

Agnaldo Rodrigues da Silva, Andria da Silva Oliveira,
Claudia Zortea, Edson Flávio Santos,
Luan Paredes Almeida Alves, Samuel Lima da Silva
(Editores/Organizadores)



Revista Athena

Revista Científica dos Discentes do
Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários

Direção de Agnaldo Rodrigues da Silva

Vol. 21, nº 02 (2021)
ISSN: 2237-9304

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORA
UNEMAT

Agnaldo Rodrigues da Silva, Andria da Silva Oliveira,
Claudia Zortea, Edson Flávio Santos,
Luan Paredes Almeida Alves, Samuel Lima da Silva
(Editores/Organizadores)



Revista Athena

Revista Científica dos Discentes do
Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários

Direção de Agnaldo Rodrigues da Silva

Vol. 21, nº 02 (2021)
ISSN: 2237-9304

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORA
UNEMAT

Direção geral: Agnaldo Rodrigues da Silva

Editores/ Organizadores: Agnaldo Rodrigues da Silva, Andria da Silva Oliveira, Claudia Zortea, Edson Flávio Santos, Luan Paredes Almeida Alves, Samuel Lima da Silva

Projeto Gráfico/Diagramação: Rangel Gomes Sacramento

Capa: Rangel Gomes Sacramento

Revisão: Os editores.

Copyright © 2021 / PPGEL/ UNEMAT

Ficha Catalográfica elaborada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT
Cáceres/MT

ISSN: 2237-9304 (online)

Revista Athena, vol. 21, n. 2 (2021), 139p.

Organização de Agnaldo Rodrigues da Silva, Andria da Silva Oliveira, Claudia Zortea, Edson Flávio Santos, Luan Paredes Almeida Alves, Samuel Lima da Silva.

(Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários). Cáceres - MT: UNEMAT Editora, 2021. Ref.: Julho – Dezembro/2021.

1. Literatura

REVISTA ATHENA – Revista científica do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários -
Universidade do Estado de Mato Grosso - Tangará da Serra - MT – Brasil



Editora UNEMAT

Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavalhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000

EDITORA
UNEMAT

Fone/Fax 65 3221-0000 - www.unemat.br - editora@unemat.br

CONSELHO EDITORIAL

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)
Benjamin Abdala Junior (USP)
José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)
José Humberto Rodrigues dos Anjos (UNIFIMES)
Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)
Walnice Aparecida de Matos Vilalva (UNEMAT)

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)
Benjamin Abdala Junior (USP)
Claudiomar Pedro da Silva (UNEMAT/ PPGEL)
Edson Flávio Santos (UNEMAT/ PPGEL)
Elisabeth Battista (UNEMAT)
José Eduardo Martins de Barros Melo (UNIR)
José Humberto Rodrigues dos Anjos (UNIFIMES)
Renata Beatriz Brandespin Rolon (UEA)
Samuel Lima da Silva (UNEMAT/ PPGEL)
Shirlene Rohr de Souza (UNEMAT)
Thainá Aparecida Ramos de Oliveira (UNEMAT/ PPGEL)
Vera Lúcia da Rocha Maquêa (UNEMAT)
Walnice Aparecida de Matos Vilalva (UNEMAT)



SUMÁRIO

EDITORIAL.....	07
O LUGAR DAS RELAÇÕES SEXUAIS ENTRE MULHERES NA LITERATURA DO SÉCULO XIX: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O CORTIÇO E VERTIGEM.....	09
<i>Ana Beatriz Silva</i> <i>Helder Thiago Maia</i>	
COLONIZAÇÃO E CIÊNCIA EM A TERCEIRA METADE, DE RUY DUARTE DE CARVALHO.....	29
<i>Juliana Campos Alvernaz</i>	
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA E A POÉTICA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.....	43
<i>Nághila Cristina Amada da Silva</i> <i>Agnaldo Rodrigues da Silva</i>	
AUTOBIOGRAFIA E LIRISMO NA POÉTICA DE AUTA DE SOUZA.....	61
<i>Luciana Priscila Santos Carneiro</i> <i>Sávio Roberto Fonseca de Freitas</i>	
ABORDAGENS PSICOLÓGICAS NO ROMANCE VISTA CHINESA, DE TATIANA LEVY: UM OLHAR SOBRE O TRAUMA DO ESTUPRO.....	81
<i>Tais Turaça Arantes</i> <i>Victoria Azevedo Lima dos Santos</i>	
SÓ SE VÊ BEM COM O CORAÇÃO: UM BREVE ENSAIO SOBRE O PEQUENO PRÍNCIPE (LE PETIT PRINCE).....	95
<i>Roberto Remígio Florêncio</i> <i>Vlader Nobre Leite</i> <i>Rafael da Silva França</i>	
PO DI SANGUI: CALACALADO E O MUDO QUE FALA – PRÁTICA DE DESCOLONIZAÇÃO E PRÉDICAS DO CINEMA FEITO POR FLORA GOMES.....	117
<i>Fábio Falcão Oliveira</i>	
NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS.....	137



EDITORIAL

A *Athena* dedica-se à publicação de artigos e ensaios de discentes de Programas de Pós-graduação da área dos Estudos Literários, visando divulgar os textos produzidos durante o processo de formação acadêmica, em níveis de mestrado e doutorado. Essa ação promove, substancialmente, o intercâmbio entre jovens pesquisadores de IES brasileiras e estrangeiras, internacionalizando as investigações em desenvolvimento. Nesse sentido, a revista constitui um veículo de socialização de trabalhos que dizem respeito à reflexão teórico-metodológica nas diversas culturas e literaturas, contribuindo com a construção do saber e a circulação do conhecimento.

Os textos publicados dialogam com as linhas adotadas pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT, ancorando e se especializando em trabalhos que abordem as questões relativas à literatura nas suas relações teóricas, históricas e sociais. O desafio na manutenção do periódico põe-se na edição de cada volume, em que há, sobremaneira, a responsabilidade pela qualidade dos textos, assim como na busca de mecanismos que possibilitem a publicação de uma revista com periodicidade semestral. Com o recebimento de textos em fluxo contínuo, o periódico conta com pesquisadores de universidades distintas nos conselhos editorial e científico, profissionais que avaliam os textos considerando o seu impacto literário, linguístico e cultural. A publicação eletrônica do periódico pode ser acessada pelo link: <http://periodicos.unemat.br/index.php/athena/index>

Esta edição apresenta o volume 21, com textos que fomentam discussões em linhas de investigações que contribuem com os estudos literários, de discentes de programas de pós-graduação de IES brasileiras e estrangeiras. Nessa direção, o leitor poderá enriquecer os conhecimentos científicos e culturais, a partir do contato com a teoria e a crítica, bem como a criação literária produzida e lugares e épocas distintos, considerando-se a riqueza que do fenômeno literário.

Desejamos, portanto, uma boa leitura a todas (os)!

Da organização



**O LUGAR DAS RELAÇÕES SEXUAIS ENTRE MULHERES NA
LITERATURA DO SÉCULO XIX: UMA COMPARAÇÃO ENTRE O
CORTIÇO E VERTIGEM**

**THE PLACEMENT OF SEXUAL INTERCOURSE BETWEEN
WOMEN IN THE LITERATURE OF XIX CENTURY: A
COMPARISON BETWEEN O CORTIÇO AND VERTIGEM**

Ana Beatriz Silva¹
Helder Thiago Maia²

Recebimento do Texto: 22/08/2021

Data de Aceite: 20/09/2021

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo efetuar uma análise comparativa entre os romances *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *Vertigem* (1926), de Laura Villares, tendo como principal interesse analisar a enunciação da lesbianidade, da prostituição, do espaço e do matrimônio. Para tanto, nos baseamos na crítica lésbica e feminista (SANTOS, 2005; SANTOS, 2018), em especialistas no naturalismo e na “literatura para homens” (EL FAR, 2004; MENDES, 2017), uma vez que ambas as obras podem ser encaixadas nessas categorias, e nos ideais propostos pela medicina no final do século XIX (SILVA, 1895), que tanto influenciaram a produção literária desse período.

PALAVRAS-CHAVE: Naturalismo. Realismo. Prostituição. Século XIX. Lesbianidade.

ABSTRACT: The goal of this article is to make a comparative analysis of the novels *O Cortiço* (1890), by Aluísio Azevedo, and *Vertigem* (1926), by Laura Villares, focusing such analysis on elements such as the enunciation of the lesbianity, the prostitution, the space and the marriage. In order to do so, we are based on the lesbian and feminist critics (SANTOS, 2005; SANTOS, 2018), the specialists in naturalism and “literature for man” (EL FAR, 2004; MENDES, 2017), since both books may be put in such categories, and on the *ideals* created by the medicine in the end of XIX century (SILVA, 1895), which has hugely influenced the literary production from such period of time.

KEYWORDS: Naturalism. Realism. Prostitution. XIX century. Lesbianity.

1 Graduada em Letras (USP). E-mail: anabeatrizsilva@usp.br

2 Professor Doutor USP, bolsista FAPESP de Pós-doutorado. E-mail: helderthiagomaia@usp.br

Exceção dentro de uma escola literária vista como digna de menor prestígio não só em sua época, mas também, posteriormente, pela historiografia literária brasileira (MENDES, 2019), *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, foi uma das poucas obras naturalistas a ser canonizada, sendo considerada uma obra-prima e um dos maiores exemplos da produção do movimento naturalista brasileiro.

Vertigem (1926), de Laura Villares, por sua vez, teve um destino bem diferente. O romance que dialoga com perspectivas tanto do realismo quanto do naturalismo foi escrito em 1926, no entanto foi pouco divulgado pelos jornais da época e não se encontra crítica literária significativa acerca do mesmo. Em verdade, a principal análise se encontra no livro *O lesbianismo no Brasil* (1987), de Luiz Mott, enquanto as demais referências à obra tendem a ser curtas e apenas recuperar os trechos destacados por Mott (1987), conforme os pesquisadores César Braga-Pinto e Helder Thiago Maia (2021)

Além das obras possuírem uma estética semelhante por conta de alguns elementos comuns à escola naturalista, os textos compartilham outras características em comum, como o forte enfoque dado à sexualidade, tão presente num momento histórico em que se ansiava pela compreensão, e definição estrita de limites reguladores, da mesma (FOUCAULT, 1976).

Apesar disso, é importante destacar que, enquanto *O Cortiço* (1890) é um romance símbolo do naturalismo brasileiro, contando com o uso constante de termos cientificistas e abordagem constantemente patologizante das sexualidades, sobretudo ao tratar de sexualidades dissidentes da heterossexualidade, *Vertigem* (1926) não se empenha em classificar e patologizar essas sexualidades, nem dá grande importância ao uso de termos científicos, se preocupando mais em apresentar a sociedade paulistana, dando um enfoque crítico à sua vida sexual. Tal característica faz com que *Vertigem* (1926) talvez se aproxime mais do realismo, embora algumas características do movimento naturalista frequentemente vistas em *O Cortiço* (1890), como a animalização das personagens, por exemplo, também sejam comuns na obra.

Fosse para excitar o leitor, denunciar uma suposta decadência social, ou educar e moralizar a população, é inegável que a sexualidade foi uma obsessão do século XIX, de modo que o período contou com diversos escritos acerca

dessa temática (FOUCAULT, 1976), como tratados médicos e legalistas, escritos libertinos e pornográficos, e os textos naturalistas não fugiram a essa tendência, os quais, muitas vezes, serviam como fonte de educação sexual (MENDES, 2016).

A partir disso, nesta análise comparativa entre *Vertigem* (1926) e *O Cortiço* (1890), estamos interessados em analisar como são narradas a prostituição e o matrimônio, assim como tentamos entender como a lesbianidade é enunciada. Como sabemos, por conta da maior participação das mulheres na vida pública e das crescentes industrialização e modernização do Brasil, o século XIX foi marcado por uma constante preocupação com a prostituição, sobretudo nas grandes cidades (RAGO, 1992), a qual pode ser vista nos jornais e livros da época. Nesse sentido, interessa-nos aqui pensar como a literatura dialoga com os discursos sobre a prostituição.

Já acerca da enunciação da lesbianidade, é notável que, com exceção de algumas aparições quinhentistas e barrocas (MOTT, 1987; MOIRA, 2021), o naturalismo e o realismo foram umas das primeiras escolas literárias a tratar de questões que até então não eram discutidas no campo literário (SILVA, 2020), sendo a existência de indivíduos que viviam gêneros ou sexualidades dissidentes uma dessas questões. No que diz respeito às lésbicas, especificamente, *O Cortiço* (1890) é considerado um divisor de água (SANTOS, 2005), uma vez que é entendido como o primeiro romance nacional a apresentar uma descrição realista da experiência lésbica (MOTT, 1987), enquanto *Vertigem* (1926) é considerada a primeira obra brasileira com personagens lésbicas escrita por uma mulher (MOTT, 1987).

No que se refere ao matrimônio, após ter sido um tema exaustivamente idealizado na escola romântica, foi incansavelmente problematizado e criticado pelos defensores do realismo e do naturalismo, como pode ser percebido desde a primeira obra representante desse movimento, *Madame Bovary* (1856), que ao narrar o adultério, tema central em tais escolas, defende que o casamento era, em verdade, pautado por interesses econômicos, levando qualquer um que acreditasse em algo diferente disso à decepção (BIRCH, DORFSCHIMDT, MAZACOTTE, TEIXEIRA, 2020).

Por fim, é também parte dos nossos interesses analisar a relação dessas personagens com o espaço. Exercendo papel de protagonista em *O Cortiço* (1890),

o espaço era um elemento essencial para esse movimento, uma vez que, seguindo os ideais deterministas, muitos naturalistas acreditavam que o “meio”, composto, em grande parte, pelo espaço, definia o futuro e a identidade de um indivíduo, enquanto em *Vertigem* (1926) as diferenças que existem entre o espaço do campo e a capital São Paulo separam uma sociedade imoral de uma sociedade honrada.

1. *Vertigem* (1926)

O romance *Vertigem* (1926), de Laura Villares, tem como protagonista Luz, uma jovem que jamais conheceu a mãe e cujo pai, José Alvarenga, a quem era muito apegada, morre após se dar conta de que perderá a fazenda que possui por conta de algumas dívidas, mas também pela ambição e ganância de um homem chamado Eduardo, que mantém uma rivalidade com o pai de Luz porque ambos se relacionaram com a mãe de Luz quando esta era solteira.

Após a morte da mãe e do pai, Luz é criada por Rosa e seu marido, antigos funcionários da fazenda, junto com os filhos do casal, em uma situação de grande precariedade econômica. No entanto, já adulta e precisando se sustentar, Luz decide se mudar para São Paulo a fim de lecionar canto ou idiomas, pois não quer dar mais gastos para o casal pobre do interior.

Assim que se instala em São Paulo, Luz conhece Liliane, prostituta com quem estabelece uma amizade íntima e por quem nutre afeição. Após se aproximar de Liliane e ser apresentada a livros de caráter pornográficos, às festas e ao luxo da capital, Luz perceberá que é mais difícil do que parece manter sua moralidade intacta, se tornando, assim, amante de Eduardo, o qual era, a princípio, o amante de Liliane.

Embora a prostituição exerça um papel central no enredo de *Vertigem* (1926), é notável que esta é enunciada de maneira que tanto Liliane quanto Luz são descritas como mulheres que tem amantes dos quais recebem presentes, e que se relacionam com homens casados. Luz, especialmente, se relaciona, no decorrer de todo o livro, com apenas dois homens, dr. Neves e Eduardo, e, na maior parte das vezes, de maneira não simultânea, e jamais lhes cobra expressamente pelo sexo, embora peça muitos presentes e expresse o desejo de fazer com que esses homens gastem pelo prazer que esperam obter dela, como pode ser visto no seguinte trecho:

Que pagasse bem caro a humilhação que sentia por precisar dele! Não era assim que procediam as mulheres em sua condição? Não dizia Liliane que aos homens, fazia pagar até as palavras que trocava com eles?
Era uma espécie de alegria afinal, ver quem a comprava, suar de angústia pelo preço que lhe custava! (VILLARES, 1926, p. 161).

Apesar de Liliane ser descrita como uma prostituta mais experiente, o que sugeriria que ela já teria se relacionado com diversos homens, Eduardo é seu único amante citado no texto e, assim como Luz, ela não cobra um valor pelo sexo, mas pede presentes, como pode ser visto no diálogo com Eduardo a seguir:

- Como estavam tentadoras as vitrines, hoje... Tua Liliane “mon chéri” tem às vezes, uns caprichos infantis... Imagina que tive vontade de comprar uma boneca que vi exposta no “Reino das Fadas” uma linda boneca, com pestanas e cabelos verdadeiros, louros, vestida de “lamé”... uma beleza! (VILLARES, 1926, p. 79).

A despeito dessa caracterização de Liliane e Luz como amantes mimadas, há evidências suficientes que nos permitem dizer que elas eram entendidas como prostitutas pelos demais personagens da obra e, provavelmente, pelo leitor contemporâneo ao seu lançamento. Uma delas seria o fato de Liliane ser francesa, o que é reforçado várias vezes no decorrer do texto através do uso de frases em francês por esta personagem, num tempo em que tal nacionalidade era amplamente associada à prostituição feminina, como pode ser visto no seguinte trecho, em que Rago (1992) utiliza o termo “francesas” como sinônimo de “prostitutas”:

Nos bordéis de luxo e cabarés granfinos, artistas, intelectuais, advogados e outros boêmios reuniam-se para negociações políticas, para bater-papo, ouvir música, cear, acompanhados das “francesas”, a exemplo do que se fazia nas sociedades mais avançadas (RAGO, 1992, p. 43).

Além disso, junto à preocupação com a prostituição, o século XIX viu emergir uma preocupação em diferenciar as prostitutas das “mulheres de família”,

contando com revistas femininas e toda uma literatura médica dedicadas a definir os sinais que diferenciaram esses dois grupos de mulheres (RAGO, 1992). Era comum, portanto, que as prostitutas se distinguissem das outras mulheres através de seus trajes, gestos, comportamento e dos lugares que frequentavam (RAGO, 1992), e diversas dessas marcas associadas à prostituição são vistas em Liliane e Luz. A julgar pela reação das personagens do livro, é possível concluir que o uso de roupas de seda, principalmente, era, no contexto da obra, composta na primeira metade do século XX, um forte indicador de que uma mulher seria prostituta, como pode ser notado no seguinte trecho:

- Vê, Joca, ela tem camisa de seda!

E os dois ficaram, olhos arregalados, a olhar a leve camisinha de seda roxa, que mal escondia a firme e redonda forma dos seios.

Para aquele ingênuo casal “aquilo” era o ferrete da cortesã (VILLARES, 1926, p. 335).

Além das roupas, diversos outros são os sinais da prostituição, de acordo com a literatura médica da época (RAGO, 1992), vistos em Liliane e Luz, tais como o apetite sexual exaltado, a mentira, o gosto pelo álcool, a preguiça, para não mencionar a forma de andar, uma vez que, ao falar do andar da amiga, Luz descreve “o desembaraço com que a companheira caminhava, os pequenos passos, com a cabeça alta, os olhos dominadores” (VILLARES, 1926, p. 29).

Se a prostituição é exposta no livro através de sinais dúbios, a lesbianidade é enunciada de forma ainda mais sutil. Após o início do relacionamento de Luz com Eduardo, ela e Liliane se tornam rivais, o que provoca uma disputa entre as duas prostitutas pelo mesmo homem, detentor de dinheiro e poder de sedução. Contudo, não é assim que se inicia a relação entre elas. Pelo contrário, as duas se tornam amigas íntimas assim que Luz se instala em São Paulo, e Liliane será responsável por sua educação sexual e inserção no mundo da prostituição.

É anteriormente ao surgimento dessa rivalidade e em meio a um conflito de interesses, uma vez que Liliane ganharia dois contos de réis caso convencesse Luz a se relacionar com o dr. Neves, o que explicaria seu interesse em transformá-la numa prostituta, que se notam indícios sutis de que a relação entre elas poderia ultrapassar os limites de uma mera amizade. Muitos desses indícios aparecem na

admiração que uma sente pela outra ou em meio ao aprendizado da sexualidade, como no seguinte trecho, em que Liliane ajuda Luz a se arrumar para encontrar o dr. Neves:

E lentamente esfregou-lhe as costas, o pescoço, o peito, demorando a mão onde a pele era mais quente e macia.
- És em verdade linda, Luz. Que braços de estátua! E os seios? Usas corpinho. Que loucura! Porque apertar estes lindos seios assim? Tire este corpinho... deixe que se veja, como são bem feitos e rijos! (VILLARES, 1926, p. 78).

Outro indício da relação das duas seria o pronome que elas utilizam para se comunicar entre si. Isso porque o narrador defende que o “tu” seria usado entre os amantes e, pouco tempo depois, é destacado que Luz e Liliane usam este pronome para dialogar entre elas. Por outro lado, é reforçado que o pronome cujo uso seria mais apropriado entre amigas seria o “você”, que aparece no diálogo de Luz com Blanchette, que não apresenta qualquer indício de interesse sexual ou romântico na primeira. A importância do pronome de tratamento como definidor do tipo de relação estabelecida pode ser vista nos três trechos seguintes: “Era a primeira vez que o tratava por ‘tu’, o doce ‘tu’ dos amantes” (VILLARES, 1926, p. 231); “E a francesa enxugou uma lágrima, tão contente que nem percebeu que voltara ao antigo e familiar tratamento de ‘tu’” (VILLARES, 1926, p. 250-251) e “- Espero que me trate de ‘você’ como eu faço. Entre amigas.” (VILLARES, 1926, p. 276). Tais trechos possibilitam a interpretação de que Liliane e Luz, ao se chamarem por “tu” e não por “você”, poderiam ter experimentado, em algum momento do enredo, um envolvimento romântico muito diferente, por exemplo, da simples amizade que unia Luz e Blanchette.

