadas do século XXI, um momento histórico sugestivo de que a Literatura aparentemente não tem muito a dizer, estamos culturalmente imersos em um paradigma discursivo norteado pela imagem do cinema de massa, das telenovelas, dos seriados e dos enlatados de baixa qualidade da indústria cultural, prestadores de serviço à alienação e ao embrutecimento. No entanto, alguns poetas e ficcionistas nos mostram que o potencial da linguagem literária continua a ser poderosíssimo veículo de reflexão e intervenção sobre a realidade em que estamos imersos e que cotidianamente amplifica nossa subjetividade angustiada. Um desses autores cujas obras não se cansam de nos provocar e oferecer lentes de aumento a partir das quais podemos encarar a realidade e suas facetas mais radicalmente trágicas é John Maxwell Coetzee.

Autor de diversas obras de ficção, traduções, ensaios de crítica literária e memórias, que ultrapassam a marca de vinte títulos, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 2003, Coetzee tem como obras artísticas mais populares e lidas os romances *Vida e época de Michael K*, *Desonra*, *À espera dos bárbaros*, *Elizabeth Costello* e um livro transgenérico, misto de biografia, romance e ensaio intitulado *A vida dos animais*. Como pessoa pública, o escritor sul-africano se fez conhecido por sua absoluta discricção, que o leva a fugir dos holofotes dos aparatos midiáticos.

Importa-nos bastante os “mecanismos internos” de sua produção literária e a capacidade de sua obra de despertar nos leitores curiosidade, espanto, comoção, e, sobretudo, uma profunda perplexidade com relação às estruturas de opressão construídas e sustentadas em nossa história recente.

Muitas das narrativas do autor possuem como cenário sua terra natal, a Cidade do Cabo. Apesar disso, há nessa produção aspectos que transcendem o universo local de uma África do Sul devastada por guerras, conflitos políticos e culturais, por preconceitos diversos e pela desigualdade social, e são capazes de alcançar a todos os homens na contemporaneidade e traduzirem a nossa condição humana atual de seres entregues aos medos, angústias, inseguranças, incertezas e estarrecimentos derivados de uma época de predomínio da indiferença como forma de convivência, da inaptidão de estados e governos em garantir qualidade de vida e gozo de direitos à maior parte dos cidadãos e de um sistema político e econômico incapaz de permitir um mínimo de dignidade e cidadania aos indivíduos e grupos sociais.

Neste trabalho, a empreitada se direciona rumo a uma leitura do romance mais premiado do autor, *Vida e época de Michael K*, sob a perspectiva do olhar arguto que o artista projeta para a banalidade da violência e da crueldade em nossa época. Não se pretendendo um ensaio filosófico ou social para o fenômeno da maldade e suas imbricações com outras tensões sociais, o livro é uma peça ficcional na qual se destacam muitas estratégias narrativas que possibilitam não apenas que reflitamos sobre o processo, mas também embarquemos junto com o protagonista da obra em sua descida aos infernos do totalitarismo, da guerra, da perversidade e do egoísmo humano.

Do ponto de vista da vida pragmática, os principais dramas representados por Coetzee no romance aqui analisado são bastante conhecidos por populações de vários países localizados na periferia e à margem do capitalismo tardio: balas perdidas (COETZEE, 2003: 18-19), o desemprego (COETZEE, 2003: 12), a falência da rede hospitalar (COETZEE, 2003: 11), a burocracia impeditiva (COETZEE, 2003: 27). Alguns outros são mais específicos do contexto de estado de exceção retratado no romance, como a necessidade de passe para poder transitar dentro do próprio país (COETZEE, 2003: 16-17).

Viajar junto com K em sua tentativa de fuga das máquinas de opressão é uma tarefa que nos faz questionar a nossa época e a validade dos discursos fáceis, das soluções prontas para os dilemas humanos. Junto com ele, iremos, aos poucos, nos dando conta de que o que nos massacra tem origens demasiadamente complexas para que possamos explicar em gráficos, tabelas, mapas, tratados, dados estatísticos, datações, ou qualquer outro método dissertativo puramente racionalista. Ao mesmo tempo em que tensiona ao limite as sequelas da violência e do autoritarismo, John Coetzee não se permite cair na esparrela sensacionalista e perigosa de fetichizar os conflitos, convertendo-os em mero espetáculo mercadológico. Sigamos, pois, na verificação dos procedimentos literários que conferem ao romance sua qualidade estética e seu compromisso ético na representação da barbárie.

INUSITADA TESSITURA PARA UMA NARRATIVA DA VIOLÊNCIA

Podemos encontrar em Michael K reverberações e ecos das vítimas dos campos de concentração nazistas, dos prisioneiros torturados pelo regime comunista na União Soviética, dos perseguidos pelas ditaduras militares nos países da América Latina, enfim, de todas as vítimas assoladas pelo rolo compressor da história em diversos tempos e espaços, trajetórias metonimizadas na figura desse despedaçado personagem produzido num constructo ficcional digno de nota. É nesse movimento simultaneamente ético e estético que o romance confirma a posição defendida por alguns estudiosos da obra de Coetzee: a de ser ele um autor que opera fundamentalmente em uma constante dialética de tornar a realidade crítica em linguagem literária.

Vida e época... foi publicado em 1983, momento em que diferentes formas de violência extremada, em suas mais diversas manifestações, já começara a ganhar notória visibilidade nos programas televisivos, no cinema, nas novelas e nos telejornais, portanto, nada há de original na temática do livro por si só. Sabemos, inclusive, que a especificidade da violência institucionalizada, assumida pelo Estado contra sua população, já havia sido trazida para

a arte muitas décadas antes com a publicação de *O processo*, do magistral Franz Kafka. O que dá mérito ao romance aqui analisado não é nenhuma novidade temática, mas a forma engenhosa, sóbria e consciente com que se narra a explosão da dor, em um mundo em que as palavras não dão conta do sentido pleno das coisas. Resta sempre uma lacuna, uma entrelinha, um silêncio, e é nesse não preenchimento que o narrador de Coetzee nos faz sentir, e talvez, nesse caso, sentir tenha mais valor do que compreender.

O primeiro aspecto interessante na estrutura do livro é a divisão da narrativa em três partes. Na primeira e na terceira parte, temos um narrador em terceira pessoa que conta, com discreta objetividade, os fatos acontecidos a Michael K num contexto em que todo o conflito histórico é desenhado a partir do sofrimento do protagonista. O narrador observador não manifesta por Michael nenhum tipo de simpatia ou comiseração, apenas relata como quem acompanha com necessário afastamento a degradação inevitável de um ser humano perdido no tempo e no espaço.

A posição deste ser que narra não é a do narrador realista clássico, detentor de todo o conhecimento sobre aquilo que conta. Ao contrário, a narrativa se faz sempre a meia luz, num jogo de claro e escuro, no qual na mesma medida em que algo nos é dito também nos é ocultado. Ao construir para sua obra um narrador que desconhece, que vela, que transfere para o papel meios tons e meias verdades, Coetzee premia o leitor com a possibilidade de preencher lacunas, de reinventar passagens, de organizar o entendimento da obra a seu modo, e isso brinda a quem lê com um exercício imaginativo constante, e, paradoxalmente, tão fascinante quanto doloroso.

Na segunda parte, o tom da narrativa é bastante diferente e quem assume o relato em primeira pessoa é um médico que atende o protagonista a fim de lhe prestar socorro. Nesse compartimento do livro, o narrador se apresenta como uma espécie de contraponto de K. Enquanto o anti-herói não possui a necessária lucidez diante da história, o médico é dotado de muita clareza a respeito do momento em que vivem, da dureza bruta da violência que os cerca, e das possíveis causas e consequências do conflito. Inteligente e perspicaz, o médico leva a reflexão ao limite, a fim de encontrar explicações e saídas para o estágio a que a civilização chegou.

Acontece que a irracionalidade da guerra é muito maior do que qualquer inteligência é capaz de alcançar, e isso faz com que esse narrador aparentemente em condições de trazer à tona as explicações e saídas, visualize em suas próprias indagações uma cavadeira implacável que apenas torna o poço ainda mais sem fundo. É como se cada tentativa de explicar o caos pelo porto seguro da razão apenas evidenciasse o quão sem sentido é a barbárie e, conseqüentemente, o quão vã é qualquer tentativa de elucidá-la.

Enquanto o paciente é, dia após dia, enclausurado por sua inescapável e profunda ignorância e incapacidade de se inserir no cotidiano, o médico é, na mesma medida, esmagado pela nulidade de suas formulações diante da dor que desumaniza, que faz com que até mesmo a generosidade não passe de um conjunto de ações repetidas por hábito, numa tentativa enganosa e ineficaz de frear o curso da brutalidade de cotidiano.

Com esta ambivalência narrativa, Coetzee escapa da tentativa de esquematizar a violência e de mostrar a saída para o nosso drama. Num contexto em que a subjetividade se encontra sem possibilidade de realização, seja porque todos os pilares sociais, políticos,

ideológicos e culturais ruíram, seja porque a consciência se encontra cansada demais para refletir, a ânsia por dar conta do fenômeno se converte em engodo e fantasia, e o autor e seus narradores, cientes disso, não se deixam seduzir por falsas apostas.

A incapacidade de compreender a realidade e o papel das próprias ações na mudança ou na perpetuação dessa realidade é, segundo Hanna Arendt, um dos fatores responsáveis pela transformação da maldade em hábito. A pensadora declara em uma conferência, aludindo a seu livro-reportagem *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*:

Há alguns anos, em um relato sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, mencionei a ‘banalidade do mal’. Por mais monstruosos que fossem os atos, o agente não era nem monstruoso nem demoníaco; a única característica específica que se podia detectar em seu passado, bem como em seu comportamento durante o julgamento e o inquérito policial que o precedeu, afigurava-se como algo totalmente negativo: não se tratava de estupidez, mas de uma curiosa e bastante autêntica incapacidade de pensar.”²

No caso dos personagens de *Vida e época*, a incapacidade de pensar e de se inserir no real não é uma opção covarde ou conivente, mas resultado da própria ilogicidade a que os fatos chegaram, que não permite uma forma esquemática de reflexão, já que todo argumento esbarra com o soco no estômago que é a percepção da condição humana atual, e naufraga em sua própria inutilidade.

O cenário sobre o qual o relato de *Vida e época de Michael K* se desenrola é o de uma África do Sul completamente dominada por um regime totalitário, sobre cuja deflagração e consolidação a narrativa não se atém. No contexto em que Michael K se encontra, todos os direitos civis já não significam absolutamente nada, num universo em que a burocratização da vida atingiu o seu limite e em que a violência do Estado disputa lugar com a violência cotidiana protagonizada por cidadãos comuns, destituídos de todo espírito de coletividade e de respeito a si mesmos e aos semelhantes. Numa sociedade onde bombas são lançadas indiscriminadamente a fim de garantir o poder de um regime, não se pode esperar que as leis surtam o efeito de refrear o instinto de destruição e todas as formas de agressividade.

Apesar do muito de inexplicável que fica na narrativa, o leitor do romance dispõe de todas as ferramentas necessárias para acompanhar o processo com bastante clarividência. Graças às lentes dedicadas de dois narradores que, embora limitados pela nuvem do incompreensível, estão atentos ao que narram, é possível ao leitor embarcar junto com K rumo a sua tentativa de fuga. Fuga para onde? Para o quê? Não sabemos ao certo, mas temos convicção de que exista, em algum lugar, de alguma forma, outro modo de vida, onde os carimbos da burocracia não valham mais do que as experiências individuais, onde o barulho de canhões e fuzis não seja o som predominante, onde morrer e matar não sejam ações comuns, onde comer e beber sejam uma obviedade da natureza do corpo, e onde a distância entre sentir e saber não seja a de um abismo intransponível.

² Trecho de uma conferência ocorrida em 1970, para um público de alunos norte americanos.