Se os sinais indicados até aqui podem parecer dúbios e ambíguos, é curioso apontar que a menção mais explícita e concreta da existência de um desejo entre Liliane e Luz se dá através de uma figura masculina, o dr. Neves, na seguinte passagem: “Ah Luz, a senhora tem em si alguma coisa, uma emanção, um fluido, que faz perder a cabeça a quem quer que seja! Sabe o que Liliane me disse? Que ela mesma quando está ao seu lado, sente alguma coisa... compreende?... alguma coisa...” (VILLARES, 1926, p. 146), onde podemos notar que Liliane parecia nutrir uma atração sexual por Luz muito semelhante à que o dr. Neves sentia pela mesma.

A partir de Liliane, é interessante notar que a expressão mais clara da atração dela por Luz se dá quando a primeira está alcoolizada, tornando tal atração ambígua, uma vez que não é possível concluir, nesta cena, se ela já existia anteriormente ao consumo do Champagne, de modo que o álcool teria a mera função de facilitar a expressão de seus verdadeiros desejos, sem alterá-los, ou era mero efeito da bebida. Na passagem a seguir, Liliane demonstra de modo mais claro a excitação que Luz lhe provoca:

A francesa jogou-se sobre um divã e revolveu-se como uma cobra sobre brasas. Enterrava os peitos nas almofadas, torcia-se sobre a seda áspera, como a querer sentir-lhe o contato em todos os pontos do corpo, com as mãos crispadas agarrava-se ao móvel e o sacudia, como se quisesse destruí-lo, reduzi-lo ao nada.

Pensando que o Champagne fazia efeito agora e estranhamente oprimida, perturbada por aquela cena singular, Luz levou inconscientemente a mão à cabeça, num gesto de sofrimento. Então Liliane que a espreitava, cingiu-se as suas pernas e fazendo-lhe pesar o seio sobre os joelhos, perguntou-lhe com um fio de voz:

- Luz, é verdade que nada sabes do amor?

[...]

Tinha as faces em fogo; as mãos geladas, apertavam como tenazes os braços brancos, mádidos de suor de Liliane. Daquele corpo prostrado, vinha um cheiro que já respirara nos cabelos de madame Louise, um cheiro de fruto e de flor, que era uma insidia para os sentidos. Um rumor estrídulo encheu-lhe o cérebro, vacilou como se Champagne que bebera a amiga lhe estivesse tumultuando nas veias. Erguendo-se disse com uma singular voz, que não parecia a sua:

- Que calor... Deixa que abra as janelas...

- Não, fique, peço-te. É tão suave este momento... (VILLARES, 1926, p. 61).

A despeito dessa expressão do desejo de Liliane por Luz, é curioso que este só venha a ser expressamente verbalizado por uma figura masculina, o que pode indicar a necessidade de um homem para validar o desejo e a existência homoafetiva entre duas mulheres, o que apontaria para o apagamento e a impossibilidade do mesmo, ou a necessidade de que este afeto fosse evidenciado por um homem para que o livro fosse mais aceito socialmente, especialmente

se considerarmos que foi escrito por uma mulher e certamente a autocensura permeava a autoria feminina.

Em meio ao desenvolvimento sexual e à inserção e Luz no mundo da prostituição, o romance é repleto de críticas ao matrimônio, que são voltadas sobretudo ao suposto caráter hipócrita desta instituição, já que os homens seriam conhecidos por traírem, o que é apresentado como uma necessidade natural deles, e o casamento pressupõe um compromisso com a fidelidade. A naturalização da traição masculina pode ser vista no seguinte excerto:

- ‘Voyons’... tens ainda destas ideias? Bem se vê, que és inexperiente e atrasada... Achas que é um grande pecado ter mulher legítima e ter amante? “Pettite sotté” não sabes que até na Bíblia é caso admitido e perdoado? Além disso, não pode-se condenar um homem à fidelidade, só porque é casado... Seria um suplício inconcebível, desumano. A fidelidade dentro ou fora do casamento ‘cést un mythe’, minha cara amiga! (VILLARES, 1926, p. 41).

Além disso, em *Vertigem* (1926), o casamento é frequentemente descrito como uma prisão, por ser uma instituição que tentaria controlar desejos e sentimentos que seriam, por sua própria natureza, incontroláveis, como pode ser visto a seguir:

É inútil dizer a um ser: Ame ou não ame, ou deixe de amar... O amor é como a luz, como a chuva, como a sede, como a fome... É independente da vontade, nada podem contra ele as leis do homem.

- E a sociedade, a hipócrita senhora, a traçar-lhe o âmbito estreito do matrimônio! Um círculo de ferro, uma prisão de aço! Dizendo aos que estão dentro: Não devem, não podem amar fora... E aos que estão fora: não podem, não devem amar os que o círculo de ferro oprime, os que sufoca a prisão de aço (VILLARES, 1926, p. 131).

Por fim, é interessante atentarmo-nos à questão do espaço em *Vertigem* (1926), uma vez que Villares parece, em seu livro, traçar uma forte oposição entre a capital paulistana e Avaí, uma cidade do interior do estado de São Paulo. Nesse sentido, enquanto D. Rosa, Joca e seus filhos, os habitantes de Avaí, parecem

representar uma certa pureza, se chocando ao descobrir a nova vida de Luz e ao se deparar com uma simples camisa de seda, e sendo as únicas personagens isentas de críticas na obra, os moradores de São Paulo são criticados, sendo associados à hipocrisia, luxúria e imoralidade. Uma evidência disso seria o fato de Luz possuir apenas lembranças boas e puras dos anos que vivera no interior, enquanto descobre, ao final do enredo, que sua ida para a capital só lhe trouxe angústia e tristeza, além dela ingressar numa vida de moralidade duvidosa pouco depois de chegar a São Paulo.

O fato da história se passar em São Paulo é reiterado diversas vezes, com a menção constante a locais concretos da cidade, como a Avenida Paulista, por exemplo. Contudo, embora o alvo principal das críticas pareça ser, de fato, a sociedade paulistana, o Rio de Janeiro é outro lugar que não aparenta ser isento de críticas. Embora não haja destaque para os moradores desta cidade, há um enfoque na presença de famosos cabarés na capital carioca que não aparecem quando a protagonista se encontra em solo paulistano.

Ademais, ao chegar a São Paulo, Luz se instala numa pensão, dividindo sua moradia com outras personagens. No entanto, a pensão de D. Santinha conta com poucos moradores, os quais pertencem, em sua maioria, a uma classe média baixa, e tendem a desprezar Liliane e Luz por sua profissão, embora admirem os bens materiais possuídos por ambas, e parece ter os cômodos bem divididos entre si, de modo que os moradores tendem a se reunir no mesmo lugar apenas durante as refeições. Assim, todo o ambiente passa a impressão de ser um lugar limpo e arrumado, como é possível perceber quando o narrador afirma que Luz “Agora sentia-se bem no quarto, aseado e elegante” (VILLARES, 1926, p. 31). É curioso reparar que as prostitutas parecem ter uma recepção mais crítica pela classe média que ocupa lugares limpos e organizados do que pelo proletariado que habita *O Cortiço* (1890).

2. O Cortiço (1890)

Tendo como protagonista o espaço que dá nome ao livro, *O Cortiço* (1890) conta a história dos numerosos habitantes do cortiço São Romão, construído por João Romão e Bertoleza. Um dos principais expoentes do naturalismo no Brasil,

a obra é frequentemente lida pela crítica como um tratado das teses deterministas e cientificistas tão defendidas por essa escola literária. Tais características, no entanto, não impediram o livro de ser incluído na lista de “livros para homens” na época de sua publicação.

“Livro para homens” era uma categoria bem ampla que abarcava uma gama diversa de livros, que divergiam bastante na quantidade de cenas de sexo que apresentavam, bem como no seu detalhamento e no suposto objetivo do autor em publicar suas obras (EL FAR, 2004). Enquanto os escritores de pornografia pareciam ter um desejo evidente de provocar a excitação do leitor e incentivar práticas como a masturbação, os naturalistas alegavam um suposto objetivo moralizante, defendendo que era preciso expor as “mazelas sociais” para “curá-las”, o que, de seu ponto de vista, justificaria a presença em seus escritos não só de cenas de sexo como também de personagens que apresentassem performances de gênero e sexualidade divergentes.

O fato dos naturalistas afirmarem tal objetivo moralizante constantemente não significa que livreiros e leitores entendessem da mesma forma, ao contrário há evidências de que, no século XIX, a maior parte da população entendia os livros naturalistas como textos associados à imoralidade e à luxúria, tornando-os leituras secretas (MENDES, 2019), de modo que eram vendidos junto com as obras classificadas como leituras para homens, o que não significa que o leitor médio não soubesse diferenciá-los, reconhecendo os diferentes níveis de sensualidade presentes em cada obra.

Para o leitor médio do século XIX, não era difícil entender o que diferenciava livros como *Vertigem* (1926) e *O cortiço* (1890) de obras como *Amar, gozar, morrer* (1894) ou *Serões do Convento* (1862), que são textos claramente pornográficos e que continham cenas de sexo mais explícitas, constantes e detalhadas. No entanto, todas as quatro obras foram consideradas imorais e repletas de sensualidade, cuja leitura deveria ser vedada às mulheres, uma vez que “as mulheres[...] não deveriam [...] ter acesso a narrativas que pudessem fazê-las sonhar com afetividades e emoções distantes de sua realidade” (EL FAR, 2004, p. 186), pois, tendo, supostamente, uma mente mais frágil e influenciável, elas poderiam tentar replicar, na realidade, essas emoções vividas durante a leitura, se afastando dos princípios do casamento e da maternidade (SILVA, 1895).

Tendo em vista essa interdição à leitura feminina, centraremos nossa análise do texto de Aluísio Azevedo em algumas de suas personagens femininas: Léonie, Pombinha e, em alguns momentos, Rita Baiana, uma vez que as três apresentam desvios em relação ao comportamento esperado das mulheres no século XIX, a fim de analisar como a lesbianidade e a crítica ao casamento partindo de mulheres aparecem no livro.

Léonie é a primeira prostituta que aparece no enredo, sendo admirada pela maioria dos moradores do cortiço, entre outros motivos, pelo dinheiro que possui, de modo que há pouca rejeição à prostituição na história, a qual fica por conta da mãe de Pombinha. Mesmo assim, essa repulsa pela prostituição não é demonstrada em relação a Léonie, mas apenas quando a própria filha, “influenciada” por Léonie, se torna prostituta.

Embora a prostituição não seja o tema central de *O Cortiço* (1890), até pela presença de diversas histórias e personagens dentro do mesmo enredo, é apresentada de forma bem explícita na obra. Diferentemente de *Vertigem* (1926), aqui as prostitutas se relacionam com múltiplos homens em um curto período do tempo a fim de obter dinheiro, como pode ser visto nos seguintes trechos:

[...] à noite, no teatro, em um camarote de boca, chamavam sobre si os velhos conselheiros desfibrados pela política e ávidos de sensações extremas, ou arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis os sensuais e gordos fazendeiros de café, que vinham à corte esbodegar o farto produto das safras do ano, trabalhadas por seus escravos. Por cima delas duas passara uma geração inteira de devassos .

[...]

Pombinha, só com três meses de cama franca, fizera-se tão perita no ofício como a outra; a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avarento, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si. (AZEVEDO, 1890, p. 216).

A despeito do fato das duas serem as mais populares prostitutas da cidade, não há qualquer rivalidade entre Léonie e Pombinha. Pelo contrário, elas,

que sempre foram amigas, parecem estar ainda mais próximas ao final do livro, como é evidenciado pelo próprio narrador, que declara: “Agora, as duas cocotes, amigas, inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade, que fazia delas uma só cobra de duas cabeças dominavam o alto e o baixo do Rio de Janeiro” (AZEVEDO, 1890, p. 215).

É em meio a essa amizade, vista desde a primeira aparição de Léonie na obra, que se desenvolverá uma relação homoerótica entre as duas. Se em *Vertigem* (1926) é possível que um leitor mais distraído encerre sua leitura sem sequer imaginar uma relação que ultrapasse os laços da amizade entre Luz e Liliane, o mesmo não pode ser dito em *O Cortiço* (1890), uma vez que há uma cena explícita de sexo entre as duas no livro.

Embora Giceli Ribeiro dos Santos (2005) afirme que “existe entre duas mulheres de prática homossexual uma espécie de ‘química do igual’, onde ambas ‘buscam sua linguagem gentil, sensual, misteriosa, sedutora, tudo que no sexo oposto raramente encontram” (SANTOS, 2005, p. 5), é notável que, naquela que é, possivelmente, a primeira cena explícita de sexo entre duas mulheres na literatura brasileira (SANTOS, 2018, p. 25), não há a escrita de uma relação igualitária. Pelo contrário, “é em assimetria de idade, condição socioeconômica e experiência sexual, que as duas se relacionarão.” (SANTOS, 2018, p. 25).

Além da desigualdade inerente à relação das duas, é importante apontar que a cena de sexo de Léonie e Pombinha lida com frágeis limites entre a violência e o consentimento, uma vez que Pombinha de início reluta e parece não desejar o intercursos sexual, mas não apenas se rende como sente franco prazer com o ato, como podemos observar na seguinte passagem:

Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre o mesquinho peito de donzela impúbere e o roçar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensitivas da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebate dos sentidos. (AZEVEDO, 1890, p. 129)

Essa indicação dúbia acerca dos desejos de Pombinha é tema de divergência entre os críticos, uma vez que é difícil concluir, a partir da leitura da obra, se Pombinha, desde o início, desejava a cópula com Léonie, relutando

apenas por negar um desejo considerado proibido por ela (SANTOS, 2018), ou se ela de fato não desejava o ato sexual, tendo sido forçada por Léonie a praticá-lo (NASCIMENTO, 2010).

Contudo, não é apenas ao sexo que se restringe a relação das duas. Em meio à descrição da amizade, são constantes as passagens que indicam a possível existência de um sentimento romântico entre elas, como no trecho “tinha para ela extremas solitudes de namorado: levava-lhe a comida à boca, bebia do seu copo, apertava-lhe os dedos por debaixo da mesa” (AZEVEDO, 1890, p. 128), o que também pode ser visto na seguinte passagem:

Gostavam-se muito uma da outra. A cocote recebeu-a com exclamações de agrado e beijou-a nos dentes e nos olhos repetidas vezes.

-Então, minha flor, como está essa lindeza? - perguntou-lhe, mirando-a toda.

-Saudades suas.... - respondeu a moça, rindo bonito na sua boca ainda pura.

E uma conversa amiga, cheia de interesse para ambas, estabeleceu-se, isolando-as de todas as outras. Léonie entregou à Pombinha uma medalha de prata que lhe trouxera (AZEVEDO, 1890, p. 106).

Além disso, após a relação sexual com Léonie, Pombinha desperta para a sexualidade, finalmente menstrua e se dá conta do poder que as mulheres exercem sobre os homens através da sexualidade. Por conta disso, passa a desprezar o matrimônio que vinha sendo tão aguardado, o que faz com que seu casamento fracasse, uma vez que passa a trair seu marido com diferentes amantes. Quando o marido descobre essas traições e decide se separar, não demora para que Pombinha busque Léonie, passando a morar com ela e se tornando uma prostituta. A partir de então, as duas parecem se tornar ainda mais íntimas, jamais se separando, de modo que não se sabe se, após a separação de Pombinha, mantiveram uma relação homoafetiva ou se tornaram apenas amigas e colegas de profissão. De qualquer forma, é um destino bem diferente do que recebeu a relação de Liliane e Luz, interrompida pela rivalidade surgida em torno de Eduardo.

Apenas mais um entre tantos, o casamento de Pombinha não é o único a se mostrar falho em *O Cortiço* (1890). Pelo contrário, nesse romance há diversos

casamentos que são rompidos, frequentemente pela traição, ora feminina, ora masculina. Contudo, a crítica ao matrimônio presente na obra não se deve apenas ao julgamento dessa instituição como sendo hipócrita por causa das diversas traições que ocorrem constantemente no enredo. Em verdade, o casamento é apontado como uma instituição que oprime as mulheres mais de uma vez no decorrer da narrativa. Essas críticas partem, geralmente, não do narrador, mas de personagens como a Rita Baiana, que, ao representar a nacionalidade brasileira, intensamente associada, no romance, ao tempo presente e ao apego ao corpo e aos sentidos (MENDES, 2003), se recusa veementemente a se casar durante toda a história, ou sua amiga desquitada, a das Dores, como pode ser visto nos dois trechos seguintes: “- Casar? – protestou a Rita. - Nessa não cai a filha do meu pai! Casar? livra! Para quê? para arranjar cativo? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! qual! Deus te livre! Não há como viver cada um senhor e dono do que é seu!” (AZEVEDO, 1890, p. 63); e “- Sempre os mesmos pedaços d’asno!... - comentava franzindo o nariz. - Se a tola da mulher só lhes procura agradar e fazer-lhes o gosto, ficam enjoados, e, se ela não toma a sério a borracheira do casamento, dão por paus e pedras, como esta besta! Uma súcia, todos eles!” (AZEVEDO, 1890, p. 88).

No que diz respeito ao espaço, personagem principal da obra, o cortiço se trata de uma estalagem ocupada por inúmeras personagens, cujo número apenas aumenta no decorrer da história, voltada, a menos a princípio, ao proletariado, embora ao fim do romance passe a contar com moradores de classes um pouco mais elevadas. A construção tem diversos de seus espaços divididos por todos os moradores, como a horta e o pátio onde as lavadeiras trabalham. Além disso, é comum que vários moradores se reúnam dentro do espaço privado reservado a cada um deles em função de alguma festa ou evento semelhante e o cortiço apresenta constantemente o caráter de um local pouco espaçoso, barulhento e, em certos momentos, até mesmo sujo, como pode ser visto nos seguintes trechos: “tinham à porta da casa, uma esterqueira das cascas de melancia e laranja” (AZEVEDO, 1890, p. 115); e “O rumor crescia; condensando-se; o zum-zum de todos os dias acentuava-se; já não se destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço.” (AZEVEDO, 1890, p. 39).

3. Conclusões: aproximações entre a Luz e a Pombinha

É curioso notar, ao compararmos *O Cortiço* (1890) e *Vertigem* (1926), que a prostituição parece estar presente, com frequência, nos espaços compartilhados, onde o público e privado se confundem, sendo mais aceita nos locais nos quais essa indistinção é ainda maior, que geralmente são ocupados pelas classes mais baixas e marcadas por um índice maior de insalubridade e uma menor probabilidade de se possuir uma privacidade real. Essa aceitação maior pode ser vista não apenas através da reação das demais personagens àquelas que são prostitutas, já que Luz e Liliane parecem sofrer uma reprovação por parte dos habitantes da pensão em que moram e pelos moradores de Avaí, o que não é visto em relação a Léonie e Pombinha, a não ser na figura de D. Isabel, mãe de Pombinha, que se frustra ao reconhecer a nova atividade da filha, mas também pelo caráter menos sutil da prostituição no romance de Aluísio Azevedo, uma vez que Léonie e Pombinha podem ser entendidas como “mulheres públicas” (EL FAR, 2004) enquanto Luz e Liliane seriam mais facilmente compreendidas como “libertinas particulares” (EL FAR, 2004). Apesar dessas diferenças, é interessante apontar que, em ambas as obras, a prostituição causa admiração em determinadas personagens, especialmente pela ascensão econômica que oferece, demonstrando o caráter ambíguo dessa atividade que, embora seja associada ao luxo, é melhor aceita entre aqueles que estão mais distantes de obter uma condição econômica e social elevada.

Outra ambiguidade que pode ser reconhecida em nossa análise diz respeito à enunciação da lesbianidade, seja porque se torna difícil até mesmo definir a existência ou não de um relacionamento entre mulheres em obras de caráter realista ou naturalista, como pode ser visto em todo o enredo de *Vertigem* (1926) e ao final de *O Cortiço* (1890), seja porque é difícil afirmar se as expressões de desejo entre mulheres são próprias às personagens ou se se devem a fatores externos, como a ingestão de álcool ou a violência sexual. Essa ambiguidade do desejo homoerótico feminino é um indicador do apagamento do qual essa vivência sexual sofre em decorrência do silenciamento do erotismo feminino, uma vez que “a vivência erótica lésbica permaneceu como terreno de especulação, curiosidade, fetiche e, na mesma proporção, interdição de prática e de discurso”

(BELLINI, 1989, p. 34-36 *apud* SANTOS, 2018, p. 17), interdição do discurso essa que é vista nas duas obras aqui analisadas.

Isso não significa, contudo, que a lesbianidade seja colocada da mesma forma nos dois romances. Ao contrário, embora em ambos apareça como uma iniciação na vida sexual e até mesmo no mundo da prostituição, o rompimento definitivo que ocorre, em *Vertigem* (1926), entre Liliane e Luz, parece indicar que a lesbianidade seria uma preparação para a experiência heterossexual da mulher, enquanto a intimidade que une Pombinha e Léonie, até o final de *O Cortiço* (1890), parece sugerir que a lesbianidade é vista como uma preparação para a experiência bissexual feminina, uma vez que ambas se relacionam com homens, e não fica claro se pararam de ter relações sexuais e afetivas entre si.

O fato de, em ambos os livros, as personagens em questão se envolverem com homens até o final das narrativas sugere que a manutenção de uma prática sexual e romântica exclusivamente homoafetiva entre as mulheres talvez não fosse considerada uma possibilidade entre o final do século XIX e o início do século XX, tendo em vista que tal prática era compreendida como algo temporário, cuja função seria no máximo iniciar a mulher na vida sexual para a vivência exclusivamente heterossexual, que poderia apresentar um caráter perene. Isso aponta para o fato de que a experiência homoafetiva feminina era criticada talvez não pelo temor de que as mulheres tivessem uma vivência estritamente lésbica, mas pelo conhecimento a respeito da própria sexualidade que as mulheres passavam a ter após a prática homoerótica.

Tanto em *Vertigem* (1926) quanto em *O Cortiço* (1890) essa educação sexual, quando voltada para o público feminino, parece levar a um conhecimento, por parte dessas mulheres, do poder que elas podem exercer sobre os homens a fim de afetá-los de diversas formas e, principalmente, de obter vantagens financeiras a partir deles. Esse conhecimento da possibilidade da mulher exercer poder sobre os homens, por sua vez, parecia levar necessariamente ao desprezo pelo casamento, fosse pelas mulheres considerarem o matrimônio uma instituição hipócrita fosse por, já cientes de seu poder sexual, não aceitarem um laço que as oprimia, como pode ser visto no seguinte trecho, encontrado logo após a passagem em que Pombinha descobre o potencial feminino de utilizar a sexualidade para controlar os homens:

[...] a moça pressentiu bem claro que nunca daria de si ao marido que ia ter uma companheira amiga leal e dedicada; pressentiu que nunca o respeitaria sinceramente como a um ser superior por quem damos a vida; que nunca lhe votaria entusiasmo, e por conseguinte nunca lhe teria amor; desse de que ela se sentia capaz de amar alguém, se na terra houvera homens dignos disso. (AZEVEDO, 1890, p. 140).

Tendo em vista que os médicos do século XIX tendiam a dividir as mulheres em dois grupos, as “normais”, marcadas por todos os estereótipos e padrões impostos ao gênero feminino, e, sobretudo, pela ausência de desejo sexual, e as “degeneradas natas”, denominação assimilada às prostitutas, mas que poderia ser atribuída a qualquer mulher que fugisse dos padrões de “normalidade” esperados da feminilidade (RAGO, 1992), não é difícil entender porque a experiência homossexual entre mulheres, e a consequente consciência sobre a própria sexualidade feminina que surgia dessa prática, a prostituição e a negação do matrimônio apareciam tão intrinsecamente ligados nos livros compostos nesse período.

Referências

AMAR, GOZAR, MORRER: RECORDAÇÕES DA MOCIDADE. Tipografia Pudicicia, Rua dos Donzéis Apaixonados.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1890.

BIRCH, Aline dos Santos Silva; DORFSCHMDIT, Nagylla de Azevedo; MAZACOTTE, Bruna D. Godk; TEIXEIRA, Letícia Santana. Uma reflexão acerca do casamento na obra *Madame Bovary*. Memorial TCC Caderno da Graduação, Curitiba, vol.6, nº1, p. 205-224, 2020.

BRAGA-PINTO, César; MAIA, Helder Thiago. Introdução. In: BRAGA-PINTO, César; MAIA, Helder Thiago. **Dissidências de gênero e sexualidade na literatura brasileira: uma antologia (1842-1930)**. Salvador: Devires, 2021.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary – Costume de província**. Lisboa: Typographia lisboense, 1881.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. Cadernos do IL, Porto Alegre, nº53, p. 173-191, 2017.

MENDES, Leonardo. O naturalismo na livraria do século XIX. Revista Letras, Curitiba, nº100, p. 71-90, 2019.

MENDES, Leonardo. Rita Baiana: nação e sexualidade em *O cortiço*. Revista Língua & Literatura, vol.5, nº 8 e 9, p. 21-26, 2003.

M.L. **Os serões do convento**. 3 vols. Lisboa: Typographia do Bairro Alto, s.d.

MOIRA, Amara. Primeiras narrativas trans na história do Brasil. Disponível em: <<https://bityli.com/cBJtP>>. Acesso em 12 jul 2021.

MOTT, Luiz. **O lesbianismo no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

NASCIMENTO, Paulo de Oliveira. Homossexualidade em *O Cortiço*: o naturalismo e as patologias sociais. Abordagens Interdisciplinares sobre História da Sexualidade, Colóquio de História, Recife, nº4, p. 353-364, 2010.

RAGO, Luzia Margareth. Imagens da prostituição na Belle Epoque paulistana. Cadernos Pagu, Campinas, nº1, p. 31-44, 2005.

SANTOS, Claudiana Gois. A bruta flor do querer: amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas. 2018. 171 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SANTOS, Giceli Ribeiro dos. Rasgando as páginas do silenciamento: o lesbianismo na literatura brasileira. Qualidade de vida e dignidade da pessoa humana, SEMOC – Semana da Mobilização Científica, Salvador, nº8, de 17 a 21 de outubro de 2005.

SILVA, Adelino. **Inversão Sexual**. Porto: Typographia Gutenberg, 1895.

SILVA, Marcele Carvalho da. A produção da sexualidade feminina em *O Cortiço*: uma análise da relação homoerótica entre Pombinha e Léonie. 2019. 58 f.

Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VILLARES, Laura. **Vertigem**. São Paulo: Editora Antonio Tisi, 1926.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

COLONIZAÇÃO E CIÊNCIA EM A *TERCEIRA METADE*, DE RUY DUARTE DE CARVALHO

COLONIZATION AND SCIENCE IN A *TERCEIRA METADE* BY RUY DUARTE DE CARVALHO

Juliana Campos Alvernaz¹

Recebimento do Texto: 12/10/2021

Data de Aceite: 08/11/2021

RESUMO: Pretende-se, neste artigo, refletir sobre as diferentes representações da ciência produzida no período colonial no romance *A Terceira Metade*, do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho, tendo em vista as consequências da “biblioteca colonial” e de que maneira ela é reapropriada pelos personagens da narrativa. Percebe-se, pelos indícios discurso-narrativos, que os personagens Trindade e Severo desenvolvem, de diferentes maneiras, encontros da colonialidade, considerando, principalmente, os espaços de fronteira entre Angola e Namíbia.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Duarte de Carvalho. Colonização. A terceira metade.

ABSTRACT: In this paper, we intend to reflect about the different representations of Science produced in the colonial period in the novel *A Terceira Metade*, by the Angolan writer Ruy Duarte de Carvalho, considering the consequences of the “colonial library” and how it is reappropriated by the characters of the narrative. It can be seen from the discourse-narrative evidence that the characters Trindade and Severo develop, in different ways, confrontations with coloniality, mainly considering the border spaces between Angola and Namibia.

KEYWORDS: Ruy Duarte de Carvalho. Colonization. A terceira metade.

¹ Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio. Mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada em Letras Português/literaturas pela UFF. E-mail: jcalvernaz@id.uff.br.

“(…) a colonização tem de ser feita cientificamente, dando a esta palavra o seu significado mais vasto ... a criação de um instituto de investigação científica colonial...” (CARRISO, Luiz apud AMARAL, 2005, p.21)

Introdução

A citação em tela trata-se de um fragmento do discurso do botânico português Luiz Wittnich Carriso² (1886 –1937), proferido em sua conferência *Ocupação Científica das Colônias Portuguesas* na 1ª Exposição Colonial Portuguesa no Porto ocorrida em 1932. Sabe-se que essa exposição foi uma construção da propaganda das políticas coloniais do salazarismo, marcada por uma orientação imperial que visava o processo civilizatório das populações das então colônias africanas, bem como a criação de uma imagem grandiloquente do país além-mar.

Professores do Departamento de Botânica da Universidade de Coimbra, onde Carriso foi professor e diretor nas décadas de 1920 e 1930, publicaram o livro de cunho biográfico *Missão botânica – Angola 1927-1937* (2005), o qual consiste em uma apresentação da vida e obra de Luiz Carriso, com o foco em suas expedições botânicas no continente africano com o fito de preservar a “valorização da vida cultural desta instituição [Departamento de Botânica da UC]” (p.7).

Nesse mesmo discurso, Carriso critica o governo salazarista por ter brandas ambições em relação ao que ele considera atraso na investigação científica colonial. Fátima Sales (2005, p. 23) define seu comportamento como paternalista e cristão, equiparando-o a posturas de missionários e outros doutores. Essas posturas e perspectivas fazem parte do que o filósofo congolês V. Y. Mudimbe (2019) denominou de “biblioteca colonial”, que seriam os estudos e a crítica sobre África a partir de uma visão eurocêntrica, discursos principalmente de missionários, viajantes exploradores e antropólogos evolucionistas/funcionalistas. Ao usarmos esse termo no presente artigo, referimo-nos a essa definição de Mudimbe.

Nesta última conferência, o botânico indaga o progresso brando de Portugal em relação ao colonialismo nas colônias, principalmente no campo

² Em algumas fontes, o nome do botânico está grafado “Luís”, em outros, “Luiz”. Optei pela segunda grafia, pois é a utilizada no livro *Missão Botânica*.

da ciência, e instiga, impacientemente, segundo Sales, a aceleração da investida de Portugal em suas “próprias terras” no “além-mar”. A fala é marcada por um sentimento de atraso, visto que cientistas de outros países já iam nas colônias portuguesas para a exploração do conhecimento: “E essa verdade é que, em matéria de investigação científica colonial estamos numa fase de grande atraso, senão de decadência” (AMARAL, 2005, p. 22). Ele assumia, assim, uma postura colonialista paternalista e cristã perante África.

Situo Luiz Carriso no prelúdio deste artigo para iniciar uma reflexão sobre a relação tênue e complexa entre ciência e colonização no romance *A terceira metade* (2009), terceiro livro da trilogia *Os filhos de Próspero*, do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho; já que o referido botânico surge nessa narrativa como personagem-citação³ (CARVALHO, 2009, p. 101). Carvalho, que possui uma obra multiartística substancialmente anticolonial, cria pontos de encontro entre diversas representações de angolanos e doutores brancos europeus, promovendo cenas *sui generis* que fogem do senso comum e dos binarismos próprios da “biblioteca colonial”. É mister destacar que o presente argumento se encontra em desenvolvimento em minha pesquisa de doutoramento. Dessa maneira, o que escrevo aqui configura uma parte desse desenvolvimento. Além disso, destaco que, apesar de abordar a ciência europeia dos séculos XIX e XX de forma crítica, esta abordagem se afasta peremptoriamente de um discurso de negacionismo científico crescente no Brasil hodierno.

2. A biblioteca colonial em questão

Phillipe Descola finaliza sua conferência *Outras naturezas, outras culturas*, em 2007, ressaltando o que as grandes civilizações que alargam o império têm em comum: “as mesmas preocupações em relação ao controle, ao conhecimento e ao desejo de normatização de populações que parecem um pouco fora do comum” (2016, p.58). Parece que esses três pontos elencados pelo antropólogo francês possuem uma relação interdependente, já que o conhecimento pode ser uma ferramenta para a manutenção da relação de controle, o que resultaria em normatização e consequente intolerância com a diferença.

³ Nas narrativas duarteanas, há uma profusão de citações e pessoas históricas que surgem ficcionalizadas. Em alguns momentos, como é o caso de Luiz Carriso, não há uma definição entre citação e personagem. Por isso, tenho denominado essas ocorrências, em minha pesquisa, de personagem-citação.

Nesse sentido, a forma de lidar com o outro no Ocidente é atravessada por uma criação da imagem deste diferente do padrão hegemônico homem, branco, europeu, cisgênero. Essas imagens se inserem no contexto de mudança de paradigma, priorizando a razão iluminista (a partir do século XVIII). Mary Louise Pratt (1999), em seu estudo sobre a história da ciência natural e as narrativas de viagens, compreende essa mudança de pensamento humano e seu consequente imaginário como uma forma racionalizadora e padronizadora do domínio ocidental em lidar com o restante do planeta. A essa apreensão eurocêntrica e intolerante com a diversidade de outros espaços, Pratt denomina de “nova consciência planetária”:

(...) uma versão marcada pela tendência à exploração do interior e pela construção do significado em nível global por meio dos aparatos descritivos da história natural. Esta nova consciência planetária, como sugiro, é elemento básico na construção do moderno eurocentrismo (PRATT, 1999, p. 42).

Ao encontro dessa consciência planetária, o sociólogo moçambicano Carlos Serra (2015, p. 9) chama a atenção para essa mentalidade alinhada a uma “dehistorização” e liquefação do social no natural, “na natureza enfim”. O autor parte do discurso proveniente da “biblioteca colonial” – apesar de não usar o termo de Mudimbe – para apontar a relação entre colonialismo, ciência natural e antropologia. Isso porque o empenho colonial inicial, segundo ele, consistiu em “catalogar os colonizados por tribos, ao mesmo tempo que se inventariavam os seus costumes, as suas formas de parentesco, os seus hábitos alimentares e sexuais, as suas línguas, etc” (SERRA, 2015, p. 8). Cito novamente Serra:

Esse trabalho [catalogar os colonizados] foi levado a cabo com a infinita paciência dos entomólogos. Aliás, o famoso missionário Henri Junod colecionou primeiro escaravelhos e borboletas antes de se dedicar a *coleccionar* os “bantos” da África Austral, com o mesmo fervor taxidermista e biologizante.” Junod diz: “A vida de uma tribo do sul da África é um conjunto de fenômenos biológicos que devem ser descritos objectivamente, pois representam uma fase do desenvolvimento humano. (SERRA, 2015, P. 8)

Observa-se que Junod biologiza os africanos, analisando-os no mesmo patamar que animais. Antes de prosseguir, cabe abrir um parêntese para lembrar que essa perspectiva biologizante se difere – e muito – da cosmologia dos pastores de considerarem todos seres vivos importantes para o equilíbrio da vida e de não-hierarquização das espécies. Isso porque Junod, e muitos antropólogos e humanistas dos séculos XIX e XX, destacam o homem branco ocidental europeu como seres superiores, não comparáveis com animais, por exemplo. Numa distinção entre cultura e natureza, que é base de grande parte do pensamento ocidental, como detalha também o já citado Descola, Bruno Latour (1994) teoriza sobre as duas grandes divisões internas do pensamento, estreitando a relação com a antropologia Ocidental assimétrica, que é mais audaciosa em relação aos estudos dos outros e **tímida** aos estudos de si mesma (1994, p. 100). Fecho o parêntese.

Outro campo de estudo Ocidental que teve relações primevas com o colonialismo, e que também se instala de forma crítica na escrita duarteana, é a antropologia⁴. O etnógrafo francês Michel Leiris (2011) escreveu um ensaio sobre os laços estreitos entre etnografia e colonialismo. O etnógrafo, em sua origem, esteve à serviço do império para entender os “selvagens” para subjugar-los mais facilmente depois. Para estabelecer uma conexão entre Leiris e Descola, vejamos a seguinte citação do escritor de *Outras culturas, outras naturezas*:

A eficácia com a qual a Europa instaurou sua dominação colonial sobre grande parte do mundo vem daí, dessa curiosidade pelo outro, por compreender as diferenças, por sistematiza-las em classificações. (...) Desse ponto de vista, a antropologia é, sem dúvida, filha da expansão colonial (DESCOLA, 2016, p. 55).

Considerando essa questão levantada por Leiris e Descola, surge no horizonte um questionamento atravessado por uma contradição: como o escritor Ruy Duarte de Carvalho, como intelectual anti-colonialista, assume-se como etnógrafo? Há uma contradição imbricada nesse duplo esforço político-intelectual? Ao mesmo tempo que critica a tradição etnográfica, assume-a?

Para ir de encontro a essa antropologia filha da colonialidade, Leiris

⁴ Inclusive, há uma recorrência dos estudos da representação da antropologia e etnografia nas narrativas de Ruy Duarte de Carvalho feitos pela fortuna crítica do autor.

aspirava por uma etnografia que almejasse, sobretudo, “servir os interesses e as aspirações dos povos actualmente colonizados (tal como eles mesmos a possam entender)”. Ruy Duarte trabalhou nessa mesma chave de pensamento, basta lembrar dos filmes etnográficos que ele dirigiu em um contexto de luta de libertação para angolanos conhecerem seus próprios povos e tematizava a nação e a angolanidade de uma forma muito mais complexa que seus contemporâneos, bem como atentava-se para a heterogeneidade local.

Como uma proposição de pensamento crítico sobre essas questões, consideremos que os inícios dos estudos antropológicos não negam seu caráter intrínseco de fetichização pelo exótico. Nesse sentido, Descola afirma que a “antropologia se interessa pouco pelas semelhanças, pois conhecemos relativamente bem as semelhanças da espécie humana.” (DESCOLA, 2016, p. 33). Todavia, parece que o trabalho ficcional-etnográfico de Ruy Duarte supõe o contrário. Isto é, ao contrário do interesse da antropologia, o autor-narrador se interessa pelos encontros. No entanto, ele complexifica o fazer etnográfico ao pôr em dúvida os limites da antropologia, visto que, ao mesmo tempo que se volta para os estudos dos angolanos para os angolanos, também destaca o ineditismo no caso da resistência à ocidentalização dos pastores Kuvale. Esse grupo étnico é composto por pastores transumantes⁵ do sudoeste de Angola e são constantes interlocutores nas obras de Carvalho, principalmente em *Vou lá visitar pastores* (1999), que se trata de um relato etnográfico ficcional sobre os Kuvale. Vê-se, então, uma terceira dobra da etnografia: ter os pastores como destinatários, não apenas como objetos de estudo. Sendo assim, há um esforço, evidente na construção das narrativas, e explícito em entrevistas⁶, de etnografar Angola para os próprios angolanos.

Ao resgatar essas discussões de aproximação entre determinadas ciências do século XIX e XX e processos neocolonizatórios, lanço perguntas sobre a relação dessa biblioteca colonial na narrativa *A terceira metade*, de Ruy Duarte de Carvalho. Dessa forma, as diferentes zonas de contato⁷ entre pastores e diferentes

5 A transumância é uma prática de sociedades nômades, como os Kuvale, de migrar para área propícias para criação do gado de acordo com as estações do ano.

6 Cf. Entrevista realizada por Raquel Santos na RTP (Rádio e Televisão de Portugal) em 14 de jul. de 2003. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ruy-duarte-de-carvalho-2/>. Acesso em 24 de abr. de 2022.

7 Termo de Mary Louise Pratt para designar “espaços sociais onde culturas dispares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo” (PRATT, 1999, p. 27).

doutores da ciência no romance são propulsores para a análise. Considerando essa conjuntura, o que surge desses encontros? E de que forma a ciência é representada nesses contextos?

Teorias trindadeanas

A terceira metade traz uma perspectiva multifacetada e heterogênea de Angola, em contraponto ao colonial uno e comum que ainda persiste em alguns estudos contemporâneos sobre as literaturas de língua portuguesa em países africanos. O livro aprofunda a história, e também itinerário, do tio da mulher de Severo (SRO), o mais-velho Trindade, cozinheiro de origem talvez banta hererizadas/kuvalizada que acumula não só idades e paisagens como também cosmogonias. Os personagens estão enredados, de formas diversas, na história colonial de Angola e de Namíbia, já que a maior parte da narrativa se passa justamente na interseção entre esses dois países. Assim, o narrador – que se borra com o autor – entende que há uma história de migrações bantas e não-bantas que precederam a Angola pós-colonial. O que esse narrador se põe a fazer, portanto, é justamente trilhar a estrada já percorrida por essas pessoas heterogêneas e de vidas fronteiriças, como o Trindade e o Severo.

No introito do romance, acompanhamos a busca do narrador por Trindade, no Kambeno – fronteira com a Namíbia –, para que o Trindade entregasse as fitas cassetes com rezas “da sua inteira lavra, gravadas” (CARVALHO, 2009, p. 18). Essa procura é motivada pelo fim do livro anterior da trilogia, *As paisagens propícias* (2005). Severo, protagonista deste segundo livro e alcunhado como “o branco da Namíbia”, pede para o Trindade gravar, em português, suas rezas na fita. No entanto, transcorridas muitas histórias, paisagens e digressões ao longo das mais de 300 páginas de *A terceira metade*, no final, o leitor juntamente com o narrador se deparam com a não existência dessas fitas. Em outras palavras, o narrador viaja em uma busca, concomitante com a construção da escrita, de fitas de rezas que o Trindade fez para ensaiar para antepassado, todavia as fitas e as rezas não passam de metáforas da motivação desse encontro entre narrador e personagem – que, por sinal, torna-se narrador em determinada altura da história.

O destaque que fazemos nessa narrativa é para a figura do Trindade e

de suas relações sociais ao longo de sua trajetória. Nascido em 1922, Trindade é um cozinheiro mucuíssu negro “de matos e de acampamentos” que possuía uma memória privilegiada (p. 21). Nasce em Serra da Neve, mas passa a infância em Lucira. À altura que conhece o autor, ele já não era mais cozinheiro e tinha seus oitenta e tantos anos, um homem que “tinha acompanhado a maior parte do século vinte e entrava agora pelo vinte e um implicado, sempre, mais nas razões dos outros do que nas suas, até se garantir um espaço no limite da margem da última fronteira, à margem, sempre...” (p. 22).

Trindade é, portanto, produto de um território de fronteira, sendo ele mesmo, segundo o próprio narrador, uma terceira metade da encarnação de outros olhares, outras perspectivas em apenas um homem: “ocidentalizado e bantuizado, feito homem só de tudo quanto ouviu, aprendeu e intuiu...” (p. 357). Além disso, kimbalizou-se na Twykeya. Dito de maneira mais clara ainda, não nasceu ocidental nem banto, mas dissolveu diferentes identidades, atravessado por diferentes grupos, por meio de uma dissolução pela via do processo de modernidade e/ou ocidentalização.