MICHAEL, HERDEIRO DE JOSEPH NO REINO DA INDIFERENÇA

É impossível lermos mais atentamente a obra da qual tratamos aqui, sem dedicarmos especial atenção a seu personagem principal. Michael K. Isso porque tudo o que se passa na história tem como ponto de chegada o enfrentamento do personagem em relação ao mal absoluto que o esmaga e aniquila. Já no primeiro parágrafo do livro, Michael nos é apresentado a partir de sua inadequação, de sua anormalidade, de sua marginalidade. O nascimento e uma parte da infância do menino são apresentados com as seguintes palavras:

A primeira coisa que a parteira notou ao ajudar Michael K a sair de dentro da mãe para dentro do mundo foi que ele tinha lábio leporino. [...] Para a mãe, disse assim: “Devia ficar contente, eles dão sorte para a casa”. Mas desde o começo Anna K não gostou da boca que não fechava e da carne viva e rosada exposta para ela. [...] Como ficava magoada com os sorrisos e cochichos, manteve o menino afastado de outras crianças. Ano após ano, Michael K ficou sentado em cima de um cobertor vendo a mãe limpar o chão dos outros, aprendendo a ficar quieto. [...]. Por causa da deformação e porque não era rápido de cabeça, Michael foi tirado da escola depois de uma breve tentativa e entregue à proteção do Huis Norenus [uma espécie de orfanatos para desvalidos] na companhia de outras crianças infelizes com afecções diversas. (COETZEE, 2003: 9-10)

Após o período de convívio com outras crianças igualmente pobres e desvalidas, K aprende o ofício de jardinagem e se torna empregado de uma firma que cuida de praças e jardins públicos. Essa experiência, aparentemente sem significância e prestígio, será um dos grandes trunfos que permitirá a Michael manter a esperança na vida e não sucumbir durante o auge do regime totalitário, já que seu maior projeto é o de migrar para o campo e plantar verduras e legumes, atividade para a qual seu curso de formação em jardinagem o havia tornado apto.

Até aqui, podemos perceber se tratar de um homem absolutamente comum, anônimo, a margem do sistema, sem grandes oportunidades e dotado de privações, incluindo as de ordem biológica que a vida lhe impusera. A inicial do sobrenome (K) e o fato de não sabermos em nenhum momento que sobrenome seria começado por essa inicial nos sugerem uma alusão quase que explícita a outro “anônimo-famoso” da história da literatura ocidental, o Joseph K, de *O processo*.

Assim como no romance de Kafka, em que o protagonista acorda numa manhã comum, disposto a vivenciar mais um dia como qualquer outro de sua prosaica existência, e, de repente, se vê para sempre acorrentado por um processo que o levará à condenação e à morte, sem que se saiba jamais qual teria sido o seu crime, Michael se vê condenado à solidão, à fome, à exploração, a surras e a toda sorte de ofensas, e, por fim, também à morte, por um regime que ele desconhece por inteiro, cujos objetivos, mecanismos e origens lhe escapam.

O Joseph concebido pelo autor tcheco antecipa a tragédia histórica de milhares de pessoas que viram suas vidas completamente arruinadas e atropeladas pela violência e pela

intolerância fomentadas pelo aparato estatal burocrático do regime nazifascista. Já o Michael de Coetzee rememora essas vítimas e acrescenta às suas histórias os tons locais característicos de uma África do Sul historicamente excludente e preconceituosa, marcada por diversas guerras civis e um processo de colonização brutal.

No momento em que alcança o quão violenta e difícil se tornou, de um dia para o outro, a vida na Cidade do Cabo, Michael passa a alimentar o desejo de viajar com a mãe para a fazenda no interior, onde ela havia nascido, a fim de dar a ela uma vida mais tranquila e a possibilidade de ser enterrada no mesmo chão que seus antepassados. Impedido de viajar pelo aparato burocrático do novo regime, K decide fugir, clandestinamente, com a mãe, depois que o bairro onde vivem é atacado por um bando de criminosos, o que o leva a perceber os riscos da nova condição de vida, que une diversas formas de arbitrariedade e violência, desde aquelas praticadas pela própria polícia estatal, até as formas mais banais e cotidianas de ações criminosas.

Decidido a construir uma vida nova no campo, K dispõe de um pouco de dinheiro e um carrinho de mão, no qual pretende carregar a mãe que possui dificuldades de locomoção. Devido a uma série de acontecimentos absurdos, a mãe de Michael acaba por morrer no meio do caminho, é cremada sem qualquer comunicado ao filho nem permissão dele, e suas cinzas são entregues posteriormente a K sem maiores explicações. Tendo perdido a mãe para a morte, o jovem perde também a possibilidade de lhe dar um funeral, o que só aumenta seu espanto diante da vida e dos homens. E assim prossegue o homem de 31 anos, oprimido pela sucessão de perdas, entregue aos algozes que o irão espancar, escravizar e humilhar, sem qualquer razão que possa ser racionalmente assimilada.

As palavras do médico que narra a segunda parte do livro traduzem com nitidez os limites da personalidade de K “Não sei se vive inteiramente em nosso mundo [...]. Está preso como rebelde, mas mal sabe que existe uma guerra em curso.” (COETZEE, 2003, 152). E mais adiante acrescenta o profissional de saúde: “Não é capaz de cuidar de um jogo de dardos [...]. É uma pessoa fraca de cabeça que se viu por acaso numa zona de guerra e não teve o bom senso de ir embora.” (COETZEE, 2003, 153). O médico, em diversos momentos da narrativa, chama o protagonista de Michaels, com s no final. O que pode ser só um detalhe sem importância, um mero equívoco de nomenclatura por parte do médico, pode ser também uma sugestão de que Michael não é propriamente uma figura singular, tanto porque não possui caráter especial que lhe permita destaque no modelo de sociedade em que vive, quanto por representar um coletivo de vítimas de todas as guerras do século XX, de todos os regimes totalitários que jogaram nas covas da história (literal e metaforicamente falando) milhares de vidas que não deixaram sequer vestígio.

Em outro momento, dolorosamente inconformado com a vivência de Michael, o médico o define com ênfase em sua fragilidade, quando diz ao próprio K:

Incrível, porém, que você tenha sobrevivido trinta anos nas sombras da cidade, que tenha passado uma temporada livre e desimpedido em plena zona de guerra (...) e saído ileso, quando manter você vivo é como manter vivo um patinho mais fraco, ou o miudinho da ninhada de gatos, ou o filhotinho expulso do ninho. Sem documentos, sem dinheiro, sem família, sem amigos, sem nenhum sentido

de quem é você. O mais obscuro dos obscuros, tão obscuro que chega a ser um prodígio. (COETZEE, 2003, 166)

Por fim, o médico expõe um olhar mais condescendente e generoso para Michael, ao dizer para K:

Você é precioso, Michaels, do seu jeito; é o último da sua classe, uma criatura que sobrou de uma era anterior, como o celacanto, ou o último homem que falava a língua Yaqui. Nós todos tropeçamos e caímos dentro do caldeirão da história: só você, ao seguir sua luz idiota [...], ao escapar da paz e da guerra, ao se esconder no aberto onde ninguém sonharia olhar, conseguiu sobreviver do jeito antigo, flutuando pelo tempo [...]. (COETZEE, 2003: 176).

Assim como os dois Ks, o de Kafka e o de Coetzee, há na literatura uma imensa galeria de personagens que condensam em suas trajetórias essa condição de estar jogados à própria sorte, condenados a uma vida dura por um sistema de coisas por eles desconhecido. Na literatura brasileira, bastam-nos citar Fabiano e Sinhá Vitória, do *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, abandonados em meio à seca dilacerante do sertão, da qual não conseguem escapar, e pela qual são assolados até o fim, sem que lhes seja fornecido qualquer explicação do porquê da inescapabilidade de sua condição de retirantes pobres e inteiramente à margem.

Podemos mencionar, ainda, a Macabéa de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que se iguala a Michael na sua incapacidade de compreender as engrenagens do sistema social e do processo histórico em que está inserida, bem como na ingenuidade de sua forma de lidar com o mundo que a devora.

Outro personagem dessa mesma linhagem é o Quincas Borba, do romance homônimo de Machado de Assis, que, colocado em uma situação aparentemente privilegiada, é completamente esmagado pelas pessoas e pelo contexto social em que está inserido, e, já destituído da lucidez necessária à compreensão mínima das coisas, morre “como um cão”, pobre e solitário em sua cidade de origem. Não paráramos de listar se fôssemos persistir na tarefa de enumerar aqui os parentes espirituais de Joseph e Michael, criados por diversos autores desde o *Dom Quixote* de Cervantes.

Com exceção do citado protagonista cervantino, todos os demais personagens mencionados têm suas agruras intensificadas pela cultura da indiferença, aqui entendida conforme descreveu o professor Ronaldo Lima Lins, em seu livro-ensaio *A indiferença pós-moderna* (2006), no qual afirma ser a indiferença um tipo de comportamento que permeou a história humana em diferentes momentos, mas que, do século XX em diante se tornou uma espécie de norma social, dentro de cuja lógica não faz sentido contemplar o outro e a sua dor. Ao contrário, o indivíduo passa a construir mundos particulares, e neste isolamento se sente mais protegido do mal que a qualquer instante pode se revelar.

A possibilidade de realização iminente da violência, seja ela exercida por regimes ditatoriais que se impõem repentinamente, seja exercida por cidadãos civis contra outros cidadãos, desperta como forma de defesa o isolamento e a escassez total de solidariedade. No caso de *Vida e época* essa indiferença para com o sofrimento alheio é o que faz com que os

algozes que prendem K, fiéis cumpridores de seus deveres, não percebiam sua fome e sua doença, considerando-o apto para o trabalho forçado e para as atividades militares. O contraponto da indiferença figura em dois momentos decisivos da obra: primeiro, no profundo afeto que Michael sente por sua mãe. Com todas as suas limitações e percalços, o personagem sente amor verdadeiro e confessa pela mãe, o que o move a se sacrificar pelo bem estar dela, e o faz sentir sua perda como uma derrota. Num universo em que todos os afetos se esvaem, o amor filial assumido se revela uma saída interessante contra a banalidade generalizada dos sentimentos.

Outro momento igualmente contrapositivo à indiferença é justamente a relação do médico narrador da segunda parte com o paciente Michael. Na condição de médico-oficial do exército sul-africano, esse profissional poderia olhar para todos os pacientes com a neutralidade comum aos fiéis servidores do aparato estatal. Porém, não se sabe exatamente o motivo, o médico desenvolve por K uma profunda simpatia, que faz com que ele penetre na psiquê do jovem Michael, reconhecendo suas limitações, e manifeste em relação a ele um comportamento solidário e afetivo, em meio a todo o tumulto de uma enfermaria em que “mais entram do que saem doentes”.

O autor tece na obra estas duas grandes possibilidades de realização de bons sentimentos, e do que de construtivo pode nascer deles, todavia, não se permite emaranhar-se pelos lugares comuns que têm como base a ideia de que o amor redime, salva e transforma, discurso que se revelaria inteiramente inverossímil no contexto geral da obra. O amor de K pela mãe não a impede de morrer após muito sofrimento causado pela doença e por uma vida inteira de dificuldades de todas as ordens, ao longo de anos a fio de trabalho duro e mal remunerado.

Do mesmo modo, a simpatia e o afeto do médico não tornou melhor a condição do paciente, que vê na internação só mais uma forma de cerceamento e opressão da burocracia instaurada, experiência que ele já tinha visto de perto quando da internação de sua mãe em um hospital com péssima estrutura, sem capacidade alguma para recuperar pacientes, cujo desfecho foi a morte e cremação sem sequer um comunicado ao parente mais próximo. A aposta parcial no amor e na benevolência entre os homens aponta para um caráter dialético da obra. Se de um lado verificamos a recusa consciente do autor em aceitar as soluções imediatas, por outro, a narrativa nos permite enxergar frestas abertas para a esperança em um outro mundo, em outras formas de vida e de convivência mais humanas e construtivas. É o que veremos adiante.

A COLHER E A GOTA, OU UMA FRESTA ABERTA PARA A INFINITA ESPERANÇA

Segundo Max Brod, amigo de Kafka e editor de suas obras, o escritor tcheco afirmara que “Há infinita esperança, mas não para nós.”. A frase atribuída a Kafka guarda em si perfeita harmonia com o messianismo judaico, segundo o qual a solução para os dramas humanos se realizará com a chegada do Messias prometido por Deus na Torah. Complementando a ideia de que o Messias é o salvador definitivo, há na tradição judaica o princípio de que não se pode especular, confabular ou imaginar como seria o reinado do Messias, porque

isso seria um duplo pecado, já que antecipa o projeto divino e tenta formar uma imagem do divino, que é, para o judeus, inquestionavelmente irrepresentável.

De acordo com Michel Löwy, (LÖWY, 1989) há por parte de alguns pensadores judeus não religiosos, dentre os quais ele situa Kafka, Adorno, Benjamin e o próprio Marx, uma espécie de “utopia da redenção”, resumida na crença de que o ser humano será capaz, por sua própria conta, de tornar possível sua redenção, de inaugurar novas formas de relação, mais justas, mais afetivas, por um mundo melhor. Igualmente judaica seria a noção de que, mesmo se tratando de uma redenção materialista, profana, realizada por mãos humanas, a utopia de um mundo melhor é algo que não se pode previamente representar, antecipar, criar imagens, formular hipóteses, já que o curso da história e o somatório das lutas é que vão dizer que mundo novo nos espera.