Além de todos esses processos migratórios que marcaram a trajetória identitária de Trindade, ele passa grande parte de sua vida a lidar com brancos e a ouvir doutores (p. 226) por meio de suas sucessivas missões com toda sorte de doutores europeus e norte americano: engenheiro, entomologista, geólogo, botânico, médico, músico e agrimensor. Essas intervenções ocidentais iam, segundo o autor-narrador, “desmultiplicando a inteligência do como e do porquê de certas coisas do mundo...” (p. 131). A ciência europeia daquele período seria, então, nesse caso, um agente no apagamento dos saberes e inteligências do não-ocidentalizado?

Em parte, a narrativa aponta que sim. Entretanto, Trindade, contrapondo-se a SRO, assume uma postura dialética, na qual tenta, em alguns momentos, fazer uma síntese. Se de um lado temos SRO, alcunhado como demolidor, com traços de cinismo ao sempre atribuir culpa à expansão ocidental; de outro, encontramos o Trindade considerando a culpa proveniente tanto de branco como de preto, posto que é “sempre gente” (p. 345). Dessa forma, o romance polifônico de Carvalho apresenta esses dois discursos – e outros mais ao longo da narrativa, como o do K. – como antagônicos, mas paradoxalmente dialéticos em outros momentos.

A partir da escrita digressiva que, muitas vezes beira o ensaio, o autor-narrador esboça uma conceituação sobre a distinção entre escrita literária e escrita científica. Vejamos:

.....a literatura recoloca em situação, conforme ao que é ou virá a ser a expressão do seu tempo, as questões que são sempre as mesmas em qualquer tempo ou em qualquer lugar e a que a literatura não pretende dar respostas mas sim recolocar conforme dá para acrescentar segundo cada tempo em cada lugar..... é isso que distingue a escrita literária da escrita científica e mesmo da escrita filosófica..... a literatura recoloca situações, questões em situação, a filosofia coloca de cada vez as mesmas questões e busca-lhes repostas que se acrescentam às respostas anteriores sem as anular, e a análise da ciência procura respostas para questões que respostas anteriores suscitam, impõem, pedem, destinadas só mesmo a serem por sua vez invalidadas e recolocadas a seguir....será esse o trabalho sucinto dos analistas.....⁸ (CARVALHO, 2009a, p. 321)

A literatura, aqui, distingue-se por não “pretender dar respostas” e as perguntas não respondidas costuram a narrativa, refletindo a ideia de que “mais que o achado vale sempre a busca” (CARVALHO, 2007), assim como no primeiro livro da trilogia, *Os papéis do inglês*, no qual o mistério em torno do suicídio do personagem principal, Archibald Perkins, não ganha destaque, mas sim a viagem-investigação. Em *A terceira metade*, o percurso da busca pelo conteúdo das fitas – as rezas – é o protagonista, visto que o próprio conteúdo inexistente.

Vale destacar que a citação acima é sucedida pela interrupção de Trindade para tecer comentários sobre o discurso de Severo. O discurso deste último era nutrido por uma raiva dos acadêmicos e “dos equívocos que derivam por causa da escrita ser também um instrumento deles, o que transforma a todos em escritores, e do saber fragmentado e fragmentário dos analistas e acabou [Severo] proclamando (...) que para ele só poesia mesmo.....” (CARVALHO, 2009, p. 322).

Severo faz jus a sua alcunha de “demolidor” ao confrontar o saber-poder dos acadêmicos e analistas. Ele estende sua raiva às Ongs, que segundo o personagem em *As paisagens propícias*, não passam de “emanações tributárias

⁸ Os sucessivos pontos na escrita de Carvalho são recorrentes em suas narrativas e, até mesmo, textos teóricos. Ele chama de escrita críptica na qual se refere aos silêncios da fala.

do império civilizocentracionário global” (CARVALHO, 2005a, p. 287). Há, portanto, uma trama complexa de discursos heterogêneos em *A terceira metade*, pois os personagens dialogam com a tradição ocidental e a ciência dos “doutores” interlocutores em um processo simultâneo com o enfeitamento dessas “cosmoagonias” impostas pelo processo colonizador de assunção de um progresso compulsório.

Considerações finais

O livro de Ruy Duarte de Carvalho faz um texto-percurso que atravessa várias áreas do conhecimento institucionalizadas no Ocidente. Por vezes, como suporte metodológico-narrativo, por vezes como crítica irônica à estreita relação destas com ideias imperialistas. Uma das que recorreremos como modo de ler é a geografia, mais especificamente a cartografia.

O mapa da contracapa de *A terceira metade* é uma representação da migração histórica dos povos no continente africano. Essa cartografia parece uma metonímia da própria “transmigração” que atravessa a vida de Trindade, que passou a infância e juventude em processos de bantuiização, mas também se ocidentalizou nos diferentes trabalhos que assumira, inclusive ocidentalização do léxico que transita entre geologia e pastorícia. Ele seria uma representação do que o narrador chama de devir mestiço universal. No entanto, o que ocorre com a personagem no final da vida é justamente o contrário do rumo do progresso, visto que Trindade

tinha passado a vida a lidar com brancos e a ouvir engenheiros e doutores e ainda assim, desde a Chibiba, desde a virada para a independência, enquanto a maioria do povo acelerava a sua ocidentalização, e era esse o rumo da história porque quer queiram quer não a história tem um rumo, o rumo dele, com aquele mergulho na Tyikweia, estava a ser o de um reforço de bantuiização tal como estava a acontecer por enquanto aos mucubais, que eram também minoria..... eis um exemplo de um nó da história o efeito daquele salto da história, ali, com a insularidade estabelecida pela falta de relação com o mundo exterior (....) (CARVALHO, 2009, p. 231)

Trindade, portanto, era um nó na história da modernidade enquanto progresso. As estórias dessas personagens – Trindade e SRO – são interpostas não só de nós de convergências, mas também tensão entre as zonas de contato. Os dois são angolanos atravessados por uma gama diversificada de saberes que formulam suas próprias teorias a partir de suas experiências sociais e, principalmente, com o espaço. Tendo dito isso, as teorias de cosmovisão dos povos do sul se entrecruzam na voz de Trindade ao escrever a “teoria geral do silêncio”, os “7 sóis e os 28 nós” e “os 7 nós das palavras” que, ao explicá-las ao narrador, diz “aguenta entender.... não lhe dá vertigens??” (CARVALHO, 2009, p. 407).

Assim como a fala de Marandola Jr. (2020) sobre a geografia mais que extensiva, parece que não temos palavras que contemplem o conceito da geografia de Trindade, até porque tentamos explicar de acordo com uma lógica ocidental. “aguenta entender?” É isso que o autor ensaia na narrativa. Ele se empenha em criar um personagem cheio de travessias ocidentais e não ocidentais, como o Trindade e como o SRO, para formularem teorias e discursos que não se encaixariam nessa logicidade eurocêntrica.

Essa teoria trindadeana é baseada, sobretudo, no convívio com os pastores, com SRO, com o amigo Tom, na voz do chacal, com os sonhos no Cabo das Agulhas, com as serpentes do Vitivi, etc. Tudo isso passa, por conseguinte, por uma reação ficcional ao laivo de colonialidade no pós-independência, a qual se funda por uma epistemologia do sul, se for por vias de Sousa Santos (2010), por uma gnose africana, se por vias de Mudimbe (2019), mas se for a Ruy Duarte de Carvalho, por um paradigma neoanimista⁹.

A hipótese aqui é a de que a estória de Trindade pode trazer vislumbres de enfrentamento da colonialidade, a qual, segundo Marandola Jr., constitui “ela própria um regime de visualidade que substancializa o olhar condenando a paisagem a uma carcaça sem vida, desencarnada” (MARANDOLA, 2020)

Luiz Carriso disse, como citado na epígrafe deste artigo, que a colonização deveria ser realizada por meio da investigação científica. Em contrapartida, a narrativa ensaística duarteana reconhece o estreitamento entre ciência e colonização ao citar a biblioteca colonial, mas põe em risco os limites

9 Cf. CARVALHO, Ruy Duarte de. “Decálogo neo-animista”. Site *Buala*, 2009. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>. Acesso em: 16 de mar. 2019.

dos gêneros científicos e confronta os discursos acadêmicos, assumindo um viés descolonizador. Em suma, *A terceira metade* dessubstancializa a ciência e tira-a da íntima relação com a colonialidade, propondo, na ficção teorizante, um giro paradigmático no qual as cosmogonias do sul são protagonistas e a poesia abre caminhos.

Referências

AMARAL, Paulo; RAMIRES, Alexandre; SALES, Fátima; FREITAS, Helena. **Missão botânica**: Angola 1927-1937. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Vou lá visitar pastores**. Lisboa: Cotovia, 1999.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **As paisagens propícias**. Lisboa: Cotovia, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Os papéis do inglês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A Terceira Metade**. Lisboa: Cotovia, 2009.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016. (coleção Fábula)

SERRA, Carlos. “Introdução: africanidade que luta”. IN: KAJIBANGA, Victor; MANCE, Euclides André & OLIVEIRA, Reinaldo de. **O que é filosofia africana?** Lisboa: Escolar editora, 2015.

LATOUR, Bruno. **Jamais formos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994

LEIRIS, Michel. “O etnógrafo perante o colonialismo”. In SANCHES, Manuela. **As malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais e contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, LDA, 2011.

MARANDOLA Jr., Eduardo. “Paisageabilidade: o oculto translúcido na literatura ou por uma fenomenologia do olhar que lê”. Mesa-redonda Continentes de representações: geografias descoloniais através de literaturas nacionais, do **Congresso Abralic**, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KFnk8ZJfoLE>. Acesso em 11 de novembro de 2020.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção de África** – gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Trad. Ana Medeiros; Edições Pedagogo: Portugal; Edições Mulemba: Luanda, 2013.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem de transculturação**. Bauru: Edusc, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Org). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA E A POÉTICA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN LITERATURE AND THE POETICS OF CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Nághila Cristina Amada da Silva¹Agnaldo Rodrigues da Silva²**Recebimento do Texto:** 15/09/2021**Data de Aceite:** 10/10/2021

RESUMO: Este artigo tem por finalidade abordar a representação da mulher na literatura, por meio de mitos e lendas que estejam relacionados à poética de Chico Buarque. Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, é músico, dramaturgo e escritor que se tornou um ícone da cultura brasileira. De acordo com Eliade (1992), estudar o mito é de suma importância, pois é através dele que se tem a compreensão dos pensamentos humanos e da funcionalidade das sociedades arcaicas e tradicionais; a mitologia tem a função de justificar os comportamentos e as atividades humanas no espaço social desde as civilizações mais antigas. Ao estudar a história, percebemos que a figura feminina teve sua imagem marginalizada no meio onde habitou, de modo que se pode afirmar que esta representação foi embasada nos mitos de diversas naturezas, sejam pagãs, cristãs, místicas ou históricas, por exemplo. Nessa direção, Chico Buarque é um dos poucos compositores da Música Popular Brasileira que consegue tematizar a mulher e expressar seu desejo por meio de suas canções. De certo modo, essas canções trazem em si um “eu lírico” em que predomina o marginal como protagonista, colocando às claras a negatividade da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Mito e lenda. Chico Buarque e a MPB. Mulher e a criação literária. Poética e Chico Buarque.

ABSTRACT: This article aims to address the representation of women in literature through myths and legends relating to the poetics of Chico Buarque. Francisco Buarque de Hollanda, better known as Chico Buarque, is a musician, dramatist and writer who became an icon in Brazilian culture. According to Eliade (1992), studying the myth is extremely important, as it is through them that the understanding of human thoughts and the functionality of archaic and traditional societies; mythology has the function of justifying human behavior and activities in societies since the most ancient civilizations. When studying history, we realize that the female figure had its image marginalized in the environment where it lived, so it can be said that this representation was based on myths of different natures, whether pagan, Christian, mystical or historical, for example. In this direction, Chico Buarque is one of the few composers from Música Popular Brasileira who manages to thematize women and express their desire through their songs. In a way, these songs bring within themselves a “lyrical self”, where the marginal predominates as the protagonist, making society’s negativity clear.

KEYWORDS: Myth and legend. Chico Buarque and MPB. Woman and literary creation. Poetics and Chico Buarque.

¹ Mestra em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) e Especialista em Literatura Brasileira pela Faculdade São Braz. Atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT. *E-mail:* naghila.silva@unemat.br

² Doutor em Literatura e docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – UNEMAT/ PPGEL. Orientador.

Mulheres cristãs e mulheres pagãs

Os mitos sempre existiram e, por meio das mitologias, é possível entender a história e o sentido da vida. O homem, ao longo do tempo, vem buscando alternativas para explicar sua própria existência. Para Eliade (1992), estudar o mito é de suma importância, pois é através dele que vem a compreensão dos pensamentos humanos e da funcionalidade das sociedades arcaicas e tradicionais; a mitologia tem a função de justificar os comportamentos e as atividades humanas no espaço social desde as civilizações mais antigas. Desse modo, a figura feminina teve sua imagem marginalizada no meio onde habitou, de modo que se pode afirmar que esta representação foi embasada nos mitos de diversas naturezas, sejam pagãs, cristãs, místicas ou históricas, por exemplo.

Nas sociedades antigas, por não haver escrituras para registrar os acontecimentos históricos e sociais, entende-se que as ideias conclusivas eram inventadas para dar sentido aos fenômenos culturais vivenciados. Nesse sentido, entender a criação da mulher e o seu papel na sociedade sempre causou especulações; de fato, as ideias apoiavam-se nas tradições orais que nem sempre eram bem elaboradas, a respeito das figuras femininas que foram tomadas como modelos na civilização ocidental.

Nessa direção, Eliade (1992) argumenta sobre a estrutura da sociedade tradicional, onde a habitação é sempre santificada, pois constitui um mundo proveniente da criação divina. O autor faz distinção entre os mitos que se ligam à criação do mundo: o mito sagrado e o profano. Segundo Silva (2008), essa distinção indica que o mito sagrado é construído pelo homem religioso, sendo este baseado em uma força superior que é responsável pelos destinos físicos e metafísicos. O profano se opõe ao sagrado e este se deixa construir pelos aspectos históricos, sem se apegar ao divino.

Nesse sentido, o mito sagrado habita a sociedade ocidental, onde a imagem da mulher é construída a partir das escrituras sagradas, de forma rotulada; isto é, essas imagens construídas devem seguir os exemplos propostos pelo sistema religioso, como exemplo de Eva e Maria. Em oposição, o mito profano se constrói a partir dos aspectos históricos, conforme observamos nas figuras pagãs de Lilith e Pandora.

Esse tipo de mito tem o intuito de explicar a criação da mulher a partir da perspectiva pagã, quando a mulher é representada de forma mundana. Dentre as afirmações acima, resume-se que o mito tem por objetivo revelar os modelos tradicionais a serem seguidos, isto é, o comportamento do sujeito, relações com o outro, casamento, trabalho, família, filhos etc.

Nas escrituras sagradas, especificamente o livro de Gênesis, Eva é a primeira esposa de Adão. Segundo o livro, depois que todas as coisas já haviam sido criadas no mundo, Deus fez a mulher de uma costela do homem, com o objetivo de ela ser sua companheira, pois todos os animais que habitavam o Éden tinham uma parceira, com exceção do homem. Tempo depois, essa mulher foi tentada pela serpente, e comeu o fruto proibido, desobedecendo às ordens divinas; além disso, Eva ofereceu o fruto para Adão, que por amor à sua também o comeu; desse modo, surgiu o primeiro pecado, ou seja, o pecado original, que levou toda a humanidade à perdição.

Quando Deus perguntou sobre a desobediência de ambos, Adão culpa a mulher e esta culpa a serpente e todos os três são punidos; a serpente, que segundo lendas tinha asas, rastejaria para sempre; o homem teria que trabalhar para se sustentar; a mulher e a serpente seriam inimigas para todo sempre, teria dores no parto e seria dominada pelo marido. Assim, a humanidade estava banida do Paraíso. Depois disso, Adão nomeou sua companheira, como tinha feito com toda a criação, chamando sua mulher de “Eva”, que significa “mãe de todos os viventes” - *Gênesis, cap. I a III*.

Nesse íterim, Gheerbrant (2002) afirma que o desentendimento entre Adão e Eva ocorre pelo fato de Adão rejeitar a responsabilidade do pecado, transferindo-o para Eva, o que procede da inimizade, que daí por diante, separa a alma do espírito:

O homem pecou em sua totalidade, porquanto tanto a alma quanto o espírito consentiram no pecado. Nesse pecado, portanto, o papel inicial foi representado pela alma (Eva) e autenticado pelo espírito (Adão). O tentador (a serpente) não podia dirigir-se diretamente ao espírito para assegurar sua vitória e, por isso, foi-lhe necessário atrair a alma. (GHEERBRANT, 2002, p. 410)

Numa perspectiva machista, pode-se dizer que a preferência da serpente em tentar a mulher ocorre pelo simples fato de ela não ser um ser pensante, segundo o dito comum. Servindo, assim, apenas para procriar, um ser insignificante. Nisso surge a inimizade entre homem e mulher, gerando assim a submissão do sexo feminino e o poder absoluto do homem.

Jacques Le Goff (2008) afirma que Eva fora uma criação imperfeita até ser nomeada por Adão, e que a existência da Eva/mulher só acontece em razão das necessidades de Adão/homem. Ou seja, Deus só a criou quando percebeu que o homem estava só e precisava de uma companheira. Desse modo, quando Eva é apresentada a Adão, este afirma: “Então disse o homem: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; ela será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada”. (GÊNESIS, 2:23).

Certamente, Eva fora criada com intuito de ser companheira de Adão. Antes da transgressão, observa-se que Adão dera o nome de sua parceira de “varoa”, esta seria sua mulher, antes então esta não havia sido nomeada. Percebe-se também a empolgação de Adão no ato da apresentação de ambos, pois Eva era compatível com Adão: “Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne”. (GENÊSIS 2:23).

Um dos castigos pela desobediência de Eva foi o “carma” de ser dominada por seu marido. Na 1ª carta aos Coríntios, o apóstolo Paulo relata que o homem tem *autoridade* na família por ter ele sido criado antes da mulher: “O varão, pois, não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e glória de Deus, mas a mulher é a glória do varão. Porque o varão não provém da mulher, mas a mulher do varão. O que também o varão não foi criado por causa da mulher, mas a mulher, por causa do varão”. (1CORÍNTIOS, 11-7:9).

Conforme Gheerbrant (2002), durante o sono de Adão é que Eva foi retirada de uma de suas costelas; que, segundo Santo Agostinho, esse sono seria um estado de êxtase, daí surge a crença na subordinação da mulher ao homem. Nesse sentido, o autor nos mostra que:

Num plano de interioridade, ela simboliza o elemento feminino no homem, na medida em que, segundo Orígenes, o homem interior comporta um espírito e uma alma: *diz-se que o espírito é macho, e alma pode ser denominada*

fêmea (Homilias sobre o Genesis, 4, 15). De seu mútuo entendimento nascem filhos: os pensamentos justos e os bons impulsos. (GHEERBRANT, 2002, p. 410)

Algumas teólogas feministas, como Eisler (1996), argumenta a ideia de que antes do patriarcado houve uma era matriarcal. Para a autora, o surgimento do relato sobre o pecado original fora criado com intuito de gerar o processo de “culpabilização” das mulheres para tirar-lhes o poder e estabilizar o domínio do homem sobre a mulher, surgindo assim o patriarcado. Desse modo, os ritos e os símbolos sagrados do matriarcado foram supostamente sacralizados e reavaliados pelos patriarcas, com a finalidade de extinguir os traços dos relatos femininos, em que a mulher era considerada uma figura sagrada por meio da Grande deusa. Nesse sentido, o relato do pecado original, a partir das ideias apresentadas acima, traz quatro conceitos simbólicos fundamentais do matriarcado. O primeiro conceito é o da “Mulher”, uma vez que este símbolo é o primeiro a ser perseguido, por representar na cultura matriarcal o sexo sagrado, gerador de vida; simbolizava a Grande-Mãe, mas após o pecado original é considerada uma sedutora do mal. O segundo símbolo é a “Serpente”, a qual, por sua vez, representava uma sabedoria divina. E esta sabedoria se renovava sucessivamente, como se renova a pele desse animal; por outro lado, este símbolo de sabedoria também é desconstruído devido ao pecado original. O terceiro símbolo é a “Árvore da vida”, é uns dos principais símbolos da vida, após o pecado original; fora vista como interdito, uma vez que as ordens divinas eram de não tocar e nem comer do fruto da árvore. O último símbolo é o da “Sexualidade”, a qual distorce o caráter simbólico da figura sagrada (mulher), permitindo a elevação do êxtase ao conhecimento místico, representado pela relação homem-mulher.

Portanto, para a autora, a partir do relato do pecado original invertem-se os sentidos desses símbolos. Logo, passa por uma mutação de sentidos, isto é, o que era até então considerado bênção/sagrado, passa a ser visto como maldição/desgraça.

Nessa direção, Pires (2008) afirma que Eva levou Adão a cometer o pecado original, e é culpada pelos padecimentos humanos; devido o pecado de Eva, todas as mulheres passaram a ter dores no parto e o homem precisou obter seu sustento por meio do seu próprio trabalho. Eva, portanto, foi a responsável por trazer o

pecado, a maldade para humanidade, gerou dor e sofrimento às mulheres, e, para amenizar o “carma”, Maria, a segunda Eva, foi a mulher escolhida por Deus para trazer ao mundo o filho dEle, para salvar os filhos de Adão e Eva da iniquidade e da maldição que reina sobre a terra.

Virgem Maria, mesmo depois do parto, e com o casamento com José, permanece virgem nas sociedades ocidentais e no imaginário de alguns fiéis. Ainda remetendo às escrituras sagradas, no evangelho de São Marcos, afirma-se que Maria, após dar à luz o menino Jesus, tornou-se de fato mulher de José, e teve outros filhos: Chegaram, então, seus irmãos e sua mãe e estando lá fora, mandaram-no chamar (Jesus). “E a multidão estava assentada ao redor dele, e disseram-lhe: Eis que tua mãe e teus irmãos te procuram e está lá fora”. (MARCOS 3:31-32).

Na sociedade tradicional, Maria é o modelo de mãe e mulher. Por ser virgem e pura, passa pela maternidade sem conjugação carnal; a maternidade é algo divino, sagrado. Já para Eva, a maternidade foi um castigo por sua transgressão, o castigo da dor do parto que sobreveio às mulheres. Percebe-se que, através do castigo de Eva, vem a honra de Maria e a remissão dos pecados não só da humanidade como de todas as mulheres.

Como se sabe, o mito revela modelos a serem seguidos; no ocidente, o sagrado predomina, tanto que o modelo feminino de Maria é complementar ao de Eva, uma vez que Eva seria o exemplo de boa esposa, companheira e submissa, tipo de mulher que o marido domina, e Maria é o modelo de mãe ideal, casando-se, sendo mãe sem manter o ato sexual.

No entanto, na mitologia hebraica, Lilith é a primeira esposa de Adão, que se transformou na serpente que levou Eva a cair em tentação. Desde sua criação, essa personagem mostra suas ambições e sua sensualidade. Segundo essa mitologia, Lilith, ao contrário de Eva, é apresentada para Adão coberta de sangue e saliva. Para a psicóloga Cátia Rodrigues, essa forma de apresentação tem o seguinte sentido:

O sangue sugere a menstruação, uma característica carnal e instintiva da mulher, além da ausência de pudor e tabus de Lilith, que se apresenta livremente ao homem, disposta também à experiência sexual no ciclo menstrual. A saliva

reforça o caráter sexual simbólico, remetendo a uma ideia de secreções eróticas. Deste modo, fica evidente a condição sensual e libertada dos preconceitos dentro do universo simbólico feminino em Lilith; é essa atuação sexual que leva o homem ao êxtase e fora do controle sobre si mesmo, o que amedronta o universo simbólico masculino expressado em Adão: por isto, ele se afasta e busca uma companheira adequada – ou seja, submissa, obediente, que se sinta inferior. (RODRIGUES, 2007, p. 05)

Para Rodrigues (2007), a saliva representa o desejo sexual expressado na figura de Lilith. Entende-se que esta é uma mulher “pronta” para qualquer ocasião, isto é, disponível para o homem, e disposta a levar prazer a ele; homem este que tem sua mulher de resguarde no ciclo menstrual; momento em que, na maioria das vezes, elas optam por paralisar o ato. Portanto, Lilith representa a amante/prostituta, sempre pronta, mesmo se estiver menstruada.

Ainda na mitologia hebraica, Lilith fora criada com sujeiras e impurezas, e, nas relações sexuais com Adão, ela se mostrava inconformada com o fato de ficar na posição inferior, ou seja, embaixo do homem; sempre questionava o porquê de ela permanecer sempre naquela posição e não aceitava a dominação. Desse modo, Adão se recusou a inverter as posições, pois ele estava “consciente que existia uma ordem que não poderia ser transgredida” (PIRES, 2008). Assim, Lilith deveria submeter-se a ele, pois esta era a condição estabelecida. A mulher, percebendo que seria submissa e dominada pelo homem, não aceitou a condição, de modo que se revoltou contra Adão e Deus e, conseqüentemente, foi expulsa do paraíso, refugiando-se para o Mar Vermelho, indo morar com os demônios.

Observa-se que talvez Adão não amasse Lilith, e nem estava contente com a criação divina, visto que ele não aceitou suas condições. Com Eva foi diferente, pois este come o fruto oferecido por ela, mesmo consciente que era uma lei que não poderia ser transgredida. Talvez haja uma contradição entre a história sagrada de Eva e o mito profano de Lilith. Ao ver Eva, pelas palavras de Adão, nota-se certa empolgação, ambos se tornam uma só carne. Adão não pensa duas vezes antes de transgredir a lei, seu amor por Eva foi maior que sua obediência a Deus; já com Lilith não há essa empolgação, nem disposição para saciar as suas vontades.

Na contemporaneidade, Lilith representa a mulher independente. Vemos que a independência de Lilith era o maior dos seus orgulhos, pois ao deixar Adão e o paraíso em troca de sua liberdade, apesar do preço de se tornar um demônio, nota-se que esta se sentiu feliz pela escolha. E é essa mulher, cheia de si, independente, segundo Rodrigues, que amedronta o homem; é a mulher independente, que não aceita a dominação masculina. Na atualidade, existem homens que saem em busca desta mulher obediente e submissa, que seria o modelo Eva, rotulado pela sociedade patriarcal.

Com base no que foi dito, segundo Gomes e Almeida (2007), a sexualidade manifestada em Lilith não condiz com a imagem que as sociedades ocidentais têm das mães e esposas:

As consequências da repressão da sexualidade de Lilith são entre outras a dissociação entre a maternidade e a sexualidade, o duplo padrão de moral e o controle da sexualidade masculina. Tal dissociação criou a figura da esposa dissociada da imagem da mulher, o que significa que o homem ocidental não consegue identificar a esposa e a amante numa mesma mulher, recorrendo ao duplo padrão de moral para realizar seus desejos sexuais. O que se observa frequentemente é que ele mantém a esposa em casa para lhe dar filhos e a amante para lhe dar prazer. (GOMES; ALMEIDA, 2007, p. 16)

Ou seja, os autores afirmam que a imagem da mulher/esposa é vista apenas para gerar filhos, e não para dar prazer ao seu marido, pois o homem não poderia ver sua esposa como uma mulher capaz de lhe dar prazer. Gomes e Almeida (ibidem) ainda dizem que isso se dá pela dissociação que a sociedade ocidental criou entre esposa *versus* mulher; isto é, a esposa é a figura de Maria, que representa a mãe pura, Eva seria a boa esposa e Lilith, a *outra*, procurada pelos homens, porque nela encontrariam a satisfação sexual. Pode-se dizer que Lilith representa o tipo de mulher capaz de dominar o homem e fazer com que ele se esqueça de suas responsabilidades com a esposa, filhos, trabalhos etc.; levando o homem a romper relações sociais e até mesmo com Deus, levando-o a desgraça.

Pode-se afirmar, portanto, que Lilith é um mito recriado para desacreditar a imagem feminina, valorizada e exaltada na religião antiga, o que nos faz

lembrar o mito da Grande deusa/Mãe. Sua rebeldia impedia o convívio com a humanidade. Com a punição de Eva, a mulher e a serpente seriam para sempre inimigas. Lilith sendo a amante e Eva a boa esposa, tornando-se, assim, rivais. Na contemporaneidade, essa rivalidade está presente, no caso, a guerra em que vivem as casadas com as amantes de seus maridos. Por fim, na mitologia hebraica, Lilith é responsável pela desunião das famílias, sendo projetada como uma amante sedutora que tira e rouba o marido da esposa.

Na mitologia grega, Zeus (líder dos deuses e das deusas) é responsável pela existência das coisas boas e das coisas más; portanto, assim como o Deus judaico-cristão, ele também é responsável pelo destino do homem. A criação de Pandora é o resultado do desejo de Zeus em punir a humanidade. Segundo o mito, quando foi feito o primeiro sacrifício aos deuses, o titã Prometeu enganou Zeus e fez com que ele aceitasse a porção inferior dos sacrifícios dos animais, e reservou as partes comestíveis para os humanos. Zeus irou-se e, para se vingar, retirou o fogo dos mortais.

Novamente Prometeu engana Zeus e rouba o fogo do céu e dá aos humanos e ensina as técnicas para acendê-lo e mantê-lo. Para compensar sua ira, Zeus finalmente decide dar aos homens seu próprio presente, um presente do mal, que tinha a intenção de destruir o bem que Prometeu tinha dado aos homens. Esse presente que se chama Pandora (a que possui todos os dons) seria, então, a primeira mulher, “presente do mal”, que Zeus enviaria ao mundo.

Segundo Silva (2008), Pandora é uma mortal dotada de todas as perfeições, onde até os deuses ficaram admirados com a nova criatura. Eva, por ter o amor de Adão, este mesmo amor o conduziu ao erro. As escrituras sagradas não afirmam se Eva era dotada de certa beleza, mas podemos perceber que o amor cego de Adão o levou ao pecado. Pela mitologia grega temos outro ponto de vista, em que a beleza cega os homens e Zeus, sabendo do ponto fraco que levaria a humanidade à perdição, “inventou” a mulher.

Zeus entregou uma caixa bem fechada e ordenou que Pandora levasse como presente a Prometeu, mas ele não aceitou suspeitando que não pudesse ser algo bom. Prometeu aconselhou seu irmão Epimeteu que também não aceitasse nada vindo de Zeus. Entretanto, Epimeteu (aquele que pensa tarde demais), “ficou encantado com a beleza de Pandora e a tomou como esposa” (SILVA, 2009, p. 32).

Pandora não consegue se conter e, movida por sua curiosidade, abre a caixa e de lá escaparam a doença, a inveja, a paixão, o vício, a praga, a fome e outros males que se espalharam pelo mundo, tornando miserável a existência dos homens a partir de então. Ao perceber o deslize dado por Pandora, Epimeteu tentou fechar a caixa, mas só restou dentro dela a esperança. O senso comum costuma afirmar que a curiosidade é uma característica inata da mulher, isto é, talvez no ato da criação de Pandora essa pitada de curiosidade já havia sido planejada, sabendo que outra afirmação dada pelo senso comum é a de que “a curiosidade matou o gato”. Ao abrir a caixa, Pandora trouxe as pragas não só para a humanidade, mas também o “carma” para todas as mulheres, trazendo consigo a responsabilidade de trazer as coisas ruins ao mundo; entende-se que até então nada disso existia, somente a ganância dos mortais em querer ser igual aos deuses.

Nessa perspectiva, nota-se que Pandora representa, na contemporaneidade, a mulher do engano, isto é, aquela que é atraente e bonita apenas por fora, que parece ser algo bom, entretanto esconde coisas ruins dentro si. O mito reforça a ideia de que se o homem convive com mulheres ou não, é por causa delas que eles encontrarão o mal, pois ela é a responsável pela entrada do mal no mundo.

A curiosidade de Pandora é outro fator do senso comum, de que toda mulher é movida pela curiosidade e essa característica inerente veio tanto em Eva pelo desejo de provar a maçã, em Lilith de enfrentar os desafios tendo a curiosidade de provar o gosto da liberdade, quanto de Pandora em abrir a caixa saciada pela curiosidade em saber o que teria dentro dela. Podemos afirmar que Eva, Maria, Lilith e Pandora são criações do imaginário coletivo que traçam a história da humanidade, e, principalmente, nos fazem entender o percurso que a representação da mulher teve na história da humanidade ao longo dos séculos, principalmente no ocidente, por um viés que trilhou o mitológico e o religioso.

Histórias das mulheres do Brasil: a sociedade política

Simone de Beauvoir (1970) afirma que o lugar da mulher na sociedade sempre foram os homens que estabeleceram, decidindo em qual posição elas deveriam permanecer, em nenhuma época do passado ela impôs sua própria lei. Como aponta Beauvoir (1970):

Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada pelo céu e proveitosa na terra. As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentar nas lendas de Eva e Pandora, puseram filosofia e teologia a serviço de seus desígnios. (BEAUVOIR, 1970, p. 16)

De fato, apoiando-se nas lendas e nas histórias mal interpretadas das figuras femininas que delinearão, de certa forma, o destino da humanidade, acabou-se por criar leis que favoreceram o sexo masculino, e desfavoreciam o feminino, fortalecendo o sistema patriarcal e, mais tarde, refletindo-se nas sociedades ocidentais. Segundo Pires (2008) apud Pagels (1992), o mito da criação exerce uma enorme influência sobre a cultura ocidental, mesmo para aqueles que o consideram apenas literatura. O mito também influencia os não-cristãos, que vivem numa cultura moldada indelevelmente por interpretações preestabelecidas. Desse modo, o mito da criação bíblica, assim como mitos de outras origens, transmitem valores sociais e culturais, apresentados universalmente como válidos ou verdadeiros.

No Brasil, no período colonial – lembrando que o Brasil fora colonizado por ocidentais – era exigida das mulheres a submissão, obediência, decência e a docilidade; essas exigências levaram à formação de um estereótipo que relegava o sexo feminino à esfera do lar, onde sua tarefa seria a de cuidar da casa, dos filhos e do marido, e sendo sempre totalmente inferior ao outro sexo. Os poderes absolutos eram designados ao homem, chefe e senhor da família na sociedade patriarcal brasileira. As mulheres eram obrigadas a ficar reclusas em seu lar, junto aos cativos, e quando saía era somente acompanhada, além de tolerar as relações extramatrimoniais dos maridos com as escravizadas.

No período colonial, as mulheres no/do Brasil não tiveram espaço para expressar seus pensamentos, pois o controle exercido pelos homens atingia todos os campos de suas vidas, elas eram controladas dentro de casa desde a infância. Este controle tinha caráter ideológico mantido pelos ideais de recato, respeito, humildade; esses modelos eram inspirados pelas figuras de Maria e Eva. A falta de instrução contribuía e muito, e quando se casavam, o marido manteria o controle sobre sua vida, que antes era do pai ou dos irmãos.

Já em meados do século XIX, as mulheres já podiam transitar pelas ruas das cidades a fazer compras, passeios ou até mesmo trabalhar. Na mesma época, algumas mulheres lutaram para ampliar seu papel na sociedade, visto que o patriarcalismo e sua disciplina rígida ainda as excluía do cenário social.

As primeiras manifestações feministas ocorreram no final do século XIX, quando, nesse momento, as mulheres não estavam ligadas a grupos homogêneos; com isso, as primeiras reivindicações não tiveram progresso, embora tenha sido uma contribuição muito significativa para as lutas e conquistas futuras.

Na década de 1960, inspiradas nos primeiros movimentos sufragistas, surgiram as feministas que ansiavam pela sua inserção nos assuntos da esfera privada e política. Estas reivindicavam a quebra da dicotomia entre o público e o privado. Na década de 1970, a opressão sofrida pelas mulheres fez crescer a luta sobre o papel da mulher na sociedade, contestando a submissão feminina em relação à dominação masculina e o desejo da igualdade entre os sexos, a fim de acabar com a relação de poder entre macho e fêmea.

A maioria dessas mulheres era participante da luta armada, pertencia aos movimentos estudantis, à nova esquerda e aos grupos organizados pela Igreja Católica (que teve um papel fundamental em defender os valores feministas, contrariando aqueles que se apoiavam na religião para justificar a dominação exercida sobre a mulher); enfrentou-se, portanto, a discriminação por parte do domínio da política masculina, da Igreja progressiva e do Estado de bases patriarcais, capitalistas e racistas, pois, um dos motivos das reivindicações seria o engajamento de resistência contra a ditadura militar. De certa forma, isso modificou o cenário social, uma vez que se tornaram válidos os direitos da mulher, e as formas organizacionais favoreceram a sua participação em setores populares.

A partir de 1975, o movimento feminista ganhou uma proporção mundial, pois é o Ano Internacional da Mulher, que foi organizado pela Organização das Nações Unidas (ONU). Isso provocou um choque por parte daqueles que privilegiavam o sistema patriarcal. Depois disso, várias atividades feministas começaram a surgir em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, tendo em vista que esses encontros foram pontos de partida para a criação de grupos de estudos feministas, clubes das mães, trazendo à tona discussões e reflexões sobre diversos assuntos, como: casamento, família, divórcio, filhos

etc. No mesmo ano, o feminismo chegou à televisão, tratando de temas como: sexualidade, anticoncepcional e violência doméstica. Até na tevê o feminismo passa por transformações.

Em 1977, a instituição do divórcio permitia a separação entre os casados, permitindo aos divorciados se casarem novamente. Essas mudanças valorizavam o novo cenário da nova configuração familiar, oportunizando as brasileiras a lutar contra a opressão masculina e amenizar os preconceitos sociais sofridos pelas divorciadas e recasados. No entanto, o movimento feminista ansiava pela reforma social, com o intuito de romper a relação entre o público e o privado. Temas como prostituição, homossexualidade e mercado de trabalho também foram abordados durante o movimento.

Neste período, as mulheres tiveram espaço para uma maior ação política em contraposição ao imaginário social que as via como despolitizadas, apolíticas e amadoras. O movimento das mulheres trouxe uma nova versão da mulher brasileira, que foi às ruas em defesa de seus direitos e das suas necessidades, por meio de grandes manifestações que denunciavam as desigualdades vivenciadas por elas.

Ao fim da década de 1970, inicia-se uma série de estudos relacionados ao tema feminino, pois os estudiosos afirmavam que a história da mulher valeria a pena ser contada, pesquisada, valorizada e recontada. Na poesia, na prosa e na música, o feminino é cada vez mais apreciado. Na literatura, diversos autores, segundo Carvalho (1982), tentaram descrever o sentimento e a alma feminina, mas é nas canções de Chico Buarque de Hollanda que encontramos a mulher e o seu desejo, expressado em uma poética do feminino.

A mulher na criação literária: a poética

Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como *Chico Buarque*, é um dos poucos músicos da Música Popular Brasileira que consegue tematizar a mulher e expressar seu desejo por meio de suas canções. De certo modo, essas canções trazem em si o “eu lírico”, onde predomina o marginal como protagonista, colocando às claras a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a “oportunidade para um exercício de crítica social”

(MENESES, 2001, p. 41), mostrando a verdadeira realidade do cotidiano, através da lírica.

O discurso de Chico Buarque dá voz àqueles que em geral não têm voz; assim, o feminino é considerado uma marginalidade social e, atrelado com esta temática, Chico, por meio de suas composições, faz emergir a voz da mulher, o que nos faz lembrar a tradição grega do *dionisiaco*, na qual ressalta a figura da mulher. Segundo Carvalho (1982), cantar o feminino é o traço poético mais importante de Chico Buarque, e que poucos artistas souberam traduzir tão bem, por meio do canto, o sentimento feminino quanto o próprio Chico.

Sua primeira canção, contendo a característica feminina, foi “Com açúcar e com afeto”, mas Chico não veio a incluir esta música em seu LP, pois afirmou em entrevista que não cantou porque “naquele tempo ficava esquisito um homem cantar o feminino, tinha medo de ser chamado de bicha, pois estava entrando no meio artístico aquele preconceito, iriam achar que ele era homossexual” (CARVALHO, 1982, p. 29); sem coragem de interpretar a música, Chico fez com que a música fosse interpretada por uma cantora.

Naquele tempo, Ari Barroso, compositor da música “Camisa Amarela”, foi um dos pioneiros em cantar uma canção com o eu lírico feminino. Ao escutar essas músicas, Chico perde de uma vez por todas o receio de cantar expressando o sentimento feminino, de modo que ele mesmo passou a cantar suas próprias composições, apresentando à MPB essa grandeza poética.

Mas qual é a explicação de Chico Buarque ter essa característica de demonstrar em suas músicas o desejo feminino? Em entrevista, Chico responde à curiosidade de muitos:

Deve ser isto, em casa, vivo com mulheres, a Marieta, minhas filhas, Luísa, Helena e Sílvia, as amigas delas, as empregadas, até os bichos são cadelas, então eu acho que vou aprendendo”, - diz ele em tom de brincadeira. E continua: “Segundo um espírita eu fui mulher em outra encarnação”. (CARVALHO, 1982, p. 34)

Buarque diz que não se empenha em ficar analisando o processo de saber de onde vem essa característica, embora uns digam que ele tenha sido mulher em outra encarnação, ou pelo fato de ele ser do signo de gêmeos. Para ele, isso não

importa, mas afirma que gosta desse mistério. Carvalho (1982) não se contentou com tal afirmação e acredita que essa explicação é fundamentada na noção de “anima”, que por causa desse “anima” Chico consegue expressar o que está dentro de si para fora, em suas canções. Carvalho (1982) *apud* Hall e Linddzey (1969) explica, de forma sucinta, a noção de “anima” no nível textual:

O homem é essencialmente um animal bissexual. E no plano fisiológico, o macho e a fêmea produzem ambos os hormônios sexuais masculinos e femininos. No plano psicológico, encontram-se em ambos os sexos características masculinas e femininas. A homossexualidade é apenas uma das condições, talvez a mais óbvia de todas, que deu origem à concepção da bissexualidade humana. Jung atribuiu a arquétipos o lado feminino da personalidade do homem e o lado masculino da personalidade da mulher. O arquétipo feminino no homem é chamado ‘anima’, o arquétipo masculino na mulher, ‘animus’. Esses arquétipos, embora possam ser condicionados pelos cromossomos e glândulas sexuais, são o produto de experiências raciais do homem com a mulher, e da mulher com o homem. Em outras palavras, vivendo com mulheres, através do tempo, o homem adquiriu características femininas; vivenciando com o homem a mulher tornou-se masculinizada. O homem aprende a natureza da mulher em virtude de sua ‘anima’ e a mulher, a natureza masculina em virtude de seu ‘animus’. (p. 102)

Nessa perspectiva, Chico Buarque estaria praticando e exercitando seu “anima” ao compor canções com sentimentos feministas, pois, segundo a teoria, a convivência com mulheres fez com que “Chico” despertasse tais características em sua vida artística com belas criações. Para Carvalho (1982) *apud* Riviére (1970), a despeito do fato de Chico Buarque ser um artista, além de um criador, a verdade é que o seu dom facilita as coisas. Para o autor, os desejos dos homens pelas funções femininas aparecem abertamente em escritores que imaginam gerar suas obras como uma mulher, ou seja, em trabalho de parto, após sua gravidez. Independentemente da área, grande parte dos artistas trabalharam somente a personalidade da mulher, isto ocorre “porque as obras de arte são essencialmente formadas e criadas dentro da mente de quem as produz, pouco ou nada dependendo de circunstâncias externas” (CARVALHO, 1982 *apud* RIVIÉRE, 1970).