Valendo-me desta ideia de “infinita esperança” kafkiana, judaicamente imprevisível, irrepresentável, percebo que há, no percurso do drama vivido por Michael K, uma fresta aberta para a *infinita esperança*. Ao mesmo tempo em que a obra é marcada por uma melancolia profunda, fruto de um mal estar irremediável com nosso presente histórico, há em diversos momentos a indicação de que poderíamos ser outros, de que a violência, a fome, o desencanto e morte bruta não são nossas únicas alternativas.

Michael K alimenta a esperança convicta no cultivo da terra, que ele até iniciara antes de ser definitivamente preso pelos “homens do regime”. Depois de perder a mãe e continuar sua caminhada rumo ao interior, após muita fome, sede e frio, eis que o protagonista encontra umas sementes de abóbora, próximo a uma região árida e de difícil cultivo. Recusando-se a abrir mão do objeto de sua esperança, K se põe a cultivar a terra, comendo mal e dormindo mal, porém, plantando e regando com a disciplina de quem acredita no sucesso da empreitada. A alegria do personagem quando os brotos de abóbora começam a apontar no solo é sublime, e incomparável a todas as outras passagens do romance. Essa expectativa de K, ainda que tenha sido podada pela prisão do agricultor em potencial, revela o quão afetuoso e verdadeiramente subversivo é o gesto.

Apesar de parecer ingênua a esperança no cultivo da terra em um mundo devastado, a relação do personagem com a germinação das sementes permite a interpretação do solo enquanto metáfora, ou, mais que isso, enquanto alegoria de um estado de coisas do qual sempre pode brotar algo novo, tal como a flor de Drummond que brotou do asfalto.

A esse respeito é necessário ter especial atenção, pois não podemos acreditar que é possível encontrar na obra de John Coetzee uma apologia do campo como um lócus ameno, em contraponto à caótica urbe. No romance de que tratamos aqui, não há idealizações românticas ou árcades a respeito de uma fictícia vida pastoril, ou do modo de vida rosseauneanamente selvagem. O campo aqui pode ser encarado como uma alegoria, como uma condição simbólica de existência na qual a violência e o arbítrio não sejam as normas.

A última cena do romance é narrada via discurso indireto livre e expressa o pensamento de Michael, preso, prestes a morrer “como um cão” a respeito de sua convicção de que a terra poderia ser frutífera, de que a vida poderia ter dado certo. Diz o narrador:

Pensou na fazenda, nos espinheiros cinzentos, no solo rochoso, no anel de montanhas [...] na terra cinzenta e marrom debaixo do sol, a não ser aqui e ali, onde,

olhando com cuidado, se vê uma pontinha de verde-vivo, uma folha de abóbora ou de cenoura.

Não parecia impossível que fosse lá quem fosse que desrespeitasse o toque de recolher para vir, quando queira, para vir dormir ali naquele canto fedido [...]. Podia dividir sua cama essa noite. [...] De manhã, com a primeira luz, podiam sair procurando nas vielas um carrinho abandonado, e, às dez da manhã os dois podiam estar rodando pelas estradas, lembrando-se de parar no caminho para comprar sementes.

E se o velho se esticasse e olhasse onde a bomba de água ficava antes de os soldados explodirem, de forma a não deixar nada em pé e reclamasse dizendo: “Como é que a gente vai fazer com a água?”, ele, Michael K, tiraria uma colher de chá do bolso, uma colher de chá e um grande rolo de barbante. Limparia o cascalho da boca do poço, entortaria o cabo da colher de chá feito um aro e amarraria nele o barbante, baixaria aquilo pelo poço fundo na terra, e quando puxasse para cima haveria água no bojo da colher; e desse jeito, diria, dá para viver. (COETZEE, 2003, 210-211)

Olhando por uma ótica denotativa, logicamente concluiremos quão quixotesca é a crença de K. Evidentemente, não dá para viver com a gota de água extraída na colher, entretanto, as imagens da colher e da gota remetem ao que fica de utopia na obra. O cultivo do solo é o *alter* do curso da história, é a possibilidade da redenção inominável, para a qual Coetzee não aponta, mas também não fecha inteiramente as portas, ficando, então, uma fresta aberta para uma esperança infinita em um mundo outro.

Nas palavras do médico, a terra em que K acredita, não é o solo dos campos inférteis e destruídos do interior de uma África do Sul pós-guerra, e sim um *lócus* imaginário, intocável, que só existe na imaginação de Michael. Diz o médico a K:

Deixe eu falar do sentido de sua sagrada e sedutora plantação que floresce no coração do deserto e produz a comida da vida. A plantação para a qual você está indo agora está em nenhum lugar e em todo lugar, menos nos campos. Ela é outro nome para o único lugar onde você se integra, Michaels, onde você não se sente sem tempo. Está fora de todos os mapas, nenhuma estrada que seja só uma estrada leva até ela, e só você sabe o caminho. (COETZEE, 2003, 192)

Talvez a melhor maneira de lidar com a tragicidade de nossa época consista em dois movimentos: conter a ansiedade e intensificar a reflexão. Pode ser que, livres da ansiedade que nos conduz sempre à ilusão das medidas imediatas e superficiais, e intensificando a reflexão, iremos alcançar a estrada para as plantações de abóboras, cenouras, e abacates, para o paraíso onde a terra é fértil, onde bombas jamais serão lançadas, pois o curso da história será outro, e as relações humanas ainda mais outras. Por enquanto, já que ninguém sabe o caminho, fiquemos atentos aos desfechos dos Ks, que nos ensinam sempre que a esperança

é infinita, embora os tempos sejam sombrios, e há algo para além da vergonha que sempre sobrevive a eles.

CONCLUSÃO

Ítalo Calvino afirma em *Por que ler os clássicos?* que “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, e acrescenta:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 2002, p. 11)

Não se sabe o que a posteridade dirá da obra de John M. Coetzee, de modo geral, nem do romance *Vida e época de Michael K*, em particular. O que posso afirmar no presente é que a validade da leitura desta obra está naquilo que ela faz emergir de reflexão e de mergulho crítico em nossa época. Além do mais, ler os livros de Coetzee é uma experiência que nos traz de volta sensações já despertadas por outras obras da tradição, e é nesse movimento dialógico e polifônico que vivenciamos a experiência de lermos ao mesmo tempo em que releemos. Nas páginas de *Michael K*, reencontramos Kafka e Beckett e outros grandes autores da tradição moderna, nas mesmas linhas em que nos deparamos com os dilemas todos de nossa época (e não só os dos anos 80, momento de produção da obra, mas também deste conturbado início de século XXI).

E é nessa possibilidade de ler e reler que se configura a fecundidade da obra, que, apesar de não nos garantir a compreensão plena do presente, em sua altíssima complexidade, nos permite mais: esboçarmos nossa própria estrada rumo aos campos férteis, e, junto com Michael, plantarmos nossas próprias sementes de abóbora, e preservar, e abrir espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUENO, André. *Formas da Crise*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COETZEE, J. M. *Vida e época de Michael K*. Trad. José Rubens Siqueira, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das obras

psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 24 v.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

LINS, Ronaldo Lima. *A indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÖWY, Michael. *Redenção e Utopia: o judaísmo libertário na Europa central* (um estudo de afinidade eletiva). Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

O OLHAR E A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO EM NINGUÉM MATOU SUHURA, DE LÍLIA MOMPLÉ

THE LOOK AND CONSTRUCTION OF THE MEANING IN *NOBODY KILLED SUHURA*, BY LÍLIA MOMPLÉ

Carlos Oliveira Kubernat¹

Edson Soares Martins²

RESUMO: Este trabalho apresenta uma análise do conto “Ninguém matou Suhura” da escritora moçambicana Lília Momplé. Partindo de uma abordagem analítica que persegue os procedimentos de construção de sentido, o presente texto tem como objetivo a apresentação da problemática do olhar e da imagem como elementos da configuração dos elementos de repressão e subalternização presentes no contexto da colonização portuguesa em Moçambique. A leitura será desenvolvida com foco rigorosamente centrado nos procedimentos de linguagem, embora seja perceptível um fundo teórico inspirado no problema da dimensão axiológica da consciência autoral, sobretudo quanto aos problemas de estilo, o que nos impõe reconhecer o contributo de Mikhail Bakhtin a este respeito, principalmente nos ensaios em que o problema é abordado em *Estética da criação verbal* (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Lília Momplé; Suhura; Mikhail Bakhtin; olhar; imagem.

ABSTRACT: This work presents an analysis of the short story “Nobody killed Suhura” by Mozambican writer Lília Momplé. Starting from an analytical approach that pursues the procedures of construction of meaning, the present text aims to present the problem of looking and image as elements of the configuration of the elements of repression and subordination present in the context of Portuguese colonization in Mozambique. The reading will be developed with a strict focus on language procedures, although a theoretical background inspired by the problem of the axiological dimension of authorial awareness is noticeable, especially with regard to style problems, which requires us to recognize Mikhail Bakhtin’s contribution in this regard, mainly in essays in which the problem is addressed in *Estética da criação verbal* (2011).

KEYWORDS: Lília Momplé; Suhura; Mikhail Bakhtin; Look; Image.

1 Acadêmico do curso de Licenciatura em Letras (Português-Inglês), na Universidade Regional do Cariri. E-mail: carlos.kubernat@urca.br.

2 Professor Associado de Literatura Brasileira e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Regional do Cariri (URCA). E-mail: edson.soares@urca.br.

Há elementos a serem observados quando se trata da literatura africana de língua portuguesa pelo fato de que nela operam importantes linhas de força de natureza extraliterária: uma complexa dinâmica construída em torno da dialética entre colonização e descolonização; o papel das guerras de libertação nacional e o desejo de representação de uma identidade.

Bem situados no entrecruzamento destes determinantes que operavam nas condições do pensamento pós-independência, é muito comum que os escritores deste período manifestassem a tendência de construir identidades como identidades sociais, de modo que são centrais para este trabalho criativo a ideia de classe e nação, raça e etnia. Também não se faz literatura sem leitores, o que nos leva a considerar o aspecto do interesse manifestado nas ações que buscaram se livrar da dominação colonial pela contraditória constituição de um mercado editorial e de uma produção artística nacionais que fossem sensíveis à língua vernácula e capazes de trabalhar em perspectiva crítica o desrecalque dos temas que a dominação colonial mantinha silenciados. Se temos, por um lado e a partir daqui, uma definição de um núcleo importante dos conteúdos que formam essa literatura, algo, contudo, ainda precisa ser dito sobre ela. Chinua Achebe afirma que não se pode

[...] aglutinar a literatura africana em uma definição pequena e pura (...). Não vejo a Literatura Africana como uma unidade, mas como um grupo de unidades associadas – (...) qualquer tentativa de definir a literatura africana em termos que negligenciem as complexidades da cena africana no momento está fadada ao fracasso. (ACHEBE, 1975, p. 25).

Muitos outros pensadores convergem, contudo, para a ideia de que literatura africana é aquela literatura que maneja, com autenticidade, os temas, o caráter, a realidade social e histórica relativos ao continente. Sunday Adetunji Bamisile pontua que em um encontro acadêmico (*African Literature and the University Curriculum*, ocorrido em Serra Leoa, em 1963), já havia sido aprovada uma moção que definia a literatura africana como “qualquer trabalho em que um ambiente africano é tratado autenticamente, ou para o qual experiências que se originam na África são integrais” (2010, p.31, tradução nossa). Há quem radicalize a questão e pontifique que tal literatura só existe nas línguas autóctones (CHINWEIZU et al., 1980) ou que endossam a parte geral da tese, mas aplicam uma injunção à sua compreensão ampla, ao demandar que a visão autêntica do caráter e da psicologia africanos decorram, por exemplo, da influência da tribo e, portanto, da sua história e da sua cultura (EKWENSI, 1964, p.95).

O conto de que tratamos neste breve estudo foi escrito em uma das línguas do imperialismo colonialista e, em sua materialidade textual, dedica boa parte do texto ao mundo branco, sem que a parte que tematiza a vida dos pretos africanos seja tocada por um condão necessariamente tribal. Não é uma narrativa africana apenas por se ambientar em Moçambique ou por tratar das misérias da sanguinária colonização portuguesa. Defendemos que *Ninguém matou Suhura* é um conto importante na literatura moçambicana por mesclar, na alquimia do estilo de sua autora, aspectos centrais do debate que sintetizamos acima, mas, sobretudo, por fazê-lo a partir de um excedente de visão que denuncia a autoria feminina

e a busca por uma linguagem *estruturante* da subalternização que é colateral à condição colonial.³

Nossa leitura, no presente estudo, não desprezará a importância do contexto colonial, mas terá como diretriz a investigação de um problema do estilo da autora, considerado em perspectiva mais restrita: no conto de Momplé, que papel a imagem e o olhar desempenham na construção do sentido.