Desse modo, percebemos o diferencial que está nas composições de Chico Buarque, pois por diversas vezes o autor se ausentou do meio artístico. Em entrevista, ele afirma que se trancou num quarto durante nove meses para parir a obra *Fazenda Modelo* (1974). Vimos que Chico tornou explicitamente válidas as afirmações de Riviére, ele expressou isso de forma inconsciente, e é este sentimento de gestação que está em um verdadeiro artista. Em virtude dos fatos mencionados, Chico Buarque de Hollanda procura escrever além do que está em sua mente, pesquisando, analisando e valorizando as circunstâncias externas para expressar não só a personalidade feminina, mas pensar o desejo, o sentimento. O sujeito do discurso é a mulher, a voz da vez é para ela, a mulher é quem fala.

Referências

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: *Histórias das Mulheres no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. In: *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista corrigida. Ed. 1995. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

BRUNEL, Pierre. *Dicionários de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanos Publicações, 1996.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: Análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

EISLER, Riane. *O prazer sagrado: sexo, mito e a política do corpo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GHEERBRANT, Jean Chevalier Alain. *Dicionários de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo; ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. In: *Âncora – Revista digital de estudos em religião*. Ano II, Vol. II, Junho 2007.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. São Paulo: EDUSP, 2005.

MENESES, Adélia Bezerra. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ORTOLAN, Leandro Henrique. *O que não tem limite: o erotismo na poesia de Chico Buarque de Hollanda*. 2007. 181 f. Dissertação em Teoria Literária, Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, 2007.

PIRES, Valéria Fabrizi. *Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade*. São Paulo: Summus, 2008.

REI, Claudio Artur de Oliveira. *A herança estilística das cantigas de amigo na lírica de Chico Buarque*. 2007. 224 f. Tese em Língua Portuguesa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Cátia Cilene Lima. Lilith e o arquétipo do feminino contemporâneo. In: *Ética, religião e expressão artística*. Anais do III Congresso Internacional de Ética e Cidadania. 2007.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. *Projeção de Mitos e Construção Histórica no Teatro Trágico: Gota D'água e os Degraus*. Campinas: Editora RG, 2008.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Schwarcz, 2004.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

AUTOBIOGRAFIA E LIRISMO NA POÉTICA DE AUTA DE SOUZA

CONFESSION AND LYRISM IN THE POETICS OF AUTA DE SOUZA

Luciana Priscila Santos CARNEIRO¹

Sávio Roberto Fonseca de FREITAS²

Recebimento do Texto: 27/09/2021

Data de Aceite: 20/10/2021

RESUMO: A Literatura Afrobrasileira escrita por mulheres gradualmente ganha espaço no âmbito de pesquisas acadêmicas que enfatizam os percursos e os desafios enfrentados por essas escritoras, comprovando – frequentemente – o maior espaço atribuído às vozes que seguiram os modelos canônicos em detrimento das vozes de mulheres, negras e/ou sem prestígio social. A poeta oitocentista, Auta de Souza, parece contrapor-se a esse argumento: jovem mulher negra do século XIX, reconhecida pela crítica literária da época, teve o prefácio do seu livro escrito por Olavo Bilac. A vida de Auta de Souza parece ser fator determinante para a construção da sua poética, o seu julgado “embranquecimento” e o seu merecido reconhecimento como poeta canônica do Rio Grande do Norte. O presente trabalho busca problematizar as tensões entre lirismo e autobiografia nos poemas de Auta de Souza, mostrando como os elementos autobiográficos se configuram como fundamento estético e ideológico para a produção de seus versos. Nossa análise será subsidiada pelos teóricos Hegel (2004), Michael Hamburger (2007) e Berardinelli (2007), que tecem sobre lírica e escrita autobiográfica, em contraponto com os pensamentos de Friedrich (1991), teórico que defende a exclusão do sujeito-lírico da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: literatura afro-brasileira. Autobiografia. Poemas. Auta de Souza.

ABSTRACT: Afro-Brazilian Literature written by women gradually gains space in the scope of academic research that emphasizes the paths and challenges faced by these writers, proving - often - the greater space attributed to voices that followed canonical models to the detriment of women's voices, black and/or without social prestige. The 19th century poet, Auta de Souza, seems to oppose this argument: a young black woman from the 19th century, recognized by the literary critics of the time, had the preface to her book written by Olavo Bilac. The life of Auta de Souza seems to be a determining factor for the construction of his poetry, his considered “whitening” and his deserved recognition as a canonical poet of Rio Grande do Norte. The present work seeks to problematize the tensions between lyricism and autobiography in Auta de Souza's poems, showing how the autobiographical elements are configured as an aesthetic and ideological foundation for the production of his verses. Our analysis will be supported by the theorists Hegel (2004), Michael Hamburger (2007) and Berardinelli (2007), who weave about lyric and autobiographical writing, in contrast to the thoughts of Friedrich (1991), a theorist who defends the exclusion of the lyrical subject of reality.

Keywords: Afro-Brazilian literature. Autobiography. Poems. Auta de Souza.

1 Doutoranda em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), linha de pesquisa Estudos Africanos e Afro-brasileiros. E-mail: lucianapriscilasc@gmail.com.

2 Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na UFPB. E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br.

Considerações Iniciais

Traçando o percurso de escrita das mulheres negras do século XIX, um nome famoso é o de Maria Firmina dos Reis, a maranhense é apontada como a primeira romancista brasileira. Apesar dos preconceitos envolvendo gênero, classe social e cor, a escritora conseguiu romper barreiras: foi aprovada em um concurso público como professora primária, foi participante ativa na luta pela inauguração da primeira escola mista e gratuita no Maranhão e publicou de forma autônoma, em 1859, o seu romance *Úrsula*.

Assim como Maria Firmina dos Reis, outro nome de bastante destaque é o da poeta Nísia Floresta, também nordestina, nascida no Rio Grande do Norte, na cidade que hoje leva o seu nome. Nísia – Dionísia Gonçalves Pinto - foge da sua cidade, ainda muito jovem, após um casamento forçado. No Recife, após a morte do seu pai, passa a sustentar a família atuando como professora. Em 1832, traduz e publica *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, obra da inglesa Mary Wollstonecraft. Nísia, então, torna-se uma defensora dos direitos das mulheres e da igualdade de educação da época. Além de passar a publicar em jornais da época, a poeta publicou os livros *Conselhos a minha filha*, em 1842; *Opúsculo humanitário*, em 1853 e *A Mulher*, em 1859.

Segundo Duarte (2008), a escritora tratava não só dos direitos femininos, mas também abordava questões indígenas, abolicionistas e republicanas. Considerando a sociedade patriarcal predominante que dava à mulher um ensino diferenciado, para que esta servisse a casa e à família, pode-se dizer que Nísia foi transgressora do seu tempo ao abordar, ainda nos oitocentos, assuntos extremamente polêmicos.

O fato de mulheres como Maria Firmina e Nísia publicarem nos anos oitocentistas, não significa dizer que o espaço literário e da imprensa – essa ainda se consolidava – eram extremamente receptivos à escrita feminina. Ao contrário disso, as mulheres escritoras, e principalmente negras, são caracterizadas como mulheres que violaram as regras de gênero e classe social, e que realizaram verdadeiros feitos pelas barreiras que tiveram de quebrar, tornando assim, seus nomes reconhecidos.

Por isso, o atual debate sobre literatura, gênero e etnicidade costuma trazer

à tona a discussão sobre cânone literário, destacando a importância que ele obteve no silenciamento das vozes das escritoras negras brasileiras durante décadas. A priorização e prestígios dados pelos críticos e leitores aos escritores, brancos e respeitosos da estética defendida pela elite de cada época em detrimento de vozes femininas, davam-se também como uma tentativa de manutenção dos ideais – literário e social – defendidos por cada classe dominante. Os poucos nomes de escritoras do século XIX que hoje temos conhecimento, poderiam ser muitos, não fossem tamanhas dificuldades que as mulheres precisavam – e ainda precisam – enfrentar para tornar suas vozes ativas. Restringindo tais nomes às mulheres negras poetisas do século XIX, podemos além de Nísia, encontrar também o nome de Auta de Souza, também nascida no Rio Grande do Norte.

Diferente de Nísia Floresta, Auta de Souza parece ter demonstrado pouco seu lado transgressor. Característica, que pode ter contribuído para sua melhor aceitação como poeta na época, recebendo a valorização de importantes nomes que faziam a crítica literária oitocentista, aproximando Auta do cânone do século XIX. Tal aproximação nos faz questionar se tal importância dada à poetisa - não em virtude apenas da sua escrita, mas também em virtude do seu comportamento social - não contribuiu para um possível “embranquecimento literário” de Auta de Souza.

Auta de Souza: Autobiografia e o despertar para a escrita

Auta de Souza nasceu em 1876, no Rio Grande do Norte, em Macaíba, lugar que costuma aparecer com frequência nos registros de seus poemas. A poeta foi bisneta de Francisco Pedro Bandeira de Melo – proprietário de terras das redondezas - e neta de Cosma Bandeira de Melo e Félix José de Souza, colocado nos registros como um vaqueiro negro do pai de Cosma. O pai de Auta, Eloy Castriciano de Souza foi grande comerciante de sua época, além de deputado provincial. Ele e a mãe da poeta morreram ainda na sua primeira infância, ficando a criação de Auta e seus irmãos responsável pela avó das crianças, considerando que logo após o avô também morre. Após a morte dos pais, seus avós levam Auta e irmãos para o Recife, onde passam um tempo residindo. Segundo Gomes (2000), aos doze anos, a poeta tem a vida marcada pela morte do irmão Irineu Leão

Rodrigues de Souza, ela presencia Irineu ser morto incendiado por um candeeiro.

Ainda no Recife, a jovem Auta é matriculada em um importante colégio católico, famoso pela educação primorosa dada às jovens e também pela inclusão: além de educar filhas da elite pernambucana, também recebia e educava garotas órfãs. Na escola, Auta era formada nas diretrizes cristã - e claro - de acordo com os cuidados impostos para uma mulher do século XIX, visando à construção do modelo da mulher burguesa: educada, de postura impecável, repleta de dotes essenciais para uma excelente esposa e mãe de família, ou seja, “uma mulher para casar”. Segundo Gomes:

Isso implicava em agir estrategicamente também no cotidiano das estudantes nesses colégios. As orações diárias, as comemorações religiosas, as leituras doutrinárias e de caráter devocional, eram regra para cimentar o sistema ideológico do projeto, incorporando-se à vida das educandas. Um dos recursos utilizados para estimular a conduta apregoada era premiar aquelas alunas que se destacavam por sua virtude, dedicação, zelo e piedade. As premiadas serviam de exemplo para as colegas entendidas como menos virtuosas. Sabe-se que Auta de Souza esteve entre as alunas premiadas do Colégio São Vicente de Paulo (2000, p.3).

Os objetivos de Auta iam além dos propósitos da escola. A jovem era autodidata, e mesmo saindo do colégio pernambucano de volta ao estado de nascença, continuou suas atividades intelectuais: possuía fluência nos idiomas inglês e francês e tinha acesso às leituras atualizadas e nomes de teóricos importantes, dos brasileiros aos europeus. A influência da família de Auta e a convivência com os seus irmãos, também ativos na sociedade da época, facilitaram o acesso da moça às atividades intelectuais predominantes. Seu irmão, Eloy Castriano de Souza (assim como o pai) acumulou vários títulos no estado do Rio Grande do Norte, graduado em Direito e Ciências Sociais, foi delegado de polícia em Macaíba, deputado estadual e federal, como jornalista dirigiu veículos importantes como “A República”, onde Auta fazia algumas publicações. Eloy, também publicou algumas obras de caráter regionalista. Outro irmão de Auta, Henrique Castriano, também era conhecido na vida pública norte-riograndense, como podemos ver no fragmento extraído do livro *A escravidão negra do Rio Grande do Norte*, de José Ayrton Lima:

No Rio Grande do Norte foi pouco o número de negros que conseguiram chegar a exercer cargos públicos. Muitos de cor morena chegaram ao poder. Em capítulo a parte que vamos analisar, de descendência de escravos três irmãos conseguiram destaques na vida política e literária. São eles, Eloy de Souza, Henrique Castriciano de Souza e Auta de Souza. Sendo que o primeiro era pernambucano, mas que chegou ao Rio Grande do Norte com idade de oito anos, tendo inclusive sido eleito senador. (p. 26, 1988)

Diagnosticada com tuberculose aos 14 anos de idade, Auta não viu nisso impedimento para a sua escrita literária e suas atividades sociais. Começou a escrever poemas em 1893, frequentava a igreja católica, tornou-se professora de catecismo e passou a frequentar em 1894 o Clube do Biscoito, que reunia os associados para festas dançantes e saraus. Das poucas mulheres que frequentavam, Auta chamava atenção por ser a única a declamar seus versos e de seus poetas favoritos. A poeta também viveu um romance impossível: apaixonou-se por João Leopoldo da Silva Loureiro, promotor público de Macaíba. Os dois mantiveram um breve romance que teve início em 1895, que fora impedido pelos irmãos de Auta, o culminou-se no fim em 1897. No mesmo ano, João Leopoldo faleceu acometido da mesma doença da moça, a tuberculose.

Foi em 1894, que se deu a estreia da poeta na imprensa local, através da Revista Oásis. Através dos seus irmãos, integrantes da equipe do jornal “A República”, passou a publicar e integrar o time do jornal, que possuía grande circulação no país. Em 1897, conquistou um espaço efetivo no periódico “A Tribuna”, que costumava publicar produções de poetas nordestinos famosos e abria espaço para a escrita feminina. Em 1897, Auta fechou o seu primeiro manuscrito intitulado inicialmente de “Dhalias”, que trazia poemas escritos por ela entre 1893 a 1897. Ainda naquele ano, Auta escreveu novos poemas, modificou outros e juntou aos presentes em Dhalias, deu-se então, seu segundo manuscrito, divulgado em 1898, intitulado “Horto”. O livro composto por 114 poemas românticos, teve sua primeira publicação em 1900, e contava com o prefácio de Olavo Bilac, que conheceu os poemas de Auta de Souza por intermédio do seu irmão Eloy de Souza. Após a publicação, o livro esgotou-se em sessenta dias, seus poemas abordavam de forma romântica a figura feminina, a religião católica, o

amor não correspondido, a morte e alguns traziam o misticismo.

Faleceu aos 25 anos, logo após a publicação do seu primeiro livro, em 1901, vítima da doença que a acometera. A segunda edição do seu livro foi lançada em Paris em 1911 e continha nota biográfica do seu irmão Henrique Castriciano, além de contar com poemas inéditos. Mais tarde, duas outras edições foram lançadas no Brasil: uma no Rio de Janeiro em 1936, com prefácio de Alceu Amoroso Lima, e a quarta em Natal, no ano de 1970, patrocinada pela Fundação José Augusto. A quinta e última edição, foi publicada pela Editora Auta de Souza - da Sociedade de Divulgação Espírita Auta de Souza, de Taguatinga (DF) – em homenagem ao centenário de publicação da primeira edição de Horto. Uma curiosidade que se faz importante aqui é a notoriedade que Auta de Souza ganhou na comunidade espírita, após a sua morte. Isso se deve pelos inúmeros poemas psicografados por intermédio de médiuns, que atribuem a autoria dos poemas à Auta; além da publicação de um livro, intitulado Auta de Souza, que contém os inúmeros poemas atribuídos ao “espírito desencarnado” da poeta e que foram psicografados por Chico Xavier:

O primeiro depoimento sobre um contato mediúnico com o “espírito desencarnado” de Auta de Souza veio do mais famoso e reconhecido médium brasileiro, Francisco de Souza Xavier, autor de aproximadamente 400 livros, constituindo-se no principal responsável pelos campeões de venda editados pela Federação Espírita Brasileira. (GOMES, 2000, p. 18)

Ao conhecer a vida e obra de Auta de Souza, podemos nos deparar com o seguinte questionamento: a questão étnica e o gênero foram constituintes como barreiras na popularização da poeta? Inúmeras teorias surgem nas pesquisas que investigam a escrita feminina de Auta de Souza. Acredita-se aqui, que Auta foi, de fato, transgressora de sua época por conseguir se destacar como escritora. É claro que o prestígio social da família dela e a influência de seus irmãos foram fatores determinantes para o destaque da poeta. Mas, a considerar a cultura da época, é nítido que a jovem poeta era diferente das mulheres do seu tempo, era autodidata; não contentava-se com a posição imposta à mulher na época, considerando que traçou o caminho da escrita; e sofria os males da tuberculose, doença que antecipava o fim do indivíduo como sujeito social, pois a morte era tida como

certa.

Diferente de outras escritoras negras da época, Auta apesar de ser conhecida como mulher humilde, frequentava os espaços da elite oitocentista do Rio Grande do Norte, teve acesso ao âmbito literário e à imprensa facilitados por seus irmãos e amigos deles, o seu primeiro livro foi prefaciado por Olavo Bilac, influente crítico e escritor do século XIX. Tantos prestígios e o fato da poeta não demonstrar denúncias em seus versos, além de propiciarem a aceitação da escritora pelo cânone oitocentista, parecem também tirar de Auta de Souza o merecimento e o lugar na luta da escrita afro-brasileira, causando assim um julgado “embranquecimento” da poeta e do seu modo de fazer lírica. É notório que pouco se fala da cor da poeta, mas também é visível que a vida de Auta trouxe temas importantes na construção da sua lírica. Enquanto outras importantes escritoras preocupavam-se em engajar-se nos direitos das mulheres e em questões pós-abolicionistas, Auta parecia preocupar-se em viver intensamente a sua vida, que sabia ser breve. A escrita dela parece preocupar-se com o ser, não desligando-se completamente do social, mas traz o íntimo – através de questões que, provavelmente, ressoavam mais alto nos dilemas de uma jovem acometida pela tuberculose e grandes tragédias.

Tensões entre lirismo e autobiografia: teorias a cerca do sujeito lírico

Podemos observar que a vida das escritoras aqui citadas apresentam similaridades com as temáticas das suas escritas, o que nos faz acreditar que os elementos autobiográficos fomentaram a construção do sujeito lírico nos poemas de Auta de Souza, configurando tais elementos como fundamentos estético e ideológico. É importante ressaltar aqui, que não cogita-se a hipótese de que sua escrita tenha caráter estritamente autobiográfico – sendo o poeta a personificação do sujeito lírico – porém, acredita-se que os elementos autobiográficos atuam como suportes de inspiração para o poeta. Sendo as discussões teóricas sobre a subjetividade do sujeito lírico conflitantes, principalmente no que cerne à transição do sujeito romântico ao sujeito moderno, pretende-se ensaiar aqui um breve esboço sobre as teorias a cerca do sujeito lírico.

Dominique Combe fala que a ideia de que a poesia lírica fundamenta-se

em exprimir sentimentos, profundidade e interioridade, abdicando-se do mundo exterior deve-se, certo ponto, da interpretação atribuída às leituras de nomes como o de Hegel, que conceitua: “a poesia lírica é essencialmente “subjativa” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, enquanto a poesia dramática é “objetiva” (tu/você) e a épica, “objetivo-subjetiva” (ele)” (COMBE, 2009-2010, p. 114). A problemática do sujeito lírico versus o sujeito real atravessa o Romantismo europeu, predominando a noção dos primeiros críticos alemães de que “o sujeito lírico é a expressão do poeta na sua autenticidade.” (Ibid, p.115), concebendo então a exclusão da ficção e da imaginação para a lírica, sendo ela, representada pela memória, revelando a verdade da vida. O conceito de verdade, também está ligado à ética. Sendo o sujeito lírico um sujeito ético, possuindo o ofício da autenticidade, em que o poeta deve transmitir o seu verdadeiro “eu”, sua personalidade e seu caráter, assim, ele dá vida ao sujeito biográfico.

Hegel (2004), em seu *Curso de Estética*, foca na subjetividade, interioridade, sentimentos e intuição, contudo, faz a defesa do seu ideal de arte: a união entre o individualismo elevado e o coletivo. Para o teórico, a poesia deve possuir equilíbrio entre o pensamento e a forma, a forma como estética do poema; e a interioridade é o conteúdo da poesia. Sendo assim, entendemos que a sua proposta é conteudista, sendo o conteúdo - toda a subjetividade e interioridade - indissociável da forma. Dessa forma, a lírica é subjativa, contudo, não faz-se como um desabafo, pois passa por uma configuração estética.

O coletivo da lírica seria alcançado também através da sua linguagem, considerando que essa, apesar de particular e singular, transmitiria aquilo que pode se tornar universal, gerando assim, identificação a partir da sua recepção, propondo também o autoconhecimento de quem escreve. Dessa forma, “na lírica, se satisfaz a necessidade inversa de se expressar *a si* e de perceber o ânimo na exteriorização de si mesmo”. (HEGEL, 2004, p.157). Para tanto, a construção da lírica passa por um caráter universal, que envolve um domínio completo do sujeito, configurando-se em uma totalidade, que divide-se em: conteúdo; forma; e estágio de consciência e da formação. O conteúdo traz o sentimento, seja a sua dor ou a sua alegria, traz a sua particularidade para a consciência, trazendo essa representação de modo particular. A forma consiste na expressão do conteúdo, concebendo então, o conteúdo em obra de arte lírica. O estágio de consciência

seria a exteriorização dos sentimentos e representações ou um exercício de autoconsciência, o processo da criação da arte, não sendo ele uma mera exteriorização do primeiro pensamento interior, mas da autorreflexão e análise do pensamento mais elevado.