Assim como Momplé, renomadas escritoras desempenharam papel importante no sentido de alterar, pela autoria feminina e pela renovação da linguagem artística, a representação das mulheres na literatura africana. Paulina Chiziane – também moçambicana, autora de *Balada de Amor ao Vento, O Alegre Canto da Perdiz*; Dina Salústio – natural de Cabo Verde, escritora de *Mornas Eram as Noites*; Ken Bugul, senegalesa, autora de *Riwam, The Abandoned Baobab*; Nawal El Saadawi – natural do Egito, escreveu *Memoirs of a Woman Doctor, The Fall of the Imam (Data)*; Fatema Mernissi – escritora de *Nasci num Harem*, livro comparado a *Mil e Uma Noites* e Léonora Miano – camaronesa, autora do livro *Contornos do dia que vem vindo* – são escritoras que revelam a transformação da cena literária africana, tanto devido aos temas tratados em suas obras, quanto por comprovarem uma ampliação da notoriedade das mulheres no cenário da literatura mundial.

A colônia de Moçambique foi procurada inicialmente pela Coroa Portuguesa devido ao ouro existente nas terras. Por conta dessa extração mineral lucrativa, os portugueses colonizaram e invadiram o território moçambicano que, posteriormente, tornou-se um dos principais pontos de exportação de mão de obra escrava. Devido a isso, diversas lutas de resistência ocorreram no período colonial, o que causou a morte de milhares pessoas. Por conta da resistência enfrentada pelos portugueses, o governo iniciou a “pacificação” de Moçambique, com o intuito de diminuir as mortes de portugueses nas guerras e assegurar um controle português nos setores administrativos.

O conto é dividido em três partes: *O dia do senhor administrador, O dia de Suhura* e *O fim do dia*. Tal divisão não é comumente encontrada nos contos de Lília Momplé. Visto isso, torna-se importante a análise dessa opção do narrador para o desenvolvimento do conto. Ao escolher narrar a história em três subdivisões, consegue-se, ao que parece, desenvolver particularmente as duas personagens principais. Além de reforçar a ideia da disparidade entre a realidade das personagens, essa opção de configuração da forma do conto, pode sugerir a intenção de promover a aproximação do leitor com a terceira parte, de modo que, antes que ocorra o encontro das personagens que dominam as duas primeiras partes, o leitor já teria em mente a história de cada um. Foram apresentadas ao leitor as particularidades, o passado e os sentimentos dos dois, o que tornaria quase inevitável a tentativa de prever os acontecimentos da última parte. Nessa introdução, adiantaremos aspectos gerais sobre tal estruturação da forma, para, posteriormente, aprofundarmos nossa linha de raciocínio no

3 Lília Momplé é natural da ilha de Moçambique, província de Nampula. A escritora ganhou destaque dentre os escritores moçambicanos com a publicação de *Ninguém Matou Suhura* (1988), *Neighbours* (1996) e *Os Olhos da Cobra Verde* (1997). Suas obras costumam tratar do período colonial de Moçambique, tendo como destaque as questões raciais, apresentando os abusos, agressões e maus-tratos praticados pelos colonizadores e sofridos pelo povo moçambicano. Devido a essas questões, suas obras são comumente estudadas e analisadas por historiadores e pesquisadores interessados em tratar desses problemas enfrentados pelos colonizados.

problema central de nossa investigação: o olhar e a imagem como elementos de construção do sentido.

A primeira parte é iniciada pela descrição do “senhor administrador”. Algo que já chama atenção é a forma pela qual o narrador se refere a ele, sempre pelo pronome de tratamento acompanhado de sua função na ilha. Nunca é feita uma referência por meio de nome próprio. Esse procedimento, talvez, seja construído no intuito de reforçar o fato de a personagem valorizar exageradamente sua imagem e status social. Pode, também, sugerir o ponto de vista dos comandados, a quem jamais faltaria a atitude respeitosa no tratamento. Ao mesmo tempo em que constrói essa imagem centrada no emprego de palavras, o narrador também privilegia a descrição física:

O senhor administrador acaba de abotoar último botão do safari cor de amêndoa. A *imagem* que o *espelho* lhe devolve não lhe desagradou. À parte uma gordura incipiente na zona da cintura, o corpo conserva uma elegância maciça perfeitamente adequada aos seus quarenta e oito anos. O rosto também lhe parece aceitável: nem sequer repara nas bolsas flácidas em redor dos *olhos* e no duplo queixo que há anos se vem desenvolvendo e o fazem parecer-se vagamente com uma rã. O senhor administrador repara apenas no cabelo, que ainda mantém a *cor castanha*, no bronzeado saudável da pele e nas *sobrancelhas*, de um arqueado perfeito, emoldurando os *olhos escuros e vivos*. Sente-se em perfeita forma quanto ao seu aspecto físico. Além disso, tem plena consciência da *auréola* que o envolve devido a elevada posição que ocupa na ilha, onde é simultaneamente Administrador de distrito e presidente da Câmara. (MOMPLÉ, 2007, p. 49, *grifos nossos*).

A descrição em si, por sua vez, é feita de forma positiva, afirmando que ele tem uma boa visão de si mesmo. Quanto a isso, note-se que, por vezes, o foco narrativo está ancorado na consciência da personagem, que aparenta manifestar aprovação de si mesmo, como no trecho em que contempla a própria imagem refletida no espelho, em que o léxico está fortemente associado ao campo semântico do olhar. O narrador menciona, ainda, características relacionadas a padrões sociais, pondo em evidência como o administrador se encaixa perfeitamente com eles.

A segunda parte do conto é iniciada de forma diferente da primeira. No lugar de uma descrição física bem detalhada da personagem em questão, agora o narrador se ocupa apenas em mencionar a alegria de Suhura ao acordar em seu quarto, o que parece reforçar o antagonismo entre as duas personagens principais. Seria a condição de Suhura tão insignificante em relação ao Administrador que a fez não merecer uma descrição equivalente? Um pouco mais adiante no parágrafo, para finalizar a pequena caracterização da personagem, o narrador opta por trazer a informação de que “Suhura irá morrer antes do dia findar”. A opção por apresentar o destino trágico da personagem no momento de sua descrição é, talvez, uma forma de relacionar o trágico com a essência dela. A forma natural com que a previsão da morte de Suhura é feita, parece apresentar uma impossibilidade de fugir desse destino.

A última parte do conto, ao contrário das duas anteriores, inicia-se com a narrativa do encontro de Suhura com o senhor administrador. Retomando ao que foi mencionado no

início da introdução, ao chegar no terceiro momento do conto, o leitor já tem em mente as descrições das personagens, o que permite ao narrador iniciar de forma mais direta e objetiva. Por isso, a extensão da terceira parte é singular no conto. A relação desse aspecto com o conteúdo do texto, parece ter uma relevância importante para a construção do sentido da conclusão. O narrador parece utilizar-se dos recursos estruturais para alimentar a ideia da insignificância de Suhura, até mesmo quando o seu destino trágico vem à tona.

Portanto, buscaremos explorar nesse texto, tendo como referência as concepções defendidas pelo filósofo Mikhail Bakhtin, as relações existentes entre o efeito causado pelo olhar e a imagem na construção de sentido no conto “Ninguém matou Suhura” de Momplé.

EU É UM OUTRO: O ADMINISTRADOR

O narrador, nas primeiras linhas do texto, sublinha que o senhor administrador estaria particularmente bem naquela manhã, que coincide com sua primeira aparição na narrativa. Os dias anteriores estariam marcados por noites mal dormidas e por um tédio persistente, o que serviria para revelar um questionamento importante: por que a personagem não se sentia bem? Qual ou quais acontecimentos, que devem ser apresentados, ocasionaram esse sentimento no senhor administrador?

Esse problema começa a ser resolvido se observarmos que ocorre uma mudança sutil no foco narrativo. Apresenta-se, em contraste com o momento da autocontemplação, este novo, em que a visão do administrador, ainda diante do espelho, está agora observando a esposa. Todo aquele caráter positivo e cheio de simpatia na descrição indireta de si mesmo dá lugar a uma expressão de negatividade e de rejeição visual em relação ao que ele agora observa. O narrador, empenhado na evidenciação do contraste, afirma que a personagem sente ternura e repugnância para com a mulher. O que chama a atenção é a ambivalência dos dois sentimentos, sugerindo um problema narrativo a ser desenvolvido: como podem existir, ao mesmo tempo, sentimentos tão contrários?

Na sequência, o narrador explica a ternura sentida pelo administrador; a mulher o acompanha desde o começo da sua trajetória nas questões administrativas. Juntos, construíram uma história marcada por momentos de drama e alegria. O administrador concorda que o auxílio da mulher foi inestimável em sua vida, por isso a observa com ternura.

Contudo, a esposa é uma pessoa que o “tempo maltratou impiedosamente” (MOMPLÉ, 2007, p.50)⁴, já não tem a mesma aparência física da juventude e, como consequência, o Senhor Administrador não sente mais tanta atração por ela. Uma expressiva adjetivação de valor negativo está presente na descrição física de D. Maria Inácia; a primeira dama da ilha tem seu quarto como o pano de fundo da sua vida, recebe visitas e interage com as pessoas lá, costuma deixá-lo apenas para cumprir seus deveres sociais e jantares em família. É com muita dificuldade que ele mantém seus laços conjugais e a relação aparenta ser apenas de fachada, provavelmente porque o administrador é ciente do cuidado que deve ter com sua imagem social. O diálogo entre os dois caiu na rotina também. Apesar de verificarmos ex-

4 Em citações curtas do conto de Momplé, de agora em diante, indicaremos apenas a página entre parênteses.

pressões como “minha querida” nos diálogos entre eles, essa fórmula verbal aparenta ter-se tornado um chamamento convencional, distante do que tinha sido, um dia, uma demonstração de amor.

O foco narrativo onisciente, até o momento, se restringe ao Senhor Administrador. No café da manhã, ele se alimenta pouco, de comidas leves, que aparentemente não condizem com sua “vontade alimentar”:

O pequeno almoço é simples: torradas com um toque de excelente manteiga holandesa e um copo de sumo de toranja. A terminar, uma chávena de café simples. Devido a sua tendência para engordar, há muito que o senhor administrador renunciou ao ‘pequeno-almoço de garfo’ que tanto aprecia. Mas esse pequeno sacrifício traz-lhe uma compensação psicológica não menos agradável. (MOMPLÉ, 2007, p. 51).

Vemos, portanto, outro motivo para ele sentir-se entediado. Vive uma rotina que não lhe agrada, aparenta estar insatisfeito com tudo, da sua relação conjugal, até o alimento que lhe é servido.

No diálogo cordial com o velho Assane, o administrador fica irritado com o fato de ter que conversar com um negro, por “ter que andar mansinho com essa gente” apesar de Assane responder-lhe com um medroso respeito. A caminho do seu gabinete, puxado em seu riquexó, agrada-lhe ver o mesmo medo e terror na população; recorda das lutas travadas pelo povo moçambicano, do sangue derramado por uma terra que “jamais puderam habitar”:

O que na realidade lhe importa, sempre que percorre o trajeto entre o seu palacete e a Câmara Municipal, é sentir o respeito, a deferência e até o terror que a sua presença infunde nas pessoas. E deixa-se conduzir como um rei, distribuindo sorrisos, cumprimentos ou breves acenos, conforme a categoria e a raça dos que os saúdam. (MOMPLÉ, 2007, p.52).

Fica evidente o caráter racista do administrador, que até condiciona a reciprocidade dos acenos baseando-se na cor e condição social dos que o cumprimentam:

Entretanto este já se encontra instalado no seu gabinete. É aqui que ele despacha todos os assuntos, mesmo os relacionados com a Administração. Agrada-lhe o mobiliário antigo e requintado, os livros ricamente encadernados que enchem a estante, o pequeno varandim... Tudo parece respirar a autoridade e o conforto que tanto aprecia. ‘Será possível que um dia tudo isso nos deixa de pertencer? Não é justo!’ pensa ele, *olhando* com desespero a sua volta. E a ponta de tédio volta de mansinho, contundente e fina como uma faca, quebrando-lhe a vontade, roubando-lhe as forças. (MOMPLÉ, 2007, p. 52-53, *grifos nossos*).

Nesse ponto, surge uma possível resposta para os questionamentos feitos anteriormente relacionados ao tédio do administrador. O sentimento está associado a preocupação

e ao medo de perder sua tamanha autoridade na ilha e as regalias que tanto lhe agradam, portanto, essas perturbações o deixam impotente para exercer sua função, deixando, assim, a monotonia tomar conta de sua rotina, o que o deixa entediado. Assumindo com Bakhtin que é no estilo que se manifestam procedimentos de seleção vocabular capazes de expressar a atitude axiológica do sujeito do discurso (2011, p. 187), chamamos a atenção para a capacidade de o narrador conseguir reunir todo o conjunto de emoções, dúvidas e inquietações da personagem a partir da mobilização da palavra *olhando*.

Contudo, ao ser apresentada a personagem do Sipaio, o tédio, presente na fisionomia do administrador, cede lugar à um entusiasmo ainda não visto na narrativa:

Ao ouvir o nome do Sipaio, o senhor administrador anima-se por um instante e ordena ao contínuo que o traga imediatamente à sua presença. O Sipaio entra logo a seguir e aguarda com ostensivo respeito, junto à porta. É um negro gordo e untuoso, cujo sorriso não consegue apagar a *expressão maldosa dos olhos*.

- Vem cá! – diz-lhe o senhor Administrador - Então desta vez já está tudo arranjado ou há mais historietas?

O Sipaio aproxima-se e declara triunfante:

- Tudo arranjado, senhor administrador. Hoje, na mesma hora do costume. (MOMPLÉ, 2007, p. 53, *grifos nossos*).

A descrição do agente da polícia colonial permite que realcemos, mais uma vez, o campo semântico do olhar no estilo de Momplé. Visto isso, para retomarmos o encadeamento do enredo a partir do trecho citado, entende-se que o Administrador encontra nas relações extraconjugais algum ânimo para superar as adversidades da rotina entediante. Além disso, com o uso de expressões como “na mesma hora do costume”, pode-se deduzir que é uma ação que já ocorreu e ocorrerá outras vezes.

Pela primeira vez, a personagem Suhura e sua relação com o Administrador são apresentadas na história:

Passeava ele de requixó numa tarde quente e a rapariga caminhava à sua frente com duas companheiras, em direcção ao mercado de peixe. De repente, num movimento breve e ocasional, ela olhou para trás a rir. E a impressão que nesse instante o seu rosto causou ao senhor administrador jamais ele a soube definir. Aliás, qualquer pessoa, ao ver pela primeira vez o rosto de Suhura, não pode deixar de ficar impressionado com a intensa *luminosidade* que ele irradiava. É difícil precisar se tal impressão provém dos *olhos húmidos e inconscientemente irônicos*, da pele *aveludada* ou da feira de dentes *cintilantes*, ou ainda da perfeita harmonia de todo o conjunto. E ao vê-lo, o senhor administrador decidiu ali mesmo que havia de possuir a dona de tal rosto. Nem o corpo *magro* e quase *infantil* da rapariga, nem as *andrajosas* capulanas que a cobriam lhe arrefeceram o desejo imperioso.

(MOMPLÉ, 2007, p. 54, *grifos nossos*).

A descrição da menina é feita com o uso de adjetivos selecionados para evidenciar a infantilidade da personagem. Ademais, refletem, igualmente a indiferença do Administrador para com a “rapariga” que ele deseja possuir. O léxico referente ao campo semântico da visualidade mais uma vez pode ser percebido em seu papel de orientar a construção de sentido. Aspectos importantes da descrição de Suhura são dados pelo campo sensorial da visão, afetada (luminosidade) ou não (magro, infantil, andrajosas) por um aspecto de apreciação subjetiva. Esta atitude axiológica também é marcada por uma oscilação entre objetividade e subjetividade nas referências diretas ao olhar: úmidos (objetivo) e irônicos (subjetivo). Essa dinâmica de ambiguidade produz como efeito um vislumbre da profundidade que o narrador empresta à consciência do administrador, o que revela certa disposição simpática. A aderência do narrador à atitude axiológica ambígua do antagonista parece solicitar do leitor cautela em relação às posições de poder, sejam elas pertencentes ao mundo da vida transposto para a diegese (o Senhor Administrador), sejam elas implicadas pela forma composicional do próprio conto (narrador de terceira pessoa)

Uma nova personagem é apresentada, a filha do Senhor Administrador. Manuela des- toa do círculo social em que está inserida. O fato de a menina apresentar o mínimo de em- patia com os negros é motivo de inquietação na família e está intimamente ligado com o tédio presente na vida do administrador. Sua filha predileta renunciar à tamanha autoridade sobre os negros que lhe é concebida, acentua os problemas enfrentados pela autoridade máxima da ilha.

QUANDO DOIS É POUCO MAIS QUE UM: SUHURA

A segunda parte do conto, nomeada de “O dia de Suhura”, narra o mesmo dia vivido pelo Senhor Administrador, deslocando, porém, o foco narrativo para a menina Suhura. Por meio desse recurso, o narrador consegue trazer duas perspectivas de um mesmo fato ocorrido, o que corrobora para reforçar a disparidade existente entre as duas personagens, que é percebida tanto nos ambientes que as duas frequentam, quanto nos sentimentos das duas personagens.

Visto isso, assim como na primeira parte do conto, a segunda parte inicia-se com uma descrição:

Na *semipenumbra* do seu quarto exíguo e abafado, Suhura acorda sorrindo ao novo *dia* que desponta. Contudo, não tem qualquer motivo para sorrir. Aos 15 anos é analfabeta, órfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes do dia findar.

De natureza predisposta a alegria, o simples fato de viver a enche de satisfação. Por isso ela sorri a *claridade* morna que a desperta, salta rapidamente da quitanda e corre para janelinha de madeira que abre de par em par.

São cinco horas da *manhã*. Porém a *luz* do dia já penetra a jorros, *iluminando* cruamente o quarto. Este é um compartimento minúsculo, de paredes de mataca carcomida e tecto sem forro, onde se atravancam a quitanda de Suhura, uma velha mala de latão assente sobre quattros pedregulhos, e a quitanda da avó. (MOMPLÉ, 2007, p. 62, *grifos nossos*).

Ao analisar o trecho, nota-se que a descrição que inicia a segunda parte difere da primeira. Suhura, apesar de viver em um ambiente carente, se comparado ao do Senhor Administrador, apresenta um sorriso e uma felicidade por estar viva. O trecho é pontilhado de um léxico diurno, luminoso. O efeito decorrente de tais escolhas é, claramente, o de reforçar uma natureza exterior, indiferente à pobreza da personagem. Coerentemente, o narrador opta por revelar o futuro inevitável de Suhura. Da mesma forma que o título indica, a expressão “Vai morrer antes de o dia findar” concretiza que a morte de Suhura concluirá a narrativa. A revelação do narrador logo na descrição da personagem constrói um sentido por antecipação; a morte é tão presente em realidades como a de Suhura, que é impossível desvencilhá-la da sua própria descrição, o que explica a pertinência das prolepses. A descrição prossegue:

Suhura vive com avó desde a morte da mãe. Mal conheceu o pai que, segundo a opinião da avó, era um homem predestinado a morrer cedo, pois tinha um temperamento orgulhoso, o que de modo algum convém a um negro. Da mãe, conserva uma vaga recordação de doçura e melancolia. Era uma mulher silenciosa e um pouco ausente que dividiu seus dias entre a cozinha e a machamba. Como havia sempre pouco que cozinhar e machamba não passava de dois palmos de terra, sobrava tempo para permanecer longas horas sentada à soleira da porta, *olhando* o vácuo. Raramente tomava a iniciativa de acariciar a filha. Mas quando esta se aninhava nos seus braços, embalava-a com gestos tão impregnados de ternura que Suhura acabava por adormecer, na mais perfeita paz. Mas um dia a mãe desapareceu também, entre cânticos e choros. (MOMPLÉ, 2007, p. 62, *grifos nossos*).

Ao continuar a descrição, o narrador opta por remeter ao passado da personagem e, com isso, reafirma a ideia de que a morte está associada à vida de Suhura, até mesmo como algo hereditário, pois a menina é órfã, perdeu os pais de forma prematura e sem qualquer justificativa convincente, a não ser a cor da pele. Uma construção formal, ligada ao verbo olhar, duplica esta relação entre a pobreza dos pretos e a morte: a mãe olhava o vazio.

O narrador utiliza-se da observação das personagens para trazer à tona os elementos de sentido que cumpram o intuito ético e estético que ele busca conferir à narrativa. Assim como o Senhor Administrador observava sua imagem refletida ao espelho e seus sentimentos eram também refletidos, Suhura observa sua avó e a imagem vista pela menina reflete os sentimentos da sua avó, ainda não esclarecidos ou justificados, contudo, Suhura sabe que ela é o motivo das preocupações:

E enquanto esfrega os dentes com mulala, *observa* a velha que vai colocando os mucates ainda quentes no quitundo.

Suhura sabe que algo preocupa a avó há vários dias. E, pelos *olhares furtivos e carregados de tristeza* que esta lhe lança de vez em quando, sabe que é ela, Suhura, a causa das suas preocupações. (MOMPLÉ, 2007, p. 63, *grifos nossos*).

O olhar das personagens na narrativa é fundamental para a construção do sentido. Através das descrições e das perspectivas observadas através da consciência das personagens, o narrador consegue refletir e apresentar os sentimentos delas ao leitor, o que, claramente, maneja com habilidade o problema da empatia para com as personagens, já que o leitor é capaz de enxergar as ações a partir da perspectiva daquele que observa. É um controle da distância exotópica, executado com grande domínio.

Exemplo disso, o olhar do Senhor Administrador no início do conto reflete muitos traços da sua personalidade. O fato de a sua descrição ser feita a partir uma auto-observação, diante da imagem refletida no espelho, constrói um certo isolamento espacial da figura do Administrador, mas tal isolamento também é, em boa medida, emocional e social. Apesar da ponta de tédio que também é apresentada na visão que ele tem no espelho, a imagem de superioridade é a que mais lhe agrada. Em contrapartida, o olhar de Suhura para a avó reflete uma preocupação com o próximo, um olhar empático que se opõe ao olhar egoísta de seu antagonista. Com isso, observa-se que apenas com a perspectiva do olhar, o narrador consegue construir traços da personalidade das personagens e evidenciar como aqueles são fundamentais para a construção do sentido no texto.

O dia prossegue e, até então, não havia indicação da relação dos dias das personagens principais, porém a avó da menina decide falar o que tanto a incomodava. A velha senhora revela à neta todo o ocorrido e como foi-lhe oferecida uma proposta para que o Administrador da ilha tivesse relações com a neta. Suhura, a princípio revolta-se e busca alguma forma de escapar de tudo isso, contudo, devido ao medo inspirado pela figura do Administrador, a menina entende que não há outra saída.

A PASSAGEM DO DOIS AO TRÊS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A terceira e última parte do conto é a mais curta, apesar de retratar o fato mais importante da narrativa. A opção do narrador por apresentar o episódio da morte de Suhura de forma tão breve traz consigo uma formalização estética da insignificância de vidas como as de Suhura. O fato narrado parece ser tão recorrente no cotidiano dos habitantes da ilha que sua descrição também deve ser feita sem o apoio de muitos detalhes, afinal tornou-se um costume a morte de negros sem nenhuma justificativa.

O encontro das duas personagens é marcado pela dualidade que sempre esteve presente na narrativa inteira. O Senhor Administrador tem consigo um sentimento de naturalidade, enquanto o medo toma conta da menina. Apesar de refratária à ideia de ceder à lascívia do agressor, Suhura busca ter em mente a aceitação de que ela nada poderia fazer. Contudo, no instante decisivo, a menina não consegue apenas entregar-se ao Administrador e opta por resistir:

Apesar de todos os seus planos para suportar com resignação o inevitável, Suhura sente agora que não pode tolerar qualquer contacto físico com este desconhecido que avança para ela, com ventre a tremer, e procura fugir-lhe a todo custo. Trava-se então uma luta surda e feroz que o desejo cego do senhor administrador e desespero da rapariga prolongam até à exaustão.