Sendo assim, entende-se que, para Hegel, na construção da lírica e do sujeito lírico, temas que refram-se ao “eu”, portanto que encontrem-se num processo de sublimação, podem configurar como elementos estéticos da lírica. Contudo, o que guia a lírica é o estado de ânimo e o sentimento do eu, sendo seu critério tratar da interioridade e da subjetividade. Assim, devemos dirigir o nosso olhar também para o poeta: “O sujeito poético concreto, o poeta, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e ação efetivos e se enredar no movimento de conflitos dramáticos.” (Ibid. p.173). Outro ponto importante a se destacar na teoria lírica de Hegel é a consideração que o teórico faz sobre fantasia, ele nos lembra de que é importante considerarmos a obra de arte lírica como produto da fantasia subjetiva, não excluindo totalmente o ambiente natural, as “recordações de vivências próprias e alheias” (Ibid.176), demonstrando assim, que o poeta lírico além de escrever sobre a sua subjetividade, também coloca-se no lugar do outro e escreve sobre a subjetividade desse.

O conceito de poesia lírica como regada de interiorização individual, impessoalidade, e voz única encontra-se em conflito a partir do século XIX, com as manifestações da crítica literária e da estética moderna através da defesa da invenção como valor estético. Já em 1978, Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*, realiza uma análise da estrutura lírica de metade do século XIX a meados do século XX. Ele nos fala da queda do poeta como ponto central da criação lírica na poesia moderna, intitulado de “despersonalização”:

Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. (FRIEDRICH, 1991, p. 36).

Friedrich defende que na modernidade (instaurada por Baudelaire) a

mimese já não é ponto de partida da escrita poética, e a tríade universal – sentir, observar e transformar - defendida por Hegel e os poetas românticos já não mantinha-se absoluta, havendo uma ruptura, em que apenas a transformação continuava como elemento estético:

A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna, e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. (FRIEDRICH, 1991, p.16-17).

Acredita-se que Friedrich falha em sua teoria de dissociação do real na construção lírica, assim como na sua hipótese de uma estrutura lírica moderna universal, deixando de analisar alguns nomes importantes. Segundo Berardinelli (2007), em *Da poesia à prosa*, Friedrich não cita Walt Whitman, Emily Dickinson, entre outros nomes que deveriam entrar na sua lista para uma análise concisa. Ainda segundo Berardinelli, o repertório analítico de Friedrich “é bastante exaustivo. Mas quase sempre está dissociado do conjunto da obra de cada autor e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórico-cultural.” (2007, p.21). Algumas passagens do livro de Friedrich fazem-se contraditórias, e considera-se aqui, que os poemas modernos que realizam a dissociação do sujeito empírico, o fizeram justamente por viverem uma fase de transformações sociais, caracterizada pela crise do sujeito moderno e as mudanças advindas da sociedade, onde a arte acompanhou a realidade. Como nos lembra Berardinelli, ao citar Erich Heller:

[...] a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um

grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista. (apud Berardinelli, 2007, p. 30-31)

Em nossa opinião, o Friedrich falhou ao generalizar e colocar em um só âmbito poetas e poemas, compreendendo suas análises sem considerar seus diferentes contextos, ou, interpretando o termo “biográfico” como concretude de fatos, não considerando-o como elemento de inspiração, ou imitação. Dessa forma, quando entendemos o termo biográfico a partir do seu sentido denotativo, excluímos a contribuição e a existência de seus elementos na construção do sujeito lírico. Preferimos, assim, a hipótese de Berardinelli que diz que “ao invés da fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade” (ibid, p.28)

Outro teórico que critica a teoria de Friedrich é Michael Hamburger (2007), em *A verdade da poesia*. Em seu livro, o autor desde o começo critica a postura de Friedrich ao analisar a poesia de forma generalizada, recusando a visão estrutural, adotando um “método dedutivo”, em que ele faz uma análise das tensões e conflitos que permeiam cada obra, considerando a unicidade de cada poeta, além de considerar a época em que escreviam. O que Friedrich chamaria de “constituição do eu-empírico”, Hamburger chama de “máscara”, sendo a autobiografia como uma figura de linguagem, em que brinca com a realidade, confundindo o leitor. A lírica, então, utiliza-se de elementos autobiográficos, causando nele um deslocamento da realidade, configurando-se em uma dualidade, assim, Hamburger não exclui o sujeito da realidade. Finalizamos a discussão teórica aqui, através de uma citação de Hamburger, que transmite a nossa defesa sobre a discussão entre o sujeito lírico e elementos autobiográficos:

Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar identidade sem estabelecer fatos biográficos. Só quando os poetas se esquecem disso é que a primeira pessoa se torna “egoísta”, e não raro entediante. (HAMBURGER, 2007, p. 115)

Elementos autobiográficos como estética na construção do sujeito lírico: conexões entre a vida e a escrita de Auta de Souza

A escrita autiana é repleta de elementos autobiográficos: muitas vezes, Auta de Souza assume-se como a voz do poema, revelando-se eu-lírico. Outras vezes, parece confundir o leitor, nos fazendo indagar se o sujeito lírico fala pelo sujeito empírico. Analisaremos aqui dois poemas de autoria da poeta oitocentista, a fim de identificar as relações do sujeito lírico com o sujeito empírico, através dos elementos autobiográficos de Auta. O primeiro poema é bastante famoso para os conhecedores da lírica da poeta, chama-se *Versos Ligeiros*:

Eu acho tão feiticeira
A Noemita da esquina,
Com o seu recato de freira,
Muito morena e franzina;

Que fico toda encantada
Quando na Igreja a contemplo,
Pois cuido ver uma fada
Ajoelhada no Templo.

Doce nuvem cor de rosa
Parece que a Deus se eleva.
D'aquela boca mimosa,
D'aquele olhar cor de treva.

É sua prece que voa,
Indefinida e tão mansa,
Como um hino que ressoa,
Como uma voz de criança

A trança de seu cabelo,
(Como ela é negra, Jesus!)
Semelha um lindo novelo
Tão preto que já reluz.

Tem a boquinha vermelha
Como uma rosa entreabrindo...
É um favo de mel de abelha
Aquela boca sorrindo!

Minh'alma nunca se cansa
De vê-la assim, tão divina,
Sempre formosa e criança
Com seu perfil de menina.

Às vezes, eu olho-a tanto,
Com tanta veneração,
Que fico muda de espanto,
Depois da contemplação.

É verdade que não faz
Mal nenhum fitá-la assim...
Meu Deus! se eu fosse rapaz
O que diriam de mim?!

Macaíba - 1897

O poema é constituído por nove estrofes, cada um contendo quatro versos de rimas alternadas, em sua escrita, podemos encontrar características dos poemas românticos: a contemplação, a subjetividade e a interiorização. Na primeira estrofe, somos apresentados ao “objeto” de contemplação: uma jovem de pele morena que aparenta delicadeza. Além disso, podemos encontrar logo no primeiro verso, a primeira palavra que nos remete ao título de poeta mística à Auta de Souza, “*feiticeira*”; mais a frente, no terceiro verso da segunda estrofe, ainda na alusão à misticidade, podemos encontrar também a palavra “*fada*”.

Na segunda estrofe, já encontramos uma ligação autobiográfica entre sujeito empírico e sujeito lírico: a religiosidade. A poeta era conhecida por sua fé fervorosa e seu comprometimento com a igreja católica. Auta, então, traz tal referência para *Versos Ligeiros*, quando o sujeito lírico fala “*Quando na igreja contemplo.../ Ajoelhada no templo*”. Ora, o eu-lírico assume o seu espaço, a igreja, e lá observa um ato comum do espaço, a reza de joelhos em frente ao altar. Além de estudar em um colégio católico, foi professora de catecismo e viveu em uma época em que os valores cristãos eram disseminados arduamente na educação das moças. Segundo Ana Laudelina Gomes (2000, p.3) “paralelamente, a imprensa católica oitocentista também se ocupava da educação das moças, sugerindo-lhes leituras. Aconselhava justamente histórias religiosas exemplares e romances baseados em fatos históricos ou temas religiosos.”. E diz mais sobre a escola em

que a poeta estudou: “as alunas, querendo participar da Pia União, na condição de filhas de Maria, competiam em devoção, piedade, espírito de mortificação e adesão irrestrita aos preceitos doutrinários do catolicismo da época” (Ibid.p.3). Lembrando aqui, que Auta de Souza também é conhecida por tratar da morte em seus poemas, o que nos remete ao espírito de mortificação citado por Gomes, e também remete à tuberculose, doença que na época, dava a morte como certa.

Voltando a *Versos Ligeiros*, em todo o poema, podemos encontrar a admiração e o encantamento do eu-lírico pela jovem que contempla. Assim, o eu-lírico emprega, na terceira estrofe, adjetivos como “doce nuvem”, transmitindo a doçura e a leveza da jovem, “boca mimosa”, entregando o olhar detalhado do eu-lírico para a moça. Ainda na terceira estrofe, o poema traz outras referências à religiosidade: “Parece que Deus se eleva/... D’aquele olhar cor de treva”; Tal referência traz também a dualidade do bem e do mal, em um verso o sujeito lírico fala de Deus, representando o bem. Em outro verso, fala da treva, simbolizando a cor negra dos olhos da jovem, e fazendo um jogo com as palavras, onde Deus é a luz, e a treva é o escuro. Ainda na terceira estrofe, em seu primeiro verso, vemos outra referência à cor, desta vez, à cor rosa, que parece transmitir alegria ou doçura.

As referências aos ritos católicos continuam na quarta estrofe: “prece”, remetendo aos pedidos e às orações e “hino”, referindo-se às músicas cantadas nas missas católicas. As expressões “voa”, “mansa” e “criança”, empregam o papel de transmitir leveza à jovem admirada. A atribuição de tais elementos trazem algumas referências do modelo feminino da época, onde ser menina era sinônimo de doçura, inocência e pureza. Na quinta estrofe, encontramos uma escrita detalhada sobre os cabelos da jovem. Para tanto, é empregada uma frase de contestação em conversa com o ser elevado “Como ela é negra, Jesus”. Nesta estrofe, a cor negra já não assemelha-se à treva, mas a beleza do cabelo que “já reluz”.

A partir da sexta estrofe, o encantamento do eu-lírico ao perfil da jovem vai tornando-se cada vez mais explícito: O olhar para os trejeitos da boca em oração e a análise da boca em todos seus detalhes, “boquinha vermelha” e a comparação com a rosa desabrochando “Como uma rosa entreabrindo”, a doçura aparece novamente através do verso “é um favo de mel de abelha”, desta vez, não

remetendo à jovem, mas a boca dela. O que nos leva a questionarmos: seria esse olhar de contemplação, um olhar desejoso? Nas estrofes seguintes, o eu-lírico continua a tratar da subjetividade, demonstrando a interioridade, através da expressão “*minhálma*” e do tamanho encantamento e veneração que mostra por àquela figura feminina.

E finalmente, o eu-lírico revela-se uma mulher, quando se diz “*muda de espanto*”, na oitava estrofe. É aqui que Auta confunde seus leitores: seria o sujeito lírico a própria Auta, por ter a poeta a característica de escrever poemas puramente biográficos (como o poema *Caminho do Sertão*, em que fala abertamente para o seu irmão João Cândio)? Ou, seria o sujeito lírico uma mulher que fitava outra na igreja e expressa seu encantamento por tamanha beleza, tendo Auta retirado de seus elementos biográficos - como a assiduidade nos ritos católicos - uma contribuição para a construção do eu-lírico de *Versos Ligeiros*?

O poema tem seu desfecho com a declaração de que não há problema de uma mulher fitar a outra, o mal existiria se ela fosse um rapaz. O desfecho pode nos trazer algumas interpretações: a mulher que dá voz ao poema não admira a jovem com um olhar desejoso e carnal, apenas admira a beleza da jovem moça. Mas reconhece que se fosse um rapaz a ter aquele olhar ele seria acusado de desejar a moça, pois para uma sociedade machista, um homem não pode ter amizade ou um olhar contemplador para uma mulher, que não seja de desejo; ou, segunda hipótese, a mulher que dá voz ao poema possui desejo pelo mesmo sexo, e esconde-se na condição de mulher religiosa e “pura” para declarar sua admiração por outra mulher, sem que o seu desejo seja desvendado, admitindo que se fosse ela um homem, a sua fantasia seria descoberta.

O fato da poeta ter a mulher como objeto de escrita é bastante intrigante. Não se conhece na biografia de Auta de Souza nenhuma referência à uma vida homoerótica, o que se sabe, é que Auta possuía um grande círculo de amizades, dentro dele, muitas mulheres. Muitos de seus poemas são dedicados às amigas: “Carlota” (A Carlota Valença), “Saudade” (A ela, a Eugênia), “Olhos Azuis” (A Palmyra Magalhães), entre outros. Sobre essa questão, Gomes argumenta:

Hoje, essas dedicatórias, visitas e correspondências poderiam até ser consideradas como um excesso de intimidade entre Auta e suas amigas, principalmente ao levar-se em conta a

sensualidade com que Auta manifesta-se ao falar dos olhos, dos lábios, da cor da trança ou outras partes do corpo feminino. Embora não tenha entrado nesse tipo de discussão, o que me ocorre é que seriam os olhos, os lábios, os cabelos – independentemente de pertencerem a este ou aquele sexo - que estariam sendo objeto de devaneio poético. Mas isso aconteceria mais em relação às mulheres por não ser de bom tom para uma moça daquela época estar falando do corpo masculino. [...] Há de se levar em consideração que, numa cultura em que as moças eram orientadas e controladas para permanecerem distantes do sexo oposto, nada mais natural do que o desenvolvimento de uma intimidade mais forte entre elas, pelo menos até o casamento. A cultura permitia que uma mulher tivesse esse tipo de postura em relação a outra mulher[...] (2000, p.6-7)

Outra questão que nos faz importante lembrar, é a conhecida paixão que Auta teve por um homem, e da desilusão causada por essa paixão. Segundo Constância Lima Duarte, Auta “escreveu ainda outros poemas que teriam sido reprovados pelos irmãos [...] por não considerá-los adequados à exposição pública. Consta que Auta de Souza foi noiva e que esses poemas seriam de amor e inspirados no homem amado.” (1997. p.85).

No poema *Súplica* (SOUZA, 1970, p.244), além de encontrarmos mais uma vez a religiosidade como elemento autobiográfico empregado, também encontramos a exteriorização da dor pelo eu-lírico:

Se Deus transforma em sua lei tão pura
A dor das almas que o Ideal tortura
Na demência feliz de pobres loucos ...

Se a água do rio para o oceano corre,
Se tudo cai, Senhor! Por que não morre
A dor sem fim que me devora aos poucos?

O eu-lírico assume-se, apesar da sua crença no divino, a angústia e a sua condição enquanto humano, a de sentir angústia e dor. A dor também é um assunto recorrente na escrita de Auta. Apesar de ter tido uma vida breve e aparentar tê-la vivido socialmente frequentando festas e constituindo muitas amizades, é sabido que a poeta sofreu muito, é conhecida por ser uma poeta que teve a vida marcada

por tragédias, ficou órfã de pai e mãe, presenciou a morte de um dos irmãos, contraiu tuberculose – doença que matou sua mãe e outros familiares - e por isso vivia à espera da morte, apaixonou-se e teve o romance impedido pelos irmãos, morrendo o rapaz logo em seguida da mesma doença que acometera Auta de Souza. No prefácio escrito por seu irmão Henrique Castriciano, na 3ª edição de Horto, podemos ler:

Desde muito cedo, porém, senti todo o horror da morte. Aos quatorze anos, quando lhe apareceram os primeiros sintomas do mal que a vitimou, não havia senão sombras em seu espírito; era já órfã de pai e mãe, tendo assistido ao espetáculo inesquecível do aniquilamento de um irmão devorado pelas chamas, numa noite de assombro. Assim, desde a infância, o destino lhe apareceu como um enigma sem a possibilidade de outra decifração que o luto. (1936, s/p)

Concluindo nossa análise, entende-se que Auta de Souza, conhecida como poeta sofredora, santa e imaculada, empresta dor ao eu-lírico do poema *Súplica*, podendo ser decorrente de várias possibilidades: como a dor do amor não correspondido, a dor do luto ou a dor da certeza da esperada morte.

Conclusão

Concluimos este trabalho acreditando que a lírica de Auta de Souza não está desprendida da sua realidade, do seu contexto histórico, e principalmente, dos seus anseios, sentimentos e sua subjetividade, trazendo, então, representações dos elementos biográficos pertencentes a ela. Seja nos seus poemas escritos com dedicatórias, que parecem consistir puramente biográficos, seja em seus poemas que não deixam claro a voz do poema, brincando com o leitor, deixando que o mesmo questione-se se os elementos biográficos ali presentes são elementos estéticos da construção do eu-lírico, ou se são confissões do sujeito empírico disfarçado. Fazendo-nos, assim, perceber identificações com as contribuições teóricas de Hamburger e Berardinelli em suas hipóteses sobre a construção do sujeito lírico e as suas relações autobiográficas com o sujeito empírico.

Sobre algumas questões levantadas: acredita-se que Auta de Souza foi

sim uma mulher transgressora do seu tempo, por ter conseguido ao seu modo, defender o seu direito de escrita, por ter arriscado ao escrever sua veneração pela identidade feminina, correndo o risco – como aconteceu – de ter sua sexualidade questionada. Enxerga-se aqui, coragem por ela assumir a escrita que pertencia aos seus anseios, não vendo-se na obrigação de fazer uma escrita de denúncia sobre gênero ou etnia. Ora, tal escrita é linda e estimulante para as lutas às quais defendem, mas a liberdade de escrita faz-se mais importante: cada poeta escreve sobre o que a alma lhe toca. A alma de Auta era tocada pelo que lhe era conhecido, pelo que sua criação e a sua vida lhe permitiram sentir.

Referências

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vida breve de Auta de Souza: 1876-1901**. Recife: Imprensa Oficial, 1961.

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada**. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. CAMILO, Vagner & MESQUITA, Iside. Revista USP, São Paulo, nº 84, dezembro/fevereiro 2009/2010, p.112-128.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta: vida e obra**. 2.ed. Natal: EDUFRN, 2008.

DUARTE, Constância Lima. **O cânone literário e a autoria feminina em Gênero e Ciências Humanas desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Org. Neuma Aguiar. Rio de Janeiro, Record: Rosa dos Ventos, 1997.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. **Auta de Souza: representações culturais e imaginação poética**, 2000. 340f. Tese (Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. 4 v. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 1999-2004.

LIMA, José Ayrton de. **A escravidão negra no Rio Grande do Norte**. Natal: Cooperativa dos Jornalistas de Natal, 1988.

SOUZA, Auta de. **Horto**. 4. ed. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

SOUZA, Henrique Castriciano de. **Prefácio** in Horto. 3. ed. Rio de Janeiro: Tipografia Batista de Souza, 1936. In Acervo da Fundação José Augusto, Natal. Disponível em: http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC00000000106243.PDF. Acesso em: 1 de setembro de 2017.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

**ABORDAGENS PSICOLÓGICAS NO ROMANCE *VISTA CHINESA*,
DE TATIANA LEVY: UM OLHAR SOBRE O TRAUMA DO
ESTUPRO**

**PSYCHOLOGICAL APPROACHES IN THE NOVEL *VISTA
CHINESA*, BY TATIANA LEVY: A LOOK AT THE TRAUMA OF
RAPE**

Tais Turaça Arantes¹
Victoria Azevedo Lima dos Santos²

Recebimento do Texto: 11/09/2021

Data de Aceite: 10/10/2021

RESUMO: O presente artigo possui como corpus o livro *Vista Chinesa*, da autora Tatiana Levy, cuja análise versará sobre o trauma do estupro. Os teóricos utilizados para o embasamento teórico são: Pennebaker (2011; 2013), Kolk (2020), Foucault (1992), Deleuze (1997), Leahy (2018), Dalgalarrodo (2018), entre outros. As análises realizadas buscaram relacionar o trauma do estupro com a despersonalização, medo pelos filhos, escrita expressiva e desdobramento da escrita terapêutica. A metodologia é qualitativa. Os resultados demonstram que a literatura retrata aspectos importantes da nossa sociedade, mais especificamente, assuntos que ainda precisam ser debatidos constantemente, e, que a psicologia pode ser utilizada como método de análise, tendo em vista as contribuições significativas dessa área de estudos no que tange à compreensão do comportamento humano.

PALAVRAS-CHAVES: Estupro. Trauma. Literatura.

ABSTRACT: This article has as its corpus the book *Vista Chinesa* by the author Tatiana Levy and the analysis will deal with the trauma of rape. The theorists used for the theoretical basis are: Pennebaker (2011; 2013), Kolk (2020), Foucault (1992), Deleuze (1997), Leahy (2018), Dalgalarrodo (2018), among others. The analyses carried out sought to relate the trauma of rape with depersonalization, fear for children, expressive writing and the unfolding of therapeutic writing. The methodology is qualitative. The results demonstrate that literature portrays important aspects of our society and issues that still need to be constantly debated and that psychology can be used as a method of analysis given the significant contributions to understanding human behavior.

KEYWORDS: Rape. Trauma. Literature.

1 Doutora em Psicologia Social (PPGPS-UERJ), *câmpus* do Rio de Janeiro/RJ; e Doutoranda do curso de Pós-graduação *Stricto-sensu* em Letras (CIÊNCIA DA LITERATURA), *câmpus* do Rio de Janeiro/RJ. Contato: taistania@gmail.com

2 Mestranda do curso de Pós-graduação *Stricto-sensu* em Psicologia Social (PPGPS-UERJ), *câmpus* do Rio de Janeiro/RJ.

Introdução

Vista Chinesa é um romance de autoria de Tatiana Salem Levy, lançado em 2021. O livro traz em seu escopo uma carta de uma mãe para os seus filhos sobre um fato ocorrido com ela. Mas, esse fato não é algo tão simples de ser traduzido em signos verbais, sendo algo marcado dentro dela com uma ferida, que é tão profunda e, ao mesmo tempo, tão rasa. Profunda, pois a mudou de dentro para fora. Júlia, a personagem e vítima que acompanhamos ao longo das 109 páginas, tem essa ferida rasa, pois está acompanhada pelo trauma de violação de seu corpo, pela memória dolorosa do estupro.