Vence o mais forte. Com o quimão rasgado e as capulanas espalhadas pelo chão, Suhura é arrastada para cama. Ela porém não deixa de resistir, utilizando por fim a força dos seus dentes jovens. Por um breve instante, o homem e a rapariga encaram-se de frente e a *ironia que brilha no fundo dos olhos* de Suhura lembram ao senhor administrador um outro olhar, o *inquietante olhar* da sua filha Manuela. Então a raiva que o sufoca atinge o auge. Já não sabe se quer possuir ou matar esta negrinha que ousa resistir à sua vontade e que, embora subjugada pelo seu corpo possante, estrebucha e morde como um animal encurralado. Por fim, usa de toda a sua força, indiferente às consequências. Um grito rouco e breve é a resposta de Suhura. Depois o silêncio e a imobilidade total. (MOMPLÉ, 2007, p. 70-71, *grifos nossos*).

Chama a nossa atenção o fato de que a postura desafiadora de Suhura não é verbal: a ironia no olhar de Suhura sugere mais do que diz. Na etimologia do termo, derivado do vocábulo grego *éiron* (interrogante), temos a ideia de “perguntar fingindo não saber a resposta”. É essa atitude interrogativa, questionadora, que desvia o pensamento do Administrador para Manuela, cujo olhar também é desafiador?

Após a morte da personagem, nota-se o desprezo e a naturalidade com que a situação é tratada, exceto por Julia Sá, dona do local onde o crime ocorrera, mas que parece se preocupar mais consigo mesma do que com a própria menina. É então que o corpo de Suhura é levado até a quitanda da avó. A idosa, ao ver o corpo da neta ser trazido para dentro, desespera-se e afirma que mataram sua neta. Nesse ponto, a frase que dá nome ao conto é afirmada em tom de ameaça pelo sipaio: “Ninguém matou Suhura” (2007, p.72).

Até o encerramento da narrativa tem um efeito na construção do sentido do texto. No ápice do sofrimento da avó da menina, a simples afirmação do sipaio cala o choro da senhora e o conto se encerra. Com isso, o narrador transfere para o leitor o mesmo sentimento da avó de Suhura: o fato aconteceu, mas se encerrou, não há nada que possa ser feito e, por isso, a narrativa acaba.

Entendemos que o conto, pela sua regular (ainda que não universal) concentração máxima da ação, que frequentemente o distingue de outros gêneros narrativos pelo fato de o clímax coincidir com a conclusão do texto, sinaliza em sua estrutura narrativa que a elaboração do conteúdo recai em um elemento que arremata seu principal componente orientador de sentido. Dessa forma, o diálogo final entre a avó de Suhura e o sipaio, adverte-nos, na leitura que propomos, que sob as camadas de sentido mobilizadas pela narrativização do estupro e do assassinato, o conto nos dirige a um sentido que permanecera apenas implicado: as camadas de opressão, mediadas por incontáveis agentes, sustentam a certeza de que o agenciamento da morte e da violência sobre corpos e espíritos *não será verbalizado*

nem *verbalizável*. Essa certeza está plasmada na negativa do sipaio: “Ninguém matou Suhura”. Impossível de materializar-se no plano do uso discursivo das personagens e nublado pela atitude (falsamente) não-valorativa do narrador, o discurso que desmascara a violência como traço constitutivo das relações intersubjetivas no espaço colonial *vaza pelo olhar*. Disto decorre, segundo cremos, a importância de esmiuçar os planos de sentido fundados pela discursivização do olhar no conto, tarefa que esperamos ter cumprido.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **Morning Yet on Creation Day**. London: Heinemann, 1975.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAMISILE, Sunday Adetunji. A influência do conceito do universalismo e pós-colonialismo na literatura africana contemporânea. **Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, Lisboa, vol. 9, n. 8, 2010, p. 27-47.

CABALO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação**. 2007. Tese (Doutorado – Programa de Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

CHINWEIZU et al. **Towards the Decolonization of African Literature**. Enugu: Fourth Dimension, 1980.

EKWENSI, Cyprian. African Literature. **Magazine**, Lagos, n. 83, Dec. 1964, p. 85-96.

LÍLIA MOMPLÉ in Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2020. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$lilia-momple](https://www.infopedia.pt/$lilia-momple).

MOMPLÉ, L. **Ninguém matou Suhura**. 3. ed. Maputo: Edição da Autora, 2007.

UMA ANÁLISE DE A SANTA JOANA DOS MATADOUROS, DE BERTOLT BRECHT, A PARTIR DO CONCEITO DE VIOLÊNCIA SIMBÓLICA DE PIERRE BOURDIEU

Octávio Henrique Chames dos Santos¹
Flávia Falleiros²

Resumo: Propomos uma análise de *A Santa Joana dos Matadouros* (2009), de Bertolt Brecht (1898-1956), partindo do conceito de violência simbólica de Pierre Bourdieu (1930-2002) e demonstrando como esse tipo de violência é utilizada pelos magnatas da carne, em especial pelo antagonista, Pedro Paulo Bocarra, para justificar suas ações contra a classe trabalhadora como representada no drama brechtiano. Para a discussão sucinta da ideia de violência simbólica, recorreremos às considerações de Bourdieu no ensaio “A codificação” (2004) e nos livros *Meditações pascalianas* (2001) e *A dominação masculina* (2020). Para fundamentar a aplicação desse conceito extraliterário à peça de Brecht, recapitulamos as considerações da crítica brechtiana sobre o teatro épico e seu diálogo profundo com as estruturas sociais que o cercam. Por fim, analisamos algumas passagens de *A Santa Joana dos Matadouros* que, a nosso ver, figuram violência simbólica dos capitalistas contra os trabalhadores.

Palavras-chave: *A Santa Joana dos Matadouros*; Bertolt Brecht; Pierre Bourdieu; Violência simbólica.

Abstract: We propose an analysis of Bertolt Brecht’s (1898-1956) *A Santa Joana dos Matadouros* (2009) through Pierre Bourdieu’s (1930-2002) concept of “symbolic violence”, demonstrating how this type of violence is utilized by the meat tycoons, specially by the antagonist, Pedro Paulo Bocarra, to justify their actions against the working class as represented in the brechtian drama. To briefly discuss the idea of symbolic violence, we resort to Bourdieu’s words on the essay “A codificação” (2004) and on the books *Meditações pascalianas* (2001) and *A dominação masculina* (2020). To substantiate the application of this extraliterary concept to Brecht’s play, we review the considerations of the brechtian critics about the epic theater and its deep dialogue with the social structures around it. Lastly, we analyze some excerpts from *A Santa Joana dos Matadouros* which, in our perspective, figure the capitalists’ symbolic violence against the working class.

KEYWORDS: *A Santa Joana dos Matadouros*; Bertolt Brecht; Pierre Bourdieu; Symbolic violence.

1 Mestrando em Letras pela UNESP/IBILCE. Bolsista de Mestrado do CNPq. E-mail: octaviohenrique994@gmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

2 Professora da UNESP, atuando no ensino de graduação e pós-graduação, na área de Teoria literária. E-mail: flavia.falleiros@unesp.br.

INTRODUÇÃO

Em *A Santa Joana dos Matadouros* (2009), peça originalmente escrita entre 1929-1931 pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), figura-se o conflito entre Pedro Paulo Bocarra e Joana. Em síntese, Pedro Paulo Bocarra é um magnata da carne ligado a especuladores nacionais e internacionais e vale-se de sua condição como grande patrão e desses laços com os especuladores para tomar uma série de decisões administrativas que acabam por desempregar milhares de funcionários (seus e de outros empresários da carne), o que, por sua vez, faz seu caminho e o de Joana se cruzarem, pois ela sofre os efeitos das decisões do magnata especulador na medida em que os funcionários demitidos pedem ajuda à organização religiosa cristã na qual ela atua. Joana, inclusive, toma parte das manifestações e da greve geral dos trabalhadores contra as consequências da especulação de Bocarra, mas, tal como eles, acaba vitimada quando os industriais recorrem às forças policiais para reprimir, duramente, esse movimento. O término, inclusive, não poderia ser mais simbólico: a imagem de Joana é sequestrada pelos mesmos grandes industriais a cujas ações ela se opôs, e os trabalhadores remanescentes da dura repressão continuam tendo de se submeter às condições de trabalho insalubres impostas pelos grandes vencedores do conflito, Pedro Paulo Bocarra e seus colegas magnatas da carne.

Nessa peça, portanto, Brecht apresenta uma visão crítica dos mecanismos pelos quais o capitalismo se perpetua como sistema econômico mundialmente hegemônico, abordando questões como a especulação financeira (figurada em especial por Bocarra, “O Rei dos Frigoríficos”, e pelos outros magnatas da carne), suas consequências deletérias para a classe trabalhadora e o papel das organizações religiosas (no caso de *A Santa Joana dos Matadouros*, os Boínas Pretas, grupo ao qual Joana pertence no início da ação dramática) no processo de desengajamento político dos trabalhadores. Este último, inclusive, é apontado pela estudiosa brechtiana Iná Camargo Costa, com base nos escritos do próprio dramaturgo sobre *A Santa Joana dos Matadouros*, como a tese que a peça busca demonstrar:

Santa Joana foi escrita para ilustrar como a organização religiosa intervém na luta de classes para esvaziá-la. Essa é a tese, segundo o que Brecht escreveu nas notas sobre esta peça. O comportamento da personagem Joana ilustra a função das organizações religiosas – no plural – na luta de classes. Sua função de esvaziar a luta foi consciente e politicamente estabelecida desde fins do século XIX. (COSTA, 2010, p. 229).

Longe de ser uma exceção na obra brechtiana, a presença de temas políticos diretamente relacionados à situação da classe trabalhadora no sistema capitalista é reconhecida pela crítica como um traço fundamental e distintivo do chamado “teatro épico” de Brecht em relação ao drama tradicional como proposto pelo filósofo grego Aristóteles e mesmo quando comparado a outros tipos de “teatro épico”, como explica Iná Camargo Costa em “Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário”: “[...] o teatro épico, tal como formulado por Brecht, tem como pressuposto a luta de classe e, nela, expressa os interesses políticos e estéticos dos trabalhadores numa forma que recusa ponto por ponto os requisitos formais

do drama” (COSTA, 1998, p. 164). Nesse sentido, *A Santa Joana dos Matadouros* pode ser entendida como uma peça politizada e politizante em um teatro profundamente político, levando-nos a vislumbrar a possibilidade de abordar essa obra a partir de um conceito que descreve um fenômeno recorrente nas sociedades regidas pelo mesmo capitalismo que Brecht busca desconstruir. Tal conceito é a violência simbólica, de Pierre Bourdieu.

O sociólogo, antropólogo e filósofo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) é amplamente reconhecido por abordar os mais diversos temas em suas obras, todos de relevância política inegável. O pensador propõe-se ao estudo profundo - e, assim como a dramaturgia brechtiana, politicamente engajado - de questões que vão da arte à imprensa, da educação escolar à construção e perpetuação de crenças em grupos sociais. Um exemplo da profundidade e do engajamento político inerentes ao pensamento de Bourdieu está em *A dominação masculina* [1998]/(2020), obra na qual busca não apenas desvelar as estruturas sociais em que se assenta a dominação das mulheres pelos homens, mas também alertar para como essas estruturas acabam sendo naturalizadas inclusive pelos que elas oprimem, os “dominados” (em oposição aos “dominantes”, uma dicotomia fundamental nas análises do sociólogo), e para a necessidade de se quebrar no campo das ideias essa naturalização, passando a entender essas estruturas como historicamente construídas e, portanto, passíveis de modificações.

Apesar de não ser tratado diretamente em todas as obras de Bourdieu, um dos conceitos mais importantes para a compreensão de seu pensamento é, inegavelmente, o de violência simbólica, o qual, inclusive, é o sustentáculo da análise empreendida em *A dominação masculina*, no sentido de o sociólogo procurar mostrar como esse tipo de violência sustenta e é sustentada pelos mecanismos de perpetuação da dominação masculina sobre as mulheres em diversos modelos de sociedade. O fato de o sociólogo francês constantemente retomar o conceito de violência simbólica em suas obras (algumas das quais citaremos posteriormente de modo a delimitá-lo com mais precisão) para auxiliar no entendimento da relação entre esse tipo de violência e as estruturas de dominação social permite interpretar que, para o autor, não é possível entender as relações de poder entre os grupos sociais “dominantes” e os “dominados” e a própria perpetuação da violência contra estes, em especial no que se convencionou chamar de “sociedade ocidental” (regida economicamente pelo capitalismo), passando ao largo da dimensão simbólica da violência. Curiosamente, porém, apesar de aplicar outro conceito muito importante seu, o de dominação simbólica - aliás, intimamente relacionado à violência simbólica, como se pode notar em *A dominação masculina* - à análise de textos literários em *As regras da arte* (1992), Bourdieu não chega a produzir qualquer obra em que se dedique direta e especificamente à análise da presença de violência simbólica na literatura, seja para procurar demonstrar como esse tipo de escritos pode auxiliar a perpetuar ou a desmistificar visões de mundo simbolicamente violentas contra determinados setores da sociedade, seja para elucidar, por meio da relação entre personagens em uma determinada obra ou por como certas personagens descrevem algum grupo social, como a violência simbólica funciona.

Nossa proposta, nesse sentido, é valer-nos desse conceito de Bourdieu e propor uma análise de *A Santa Joana dos Matadouros* tomando a violência simbólica como um elemento vital para se compreender como os “dominantes” - neste caso, os magnatas da carne, em

especial Pedro Paulo Bocarra – constroem o discurso por meio do qual justificam todo o tratamento que dispensam aos “dominados” – a classe trabalhadora –, inclusive o massacre em um dos atos finais. Dividiremos nossa análise em três etapas: primeiro, apresentaremos sucintamente o conceito de violência simbólica conforme elaborado por Bourdieu em algumas de suas obras. Em segundo lugar, justificaremos sua aplicação a essa peça (afinal, trata-se da apropriação de um conceito extraliterário em um trabalho de crítica literária) retomando as considerações da crítica sobre as especificadas do teatro épico de Brecht. Por fim, estabelecidas as premissas fundantes de nossa análise, procuraremos mostrar como determinados trechos, a nosso ver, colocam em cena a violência simbólica de Bocarra e de outros megacapitalistas contra os trabalhadores.

BOURDIEU E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

Dada a presença do conceito de violência em diferentes estágios do pensamento de Pierre Bourdieu, cremos ser mais funcional, para a análise que buscamos empreender, apresentar sucintamente sua definição a partir de obras em que são abordados os aspectos aos quais nos ateremos. Dentro da vasta obra do sociólogo francês, recorreremos a três escritos que, a nosso ver, servem para elucidar esse conceito satisfatoriamente.

Em ordem cronológica, começamos por “A codificação”, um dos ensaios do livro *Cosas ditas* [1987]/(2004). Nesse texto, o sociólogo francês evidencia a relação entre a violência simbólica e a criação e perpetuação de códigos que visam à manutenção da ordem nas sociedades (por exemplo, códigos jurídicos, linguísticos e consuetudinários). Segundo Bourdieu:

A violência simbólica, cuja realização por excelência certamente é o direito, é uma violência que se exerce, se assim podemos dizer, *segundo as formas*, dando forma. Dar forma significa dar a uma ação ou a um discurso a forma que é reconhecida, conveniente, legítima, aprovada, vale dizer, uma forma tal que pode ser produzida publicamente, diante de todos, uma vontade ou uma prática que, apresentada de outro modo, seria inaceitável. (BOURDIEU, 2004, p. 106, grifo do autor).

Pode-se perceber, pois, que Bourdieu não classifica a violência simbólica como um tipo mais brando de violência. Aliás, ao contrário, o sociólogo frisa nesse trecho que o elemento de diferenciação entre a violência simbólica e a não-simbólica é formal: a violência simbólica intenta tornar palatável perante o público um tipo de brutalidade que, se avaliada friamente, continua sendo tão inaceitável quanto se ocorresse por uma via não-simbólica de violência. Em outros termos, há sempre uma aura de legitimidade em torno da qual uma ação simbolicamente violenta busca estar envolta, o que nem sempre procede nos casos de violência explícita.

Já em *Meditações pascalianas* (tal como *A dominação masculina*, um dos últimos livros publicados pelo pensador em vida), Bourdieu [1997]/(2001) traz para o debate outras duas dimensões muito importantes da violência simbólica: o seu caráter coercitivo e o fato

de os dominados acabarem forçados, sutilmente, a adotar as categorias de pensamento dos dominantes para descrever e refletir sobre si, sobre o mundo a seu redor e sobre os grupos que o compõem. Mais uma vez, o sociólogo chama a atenção para como a ideia da naturalidade das estruturas de dominação é vital para a compreensão desse conceito:

A violência simbólica é essa coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (portanto, à dominação) quando dispõe apenas, para pensá-lo e para pensar a si mesmo, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de instrumentos de conhecimento partilhados entre si e que fazem surgir essa relação como natural, pelo fato de serem, na verdade, a forma incorporada da estrutura da relação de dominação; ou então, em outros termos, quando os esquemas por ele empregados no intuito de se perceber e de se apreciar, ou para perceber ou apreciar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.) constituem o produto da incorporação das classificações assim naturalizadas, cujo produto é seu ser social. (BOURDIEU, 2001, p. 206-207, grifo nosso).

Vale notar também que, em *Meditações pascalianas*, Bourdieu (2001) associa a violência simbólica mais diretamente à política, utilizando-se do conceito para analisar em especial os meios de controle dos cidadãos pelo Estado. Esse caráter político da violência simbólica será lembrado, igualmente, no último texto ao qual fazemos referência, o já citado *A dominação masculina*. As considerações de Bourdieu [1998]/(2020) nesse livro servem-nos para reforçar o terceiro traço desse tipo de violência, isto é, a sua sutileza, ou, nos termos adotados pelo pensador, seu caráter “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2020, p. 12).

Em suma, dentre as diversas características atribuídas por Bourdieu à violência simbólica ao longo de sua extensa obra, pretendemos concentrar-nos, em nossa análise de *A Santa Joana dos Matadouros*, em três: a violência simbólica é palatável, coercitiva e sutil. Isto significa que todos os momentos desse drama brechtiano aqui examinados apresentam esses três traços de violência simbólica ao mesmo tempo, o que não nos permite adentrar, por exemplo, no massacre dos trabalhadores no frigorífico, pois, nesse caso, não há exatamente violência simbólica, mas explícita. A nosso ver, entretanto, tal como Pierre Bourdieu frisa que ações simbolicamente violentas precedem e justificam violências explícitas, os trechos analisados servem ao mesmo tempo como prenúncio e como justificação ideológica da “solução final” adotada por Bocarra e pelos outros megacapitalistas contra a revolta dos trabalhadores.

Sendo, porém, o conceito de violência simbólica puramente extraliterário, no sentido de Bourdieu não tê-lo elaborado com vistas à análise literária, mas das diversas comunidades humanas (em especial de sua própria sociedade), devemos ainda explicitar nossas bases teóricas para nos valermos de um conceito eminentemente sociológico para tecer considerações críticas sobre uma obra literária. Para isso, passamos a traçar breves considerações

sobre a natureza da própria produção literária de Bertolt Brecht, ou, mais especificamente, do “teatro épico brechtiano” no qual *A Santa Joana dos Matadouros* se insere.

AS ESPECIFICIDADES DO TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

Em *Teoria do drama moderno*, o crítico húngaro Peter Szondi descreve o teatro épico brechtiano como ao mesmo tempo pedagógico e científico nos termos de como trata o seu objeto (SZONDI, 2001, p. 139). Quer em *A Santa Joana dos Matadouros*, quer nas outras peças do dramaturgo alemão, esse objeto, no entanto, não é mais, como no teatro tradicional (baseado nas normas aristotélicas) ou mesmo no teatro moderno que o precedeu (representado por autores como o dinamarquês Henrik Ibsen), as relações interpessoais individuais isoladas de seu contexto social mais amplo. Na verdade, como exposto por Anatol Rosenfeld em “O teatro épico de Brecht” (ROSENFELD, 1985), não se pode pensar as interações entre as personagens de Brecht tomando-as como simples indivíduos autônomos cujas ações só repercutem em um contexto mais imediato. Ao contrário, Rosenfeld destaca, para além das questões puramente formais que opõem a produção do dramaturgo alemão ao teatro aristotélico,

[...] primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” –, mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. (ROSENFELD, 1985, p. 147-148).

Em outras palavras, em suas peças, Bertolt Brecht procura apresentar ao público teatral uma visão mais ampla da sociedade que o cerca e, ao mesmo tempo, promover o engajamento desse público na luta por mudanças sociais mais expressivas. Para isso, outro aspecto muito importante no teatro épico brechtiano é a sua concepção do homem e, principalmente, de suas possibilidades no mundo. Como explica Rosenfeld (1985, p. 150), o dramaturgo alemão não expõe o homem como uma “natureza humana” definitiva, mas como ser capaz de transformar o mundo assim como a si próprio. Ou seja, ainda segundo Rosenfeld (1985), Brecht opõe-se à concepção fatalista de mundo da tragédia clássica, pois, enquanto estas apresentam as desgraças humanas como eternas e imutáveis, o autor de *A Santa Joana dos Matadouros* mostra-as históricas e superáveis, mutáveis. Em suma, como explica Iná Cargom Costa (1998, p. 164) ao debater a atualidade de Brecht em seu centenário, “[...] o teatro épico, tal como formulado por Brecht, tem como pressuposto a luta de classes e, nela, expressa os interesses políticos e estéticos dos trabalhadores numa forma que recusa ponto por ponto os requisitos formais do drama”.

Não se deve pensar, entretanto, que a combinação de marxismo com didatismo de Brecht implique uma visão de mundo reducionista ou de alguma maneira autoritária em

suas obras. Na verdade, em outro ensaio seu sobre o dramaturgo alemão, Iná Camargo Costa faz questão de frisar que não se trata de “um teatro de palavras de ordem”, mas de “um teatro de desafio à sua inteligência, às suas emoções, às suas categorias de percepção do mundo”, posto que, de saída, Brecht exige, “ao invés de sentimentalmente se identificar ao personagem, olhar de maneira crítica para o modo como esse personagem se comporta, desde percebê-lo individualmente até as situações que o determinam, que têm graus variáveis de complexidade” (COSTA, 2010, p. 228). Aliás, é exatamente por essa necessidade de um exame crítico minucioso das ações e dos discursos das personagens que Iná Camargo Costa, Anatol Rosenfeld e Peter Szondi frisam a importância do chamado “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*) onipresente no teatro épico brechtiano, no sentido de permitir ao público reconhecer que essas ações e discursos são apenas uma entre tantas possibilidades disponíveis para as personagens. Nos termos de Rosenfeld (1985, p. 172), “essencial é que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz também de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela”.

Dado, então, o caráter politizado e politizante do teatro brechtiano, torna-se, a nosso ver, coerente ao menos a tentativa de aplicar a teoria da violência simbólica de Bourdieu à interpretação de uma obra literária como *A Santa Joana dos Matadouros*, assim como a outras peças do mesmo autor, apesar de a publicação desses textos teatrais ser décadas anterior às elucubrações teóricas do sociólogo francês. Afinal, as perspectivas de Brecht e de Bourdieu cruzam-se no sentido de ambos, cada um a seu modo, procurarem desvelar mecanismos de dominação e de enfatizarem seu caráter histórico, portanto mutável pela ação política. Sendo a violência simbólica, dentro do pensamento de Bourdieu, ao mesmo tempo um desses mecanismos e o sustentáculo de tantos outros deles, imaginá-la presente na obra de Brecht de uma ou mais formas parece uma hipótese razoavelmente plausível de trabalho.

Além disso, a escolha por analisar especificamente *A Santa Joana dos Matadouros* dentro do conjunto da obra de Bertolt Brecht justifica-se porque, como nota Roberto Schwarz em “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, “em tudo o que diz respeito à vida do capital”, essa peça “brilha incrivelmente”, pois “o nosso próprio universo, da Lua ao patrimônio genético, no momento tende a ser cotado em Bolsa” (SCHWARZ, 1999, p. 136), ou seja, as instâncias de violência simbólica nessa obra estariam intrinsecamente ligadas à manutenção da ordem capitalista, na qual o acúmulo de capital é o valor a ser perseguido. Em outras palavras, *A Santa Joana dos Matadouros* seria, retomando Szondi (2001) e Costa (2010), uma obra exemplar do caráter ao mesmo tempo pedagógico e científico, mas nunca reducionista, do teatro épico brechtiano, posto que, como se verá adiante, as práticas de violência simbólica analisadas – as dos magnatas da carne, em especial Bocarra, contra os trabalhadores – não foram predefinidas por forças maiores das quais mesmo seus perpetradores seriam reféns, mas escolhas deles próprios em prol dessa manutenção da ordem capitalista e dos benefícios que obtêm com ela.

ALGUMAS MANIFESTAÇÕES DE VIOLÊNCIA SIMBÓLICA EM A SANTA JOANA DOS MATADOUROS

Em seu texto de apresentação de *A Santa Joana dos Matadouros* para o público brasileiro, Roberto Schwarz afirma que o assunto dessa peça é “a crise do capitalismo, cujo ciclo de prosperidade, superprodução, desemprego, quebras e nova concentração de capital determina as estações do entrecho” (SCHWARZ, 1987, p. 88). Isso significa que, desde o início, essa peça brechtiana só poderá ser entendida com mais precisão indo para além da simples análise de conflitos dramáticos individualizados entre as personagens, ou seja, deve-se tentar entender também os interesses defendidos por cada uma delas, em especial os de Pedro Paulo Bocarra e dos outros magnatas da carne, quando agem como agem e, principalmente, quando discursam como discursam. Em suma, como sustenta Iná Camargo Costa, “não se trata, como muita gente pensa, de jogar fora os assuntos da esfera dramática. Trata-se de *analisar com os recursos da percepção épica e materialista aquilo que acontece na esfera privada*” (COSTA, 2010, p. 222, grifo nosso).

Nesse sentido, uma proposta de análise de episódios de violência simbólica em *A Santa Joana dos Matadouros* torna-se ainda mais coerente, pois, como explicitado por toda a obra de Bourdieu, analisar a violência simbólica, em especial em discursos, implica exatamente entender as estruturas de dominação reforçadas por eles. A nosso ver, a escolha mais óbvia para esse tipo de estudo seria o exame dos discursos dos Boinas Pretas (incluindo o de Joana quando ainda uma membro ativo e convicto dessa organização) ao longo da peça, pois, relembra Iná Camargo Costa com base em notas do próprio Brecht, “*Santa Joana* foi escrita para ilustrar como a organização religiosa intervém na luta de classes para esvaziá-la” e “o comportamento da personagem Joana ilustra a função das organizações religiosas – no plural – na luta de classes. Sua função de esvaziar a luta foi consciente e politicamente estabelecida desde fins do século XIX” (COSTA, 2010, p. 229).

No entanto, optamos por concentrar-nos em um momento específico da peça em que Joana como representante dos Boinas Pretas discursa e age, mas cujo eixo de sentido não é o discurso religioso. Trata-se dos atos III e IV (lembrando sempre que, ao total, essa peça conta com 12 atos, em mais uma ruptura radical com os parâmetros do teatro clássico com seus cinco atos), quando Joana e Bocarra interagem pela primeira vez (ato III), ensejando a primeira ida dela ao matadouro do Rei dos Frigoríficos (ato IV). A nosso ver, durante esses atos, ocorrem episódios de violência simbólica que não apenas mostram padrões dessa prática (no sentido de serem moldes de discursos que irão se repetir com alguma constância em atos posteriores) em *A Santa Joana dos Matadouros*, mas também servem como prenúncios e, na visão dos magnatas da carne, justificações morais para o massacre contra os trabalhadores ao final da ação dramática.

Para começar, chamamos a atenção para o momento do terceiro ato em que a conversa de Bocarra com os outros magnatas da carne é interrompida pela chegada de Joana, naquele momento acompanhada de Marta, outra membro dos Boinas Pretas, com o Rei dos Frigoríficos sendo avisado disso por um dos “detetives” (isto é, um de seus seguranças privados). Há, então, a seguinte interação: “O detetive – Mister Bocarra, tem um pessoal aí querendo

lhe falar. / Bocarra – Um populacho esfarrapado, não é? Com cara invejosa, não é? Inclina-
dos à violência, hem? Diga que não estou” (BRECHT, 2009, p. 43).

Antes de saber do pertencimento de Joana e Marta aos Boinas Pretas, Bocarra supõe serem elas trabalhadoras comuns, rotulando-as, por essa sua suposta condição, como esfarrapadas (ou seja, ao mesmo tempo pobres e desprovidas de asseio), invejosas e violentas. Esse é, então, o primeiro momento em que o antagonista revela sua visão sobre seus próprios subordinados e sobre a classe trabalhadora como um todo. Aparentemente, trata-se de uma opinião bastante preconceituosa, mas, por si só, ainda não suficiente para pressupor um desejo por parte do Rei dos Frigoríficos e de seus aliados de praticar algum tipo de violência higienista contra os mais pobres. No entanto, quando colocamos essa fala em conjunto com tantas outras, cujo fito também aparenta ser, em uma leitura mais rasa, “apenas” destilar preconceito contra os trabalhadores, percebemos como já nesse momento há indícios que nos podem levar a imaginar essa futura violência explícita. Afinal, é bem mais fácil justificar uma arbitrariedade contra os esfarrapados, os invejosos e os violentos quando se consegue convencer uma determinada sociedade de que essas pessoas não estão assim por causa das condições sociais, mas que, na verdade, são assim porque assim sempre foram, tornando-as indignas dos direitos humanos mais fundamentais, inclusive à vida, em especial quando se rebelam.

Pouco depois, ainda nessa mesma conversa, Bocarra traz mais um qualificativo depreciativo a seus próprios trabalhadores, continuando em sua tentativa de desmerecer seus problemas e, ao mesmo tempo, colocá-los como os culpados por eles. Ao explicar a Joana os motivos para ter fechado o frigorífico, ele fala em “gente ruim e vulgar” e a adverte para a necessidade de ignorá-los por completo: “Não é extraordinário que eu tenha largado mão / De um grande negócio, só porque é sangrento? / [...] estou sabendo e reconheço que para / Alguns foi um desastre, ficaram sem trabalho / Eu sei. Infelizmente foi inevitável. / Mas é gente ruim e vulgar / Aliás o melhor é ignorá-los [...]” (BRECHT, 2009, p. 47). Novamente, Bocarra apela à ideia de “natureza humana definitiva” a qual, como lembra Rosenfeld (1985), é rejeitada por Brecht: não se trata de pessoas em condição socialmente fragilizada que, na luta pela sobrevivência, submetem-se a privações e a humilhações; elas, na verdade, são ruins e vulgares, não merecendo, pois, qualquer esforço a seu favor. Sutilmente (pois, aparentemente, ainda se trata de uma visão de mundo torta, mas não necessariamente higienista), o Rei dos Frigoríficos desumaniza seus oponentes no conflito de classes de modo a desencorajar Joana de apoiá-los de alguma maneira.

Logo em seguida, o antagonista faz um de seus movimentos discursivos mais simbolicamente violentos porque, dentro da economia da peça, mais sutis: ao mesmo tempo em que seu discurso contra os pobres vai-se tornando mais brutal, ele tenta inverter a situação, voltando a chamá-los de “gente ruim” e acusando-os de “carniceiros”. Bocarra, porém, novamente reveste sua brutalidade com ares de opinião torta, ao dizer que os pobres são uma “questão mal colocada”: “Essa questão dos pobres está mal colocada. / É gente ruim. O ser humano não me comove/ *Eles não são inocentes, são carnicheiros eles também*” (BRECHT, 2009, p. 48, grifo nosso). Nesse momento, caberia a indagação cuja resposta acaba sendo mostrada afirmativa ao final da peça: para Bocarra, se “eles” são carnicheiros, contra “eles” tudo é permitido?

O Rei dos Frigoríficos ainda se vale, no ato III, de seu próprio ramo de atuação para, mais uma vez, desumanizar a classe trabalhadora. No entanto, não se pode sequer dizer que se trate de “animalização” dos trabalhadores, pois, segundo Bocarra, enquanto os bois o comovem, o ser humano, não. Ou seja, é, na verdade, o rebaixamento do ser humano a uma condição inferior à dos animais. Evidentemente, poder-se-ia dizer que, nesse caso, ele pratica violência simbólica inclusive contra seus colegas magnatas, mas há de se notar uma diferença: enquanto Bocarra pratica a repressão policial contra os trabalhadores, limita-se a tentar derrotar seus colegas magnatas pelas regras da especulação financeira, e, ainda que se possa alegar a prática de violência simbólica contra eles em algum momento (o que já seria um equívoco, pois não seria um conflito entre dominantes e dominados, mas entre dominantes), haveria uma diferença de grau notável a ser considerada nessa suposta violência. De qualquer forma, se Bocarra coloca os trabalhadores um patamar abaixo dos animais e se, apesar de se dizer comovido pelos bois, tolera matá-los em prol da aquisição de capital, não é difícil imaginar as violências que ele toleraria contra a classe trabalhadora, em especial se ela fizesse oposição franca a seus desmandos. Mais uma vez, é a violência simbólica como prenúncio da violência explícita final.

Por fim, chamamos a atenção para o final do ato III e para a íntegra do ato IV no que se refere à ida de Joana ao matadouro de Bocarra. Para convencê-la em definitivo da falta de humanidade inerente aos trabalhadores, Bocarra pede a seu corretor, Slift, para levá-la ao matadouro, cujos empregados, no final do ato III, o corretor rotula como “a escória do mundo” (BRECHT, 2009, p. 50). Mais uma vez, pelo discurso, um representante dos grandes capitalistas especuladores tenta inculcar na soldado dos Boinas Pretas as categorias de percepção dos dominantes (os megacapitalistas) sobre os dominados (os pobres trabalhadores).

No ato IV, então, após submeter algumas personagens secundárias a situações extremas para as quais a saída mais factível seria abdicar da própria dignidade, Slift não consegue convencer Joana da tese de Bocarra (tanto que é a partir desse momento que o processo de tomada de consciência política da protagonista começa), mas mostra algo muito mais significativo. Ao longo desse ato, percebemos como os próprios pobres, quer os trabalhadores, quer quem depende deles, estão convencidos de serem uma espécie de “raça inferior” cujo destino é suportar todo tipo de violência simbólica e explícita em nome da sobrevivência. Mesmo quando estoura a guerra da carne, a qual termina em banho de sangue contra os trabalhadores, estes não negam o discurso que os violenta simbolicamente. Ou seja, parafraseando Bourdieu, eles pensam sobre si próprios, sobre seus dominantes e sobre o mundo a partir das categorias de pensamento dos próprios dominantes, o que contribui para eles se desorganizarem politicamente e serem massacrados pelo Rei dos Frigoríficos e por seus colegas especuladores.

Demonstra-se, portanto, que, ainda que para o leitor contemporâneo os discursos violentos de Bocarra sejam inaceitáveis e até explicitamente, e não simbolicamente, violentos, para aquela sociedade figurada em *A Santa Joana dos Matadouros*, esses discursos coercitivos eram palatáveis e sutis, cumprindo os requisitos de Bourdieu e podendo ser entendidos, nesse sentido, como exemplos precisos do funcionamento da violência simbólica. Mais ainda: se considerarmos que esses procedimentos discursivos de Bocarra para a desumanização dos trabalhadores não se restringem aos atos III e IV, nem são exclusivamente usados

por ele ao longo da peça (tanto que até mesmo no último ato, após o massacre, os outros magnatas ecoam e reforçam várias falas do antagonista), veremos que, como queríamos demonstrar, não se trata de fatos isolados, mas de procedimentos de violência simbólica sistemáticos que vão construindo o ambiente propício para a catástrofe ao final da peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, cremos ser possível concluir favoravelmente à possibilidade de uma análise de *A Santa Joana dos Matadouros* e de outras peças do teatro épico brechtiano a partir do conceito de violência simbólica. Afinal, como procuramos demonstrar, tanto Brecht como Bourdieu, por vias diferentes, buscam expor algumas das estratégias mais simultaneamente sutis, coercitivas e, de certa forma, palatáveis aos olhos de determinados setores da sociedade, pelas quais os dominantes tentam não apenas reafirmar e expandir seu poder sobre os dominados, mas também levá-los a legitimar as opressões sofridas. Em outras palavras, se, como afirma Iná Camargo Costa em “Teatro na luta de classes”, “escrever ou encenar peças (ou roteiros de filmes, ou até mesmo romances) de acordo com as regras do drama corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa (tanto as que o drama enuncia quanto as que ele esconde)” (COSTA, 2012, p. 15), o entrecruzamento do teatro épico de Brecht com as contribuições teóricas de Bourdieu parece ser uma forma bastante frutífera de desnudar e questionar essas regras sem, com isso, cair em esquemas simplistas ou reducionistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Trad. de Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A codificação. In: BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Trad. De Cássia R. Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 96-107.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 17. ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COSTA, Iná Camargo. Sobre a atualidade de Brecht no seu centenário. (Nota em homenagem a Brecht). *Crítica Marxista*, São Paulo, Xamã, v.1, n.7, 1998, p. 163-167. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/nota13Nota3.pdf. Acesso em: 17 dez. 2020.

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 15, n. 13, 2010, p. 214-233. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092/66799>. Acesso em: 16 dez. 2020.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. In: COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012. p. 9-54.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 145-174.

SCHWARZ, Roberto. A Santa Joana dos Matadouros. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? : ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 87-105.

SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 113-148.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. Trad. de Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.