O livro é uma carta, testamento ou testemunho como a própria personagem verbaliza em alguns momentos, destinada para Antonia e Martin, os filhos de Júlia. A escrita em primeira pessoa nos revela a aflição interior de Júlia, pois a personagem precisa contar para os filhos algo que aconteceu antes do nascimento dos mesmos. Todos os momentos traumáticos estão na carta, desde o estupro, como também os momentos que sucederam ao fato, que podem se dizer que se configuram como uma extensão do trauma. A autora Tatiana Salem nos apresenta, por meio de sua personagem central, os problemas que um estupro causa à vítima dentro de uma sociedade machista. O machismo cultural é uma violência contra a mulher, como explica a teórica Eva Blay:

A vida cotidiana é permanentemente atravessada pela violência. Poderíamos apontar fatores que favorecem o crime, tais como: os problemas econômicos, a ausência de serviços mínimos de saúde física e mental que deveriam ser providenciados pelo Estado e, sobretudo, o machismo cultural que considera a mulher uma propriedade do homem. Tudo junto provoca no cidadão e na cidadã o sentimento de que está abandonado e que se quiser justiça deve fazê-la com as próprias mãos. (BLAY, 2008, p. 2017).

O machismo foi algo que contribuiu para que Júlia tivesse que esconder o que aconteceu com ela. Em nossa sociedade, a mulher é ensinada para que seja corajosa o tempo todo, ao mesmo tempo em que ela não pode se sobressair à figura masculina. A mulher pode ser aquela que ajuda financeiramente na casa,

no entanto, em muitos casos, é a pessoa que precisa administrar todos os afazeres domésticos. Para se entender um pouco mais sobre o machismo relacionado ao estupro é preciso voltar-se para a narrativa de Júlia, que vive o ano de 2014 e mora na cidade do Rio de Janeiro. Todos estão eufóricos com a Copa do Mundo que acontece em território nacional e com o futuro acontecimento das Olimpíadas de 2016. A personagem em questão é sócia de um escritório de arquitetura que está trabalhando em alguns projetos na futura Vila Olímpica. No dia que teria uma reunião com a prefeitura sobre o projeto, Júlia saiu para correr no Alto da Boa Vista. Em um certo momento, alguém encosta uma arma em sua cabeça e a leva para ser estuprada no meio da mata.

A autora, quando indagada em uma entrevista, que se já era difícil para uma vítima de abuso falar sobre o trauma, imagina-se no caso de um estupro, a resposta de Tatiana Salem foi “esse é o pior dos crimes do machismo — ainda mais quando há uma sobrevivente. E está muito associado à vergonha, à ideia da honra e, principalmente, da culpa. A mulher ouve que ela deve ter feito algo, que estava no lugar errado, que foi correr no horário errado, com a roupa errada”³.

Existe o peso de uma culpa que não deveria estar nos ombros das vítimas, devido a sociedade machista em que nos encontramos. Esse peso leva a personagem Júlia a escrever para os seus filhos, devido a tudo que acontece com a personagem e os reflexos que a obra de Tatiana traz em seu escopo de nossa sociedade. O presente texto busca discutir algumas concepções psicológicas associadas ao romance *Vista Chinesa*, elucidando a prática de escrita expressiva, utilizada como ferramenta terapêutica. Serão apresentados os aspectos relacionados aos traumas vividos pela personagem e, por fim, o papel que a escrita expressiva pode ter exercido para a personagem, bem como para a própria autora⁴.

3 Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/03/26/livro-da-vez-tatiana-levy-fala-de-vista-chinesa-que-narra-estupro-real.htm>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

4 Aqui estamos falando apenas da questão de que escrever pode ajudar qualquer indivíduo a colocar no papel os seus pensamentos e mesmo que a pessoa em si não tenha sofrido o evento traumático, conhecer alguém que sofreu pode impactar a vida da pessoa, mais para frente nesse texto irá se abordar alguns aspectos da vida pessoal da autora Tatiana e de como isso a levou a escrever o romance *Vista Chinesa*.

1. Aspectos do Trauma

De acordo com o dicionário⁵, trauma é uma agressão ou experiência psicológica muito violenta. A palavra *trauma* tem a sua origem do grego (τραύμα = ferida) e “consiste em um acontecimento na vida caracterizado pela intensidade, pela incapacidade de o sujeito responder de forma adequada pelos transtornos e efeitos patogênicos duradouros na organização psíquica” (AZEVEDO; BRANDÃO, 2019, p. 9). Sendo assim, o trauma é uma resposta emocional a algum acontecimento terrível na vida de um indivíduo, podendo ser um acidente, estupro ou presenciar um desastre natural. Imediatamente, após viver alguns desses tipos de eventos, o choque e negação são algo comuns. No que tange as reações de longo prazo, elas incluem emoções imprevisíveis, *flashbacks*, relacionamentos tensos e até sintomas físicos, tais como dores de cabeça ou náuseas. Embora esses sentimentos sejam normais, algumas pessoas possuem grande dificuldade em seguir em frente com suas vidas e, por isso, procurar por ajuda é algo necessário⁶. Azevedo e Brandão (2019, p. 9) também explicam que o traumatismo:

corresponde a um afluxo excessivo de excitações, relativo à tolerância do indivíduo e à sua capacidade de dominar e de elaborá-lo psicicamente. Esse afluxo excessivo de tensões pode ocorrer devido a um acontecimento muito violento (emoção forte) ou ao acúmulo de excitações que o aparelho psíquico não foi capaz de descarregar. Dito de outro modo, o trauma é uma vivência que, no espaço de pouco tempo, aumenta demasiadamente a excitação da vida psíquica, de tal modo que a sua liquidação ou a sua elaboração pelos meios habituais fracassa, acarretando em perturbações duradouras o funcionamento energético.

Existem diversas experiências que podem ser consideradas traumáticas, podendo ser causadas por uma negligência parietal, abuso sexual, violência física ou psicológica, entre outros. O que pode ser um evento traumático para um pode não ser para outra pessoa, pois a interpretação da situação exerce um papel importante no processamento cognitivo e emocional dos eventos. Guerra et. al. (2017) explicam que um evento traumático pode causar alterações emocionais e alterações físicas. A seguir, as alterações emocionais:

5 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/trauma>. Acesso em 22 de agosto de 2021.

6 Disponível em: <https://www.apa.org/topics/trauma>. Acesso em 09 de agosto de 2021

- **Senso de desamparo.** O mundo parece um local perigoso; as vítimas não possuem confiança em seu julgamento e competência para lidarem com o mundo.
- **Raiva por ser uma vítima.** Uma ira intensa geralmente é expressada em relação aos membros da família e aqueles que tentam ajudar; inversamente, às vezes existe uma incapacidade para expressar qualquer raiva, por qualquer motivo.
- **Senso de ter sofrido dano permanente.** As vítimas de estupro podem sentir que jamais voltarão a ser atraentes.
- **Incapacidade para confiar ou ter intimidade com outros.** Pode incluir perda da fé em instituições como a polícia e os tribunais. As vítimas são ajudadas quando sabem que há meios socialmente aceitáveis a sua disposição, tais como, prisão e condenação do esturador.
- **Preocupação persistente com o crime.** A preocupação excessiva com o crime e seus detalhes pode alcançar o ponto da obsessão. (GUERRA; RODRIGUES; CARMO; CRUZ, 2017, p. 2).

Uma pessoa que sofreu um trauma pode sentir uma série de emoções de imediato ou a longo prazo, depois do ocorrido. Essas pessoas podem sentir que estão desamparadas, oprimidas, chocadas e com extrema dificuldade de relatar as suas experiências. Um dos motivos pode ser o fato de que outras pessoas nunca compreendem de fato o que aconteceu com a pessoa que viveu o trauma. Nesse sentido, um exemplo é o que a personagem Júlia descreve em sua carta: “há dias que acho que isso vai passar, não sentirei o mesmo desconforto diante do espelho, voltarei a ser bonita, a gostar do meu corpo, que tudo afinal é, como dizia o pai de vocês, uma questão de paciência” (LEVY, 2021, p. 43). Claro que não se pode deixar de explicar que um evento traumático pode atingir aqueles que vivem em volta da pessoa traumatizada, mas, pode-se dizer que, às vezes, para a vítima, essa percepção pode não existir, como se o sofrimento fosse algo que tivesse acometido somente a sua vida de forma mais dura.

O trauma pode trazer efeitos considerados patológicos para a vida de uma pessoa se, com o passar do tempo, a intensidade dos sintomas correlatos ao trauma persistirem. A manifestação patológica de sintomas de trauma persistentes é denominada Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT), que é caracterizado por:

lembranças ou recordações vívidas que invadem a consciência do indivíduo que passou pelo trauma, os chamados flashbacks (ou em forma de pesadelos). Estes, com frequência, se acompanham por emoções fortes e profundas, com ansiedade, medo e/ou horror e sensações físicas marcantes. Ocorrem, assim, de forma recorrente, a intensa sensação física e/ou sentimentos de que se está imerso nas mesmas emoções de quando se experimentou o evento traumático. (DALGALARRONDO, 2018, p. 660).

Com o caminho da leitura podemos perceber que a personagem Júlia preenche alguns dos critérios para o diagnóstico de TEPT. Na narrativa não linear de sua carta, a personagem relata vários momentos de consultas com sua psicóloga. Em alguns desses momentos, falar sobre qualquer assunto era impossível. Como Kolk (2020) explica, o trauma é uma experiência insuportável e intolerável, e as vítimas, sendo as de estupro ou de abuso sexual, ou os soldados que voltaram da guerra, ficam na maioria das vezes tão perturbados que não conseguem refletir sobre suas experiências, tentando jogar fora de sua mente o ocorrido. As pessoas traumatizadas precisam fazer um grande esforço para conseguirem levar as suas vidas adiante, pois ao mesmo tempo que se precisa demandar uma grande energia para que se consiga viver uma vida normal, também há que se carregar as lembranças do terror, da vergonha, da fraqueza e do sentimento de vulnerabilidade. Quando se acompanha a personagem Júlia é notável que a personagem faz um grande esforço para continuar a sua vida. Até mesmo o ato de querer viajar para o México demonstra a sua batalha contra o próprio trauma.

A seguir, serão avaliados outros aspectos do desdobramento do trauma vivido por Júlia, como a despersonalização e o medo pelos filhos, assim como, o caminho que Júlia tomou em seu processo de assimilar o trauma, qual seja: a escrita expressiva.

2. Apresentação dos aspectos psicológicos

Com a breve discussão sobre o trauma e os seus impactos na vida de uma pessoa, parte-se agora para uma interpretação da obra *Vista Chinesa* à luz da psicologia.

2. 1 Despersonalização

Segundo a Associação Americana de Psicologia, a despersonalização consiste em “experiências de irrealidade ou distanciamento da própria mente, de si ou do corpo” (APA, 2014, p. 291). A despersonalização é o estado no qual uma pessoa sente que ela mesma ou o mundo a sua volta é irreal. Além dessa sensação de irrealidade, a despersonalização pode envolver a percepção de que a mente está dissociada do corpo⁷. As pessoas que passam por despersonalização (sensação de o que o *self* não é real) e desrealização (sensação de que o mundo não é real) estão refletindo sobre um problema de saúde mental. No caso da personagem Júlia, a despersonalização é uma resposta ao evento traumático avassalador que ela sofreu; no que diz respeito ao momento de intimidade sexual com o marido, é possível identificar as características de despersonalização em seu relato. Tal fato ocorre, pois Júlia deseja o contato sexual com seu parceiro, mas ainda assim, possui dificuldades para fazê-lo após a experiência traumática.

A experiência de despersonalização é elucidada na narrativa quando Júlia relata o sexo utilizando máscaras: “caminhei lentamente, como se tentasse **me ajustar ao meu novo ser**, [...] senti que a máscara ficava perfeita em mim [...]. Esfreguei o meu corpo no seu. Ele quis erguer a máscara para me beijar, não deixei. **Com a máscara, eu não era eu**, e era nessa ausência de mim que eu me sentia mais eu mesma” (LEVY, 2021, p. 71, *grifo nosso*).

Alguns exemplos de despersonalização, durante um evento traumático, podem incluir a experiência fora do corpo, em que a vítima se utiliza disso para ter o sentimento de que aquilo não está acontecendo com ela. Assim como o estado de desrealização faz com que a pessoa, durante o evento traumático, tenha o sentimento de que aquilo não é real⁸. O uso das máscaras no ato sexual pode ter ocorrido dentro da narrativa de Júlia como uma reação ao seu trauma, em que ela conseguiu se distanciar da situação traumática vivida por ela.

2.2. O medo pelos filhos

Em determinado momento do livro, Júlia aponta um misto de medo e

⁷ Disponível em: <https://www.britannica.com/science/depersonalization>. Acesso em 7 de setembro de 2021.

⁸ *Idem* 5.

frustração relacionados a um de seus filhos, que, no caso, será do sexo feminino. Ela diz:

mas aí na ultra de vinte semanas o médico disse, que alegria, é um casal, podem comemorar, e o Michel comemorou, ele queria muito uma menina, mais que tudo uma menina, e eu fingi que comemorei, mas nos dias seguintes o enjoo voltou, azia, embrulho no estômago, cansaço, que não eram da gravidez, **eram da notícia, da menina se revirando lá dentro, eu pensando, menina não**, e depois eu dizendo a mim mesma que não deveria pensar as coisas. (LEVY, 2021, p. 28. *Grifo nosso*).

Esse receio pode estar relacionado à própria vivência do estupro, tendo em vista o contexto social no qual existe a maior probabilidade de mulheres serem estupradas. A 14ª Edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020⁹ mostra que a violência de gênero é algo predominante em nosso território e que uma mulher é estuprada no Brasil a cada 8 minutos.

Júlia foi inspirada em uma amiga da autora, Joana Jabace, que, na vida civil, foi estuprada. A personagem é uma vítima dentro da narrativa e quando ela sabe que está grávida de uma menina, é como se ela vivesse novamente o mesmo evento traumático, visto que ela não teme pelo filho homem que carrega em seu ventre, mas pela filha, que um dia se tornará mulher nesse país.

A azia e o embrulho no estômago podem ser sintomas da ansiedade ocasionados pela notícia de uma filha do sexo feminino. A personagem não escreve detalhadamente que ela teme pela vida futura de sua filha, mas faz essa reflexão no momento em que escreve “menina não”. Nesse trecho, fica claro o amor que ela sente pelos filhos, principalmente pela menina, isto é, o medo dela crescer em uma sociedade que, muitas vezes, ou quase sempre, responsabiliza a vítima pelo ato¹⁰.

9 Dados disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/10/18/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-2020.htm>. Acesso em 7 de setembro de 2021.

10 Vide o caso que o advogado de um réu joga toda a culpa da vítima em suas roupas, mostrando fotos de quando a mulher era modelo durante um julgamento. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2020/11/16/luto-e-dor-invisiveis-como-o-estupro-afeta-a-saude-mental-das-vitimas.htm>. Acesso em 7 de setembro de 2021.

2.3. Escrita expressiva (analogia)

Para compreender o que acontece, as pessoas realizam uma interpretação cognitiva da realidade, se um evento traumático acontece ou alguma imposição de grande transição da vida, é demandado grande esforço cognitivo para o processamento a experiência. Os pensamentos do evento podem manter a pessoa sempre em estado de alerta. Isso possui grande influência na qualidade de vida, visto que será necessário grande esforço para manejar a experiência cognitiva e emocional relacionada ao trauma, enquanto se vive e interage no cotidiano, que também demanda o processamento cognitivo da realidade.

Dessa forma, traduzir o trauma em linguagem escrita, pode ser uma forma de processar a experiência traumática que beneficie o indivíduo. Pennebaker e Ferrell respondem à pergunta “Por que escrever funciona?”, assinalando que o confronto com as experiências dolorosas, por meio da escrita, pode diminuir o impacto da experiência traumática na intensidade emocional da pessoa que sofreu o trauma (PENNEBAKER; FERRELL, 2013). Além disso, através da escrita pode-se transformar a experiência em algo mais visível, palpável e compreensível (BENETTI; OLIVEIRA, 2016).

A humanidade já utiliza a escrita como meio de comunicação e para expressar os seus sentimentos por meio dessa arte, Deleuze (1997, p. 11) nos explica que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida”; a percepção de Foucault (1992) sobre o escritor era de um sujeito histórico em nosso mundo, um sujeito dentro do mundo, vigiado pelo poder e pela História social que o cercava.

Existe um número crescente de estudos na área da psicologia que mostram que a escrita expressiva pode beneficiar o processamento do trauma, Leahy (2012) aponta “efeitos positivos nos resultados para uma gama de índices de saúde psicológica e física, desde efeitos pequenos a moderados” (p. 412). No entanto, é necessário se atentar ao fato de que per se, a escrita expressiva pode não contribuir unicamente para o tratamento de uma experiência traumática como acontece com o vínculo com a experiência traumática, provavelmente não existe um único mediador que possa explicar o poder da escrita. Um modo promissor de

utilizar a escrita expressiva é a tradução das emoções em formato de linguagem. Em termos metafóricos seria como transformar uma experiência analógica - a emoção -, em uma digital - a escrita (PENNEBAKER; CHUNG, 2011).

Os pesquisadores Burton e King (2008) questionaram qual seria o tempo ideal que se deveria escrever para desfrutar dos benefícios da escrita, os pesquisadores fizeram um referencial teórico que apontava que na maioria das pesquisas, os participantes escrevem de 15 a 20 minutos por dia durante 2 a 3 dias, assim como demonstram como resultado de sua pesquisa que a escrita terapêutica trazia benefícios para quem a praticasse, principalmente no sono.

A escrita expressiva diz respeito à uma forma de reflexão que ocorre por meio do texto escrito, de maneira a elaborar a realidade dos sujeitos. Foucault afirma que “[...] como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função etopoiética: é um operador da transformação da verdade em ethos” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

Porque a escrita foi tão importante para a personagem Júlia? Em determinado fragmento, Júlia afirma “[...]decidi escrever uma carta para eles, continuei contando de uma forma que eu nunca contei. Me veio essa ideia dos detalhes. Que a cura talvez venha pelos detalhes. São os detalhes que vão me livrar do todo (LEVY, 2021, p. 64).” Como forma de expurgar sensações de uma experiência vivida, a escrita utilizada por Júlia é análoga à técnica de escrita expressiva utilizada em processos psicoterapêuticos.

3. Desdobramentos da escrita terapêutica

Começa-se esse tópico com a seguinte pergunta: A escrita expressiva tem algum desdobramento para a personagem e para a autora do romance? A partir da discussão realizada no tópico anterior compreendeu-se que a escrita tem um papel importante para a personagem Júlia.

De acordo com Kolk (2020, p. 9) “o trauma afeta não só as pessoas que o sofreram diretamente como também as que as rodeiam” O livro *Vista Chinesa* é baseado em fatos reais, mais precisamente, narra a história de uma das melhores amigas de Tatiana Levy. Além disso, a autora conta que sua mãe já foi estuprada durante um assalto. Então, é possível refletir se essa escrita não assume um papel,

de certa maneira, de escrita expressiva para a própria autora.

No programa “Conversa com Bial”, Tatiana conta a respeito do estupro que aconteceu com a mãe dela: violentada no Rio de Janeiro quando Tatiana ainda era uma criança. A mãe da autora foi estuprada quando dois homens entraram em seu carro, no bairro de Ipanema, localizado na Zona Sul. Um dos homens viu que ela carregava as fotos das filhas em sua carteira e a ameaçou: “Se você quiser vê-las novamente, vai ter que fazer tudo que a gente mandar”. Tatiana diz que “essa frase me levou ao banco daquele carro aos quatro anos de idade”, e faz a seguinte interpretação “e nessa frase estava todo o inferno e também a salvação de tudo o que ela ia passar”. A autora explica que o estupro da amiga a inspirou a escrever o livro, pois para a autora defende a importância de se quebrar o silêncio sobre o estupro, mas ela também explica que “foi um diálogo meu com a minha mãe. A história da Joana foi o que me motivou a escrever, mas eu sou muito marcada pela história da minha mãe”¹¹.

A escrita tem um grande valor terapêutico porque auxilia o indivíduo a fazer reflexões. As reflexões dão a possibilidade de examinar a experiência por vários ângulos. A partir da escrita a pessoa faz o exercício de reflexão sobre as questões e eventos que impactaram e moldaram a sua vida, possibilita o conhecimento sobre o significado pessoal da experiência estressante vivida. O ato de escrever se torna libertador quando provoca alguma mudança (BENETTI; OLIVEIRA, 2016). Entende-se que para a personagem Júlia a escrita da carta para os filhos teve um valor benéfico para a sua saúde.

Conclusão

O livro *Vista Chinesa* traz muitas mensagens em seu escopo, contudo, uma precisa ser destacada: a denúncia do que ocorre no Brasil, principalmente sobre a violência de gênero. Mesmo que esse não tenha sido o cerne do artigo não se pode negar que a escrita de Tatiana Levy mostra o quão um estupro é traumático, assim como a luta que a vítima precisa travar após sofrer essa agressão. Muitas vezes a personagem Júlia era confrontada para que apontasse

11 Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/tatiana-salem-levy-revela-outro-estupro-que-a-influenciou-em-vista-chinesa-dialogo-com-a-minha-mae.ghtml>. Acesso em 7 de setembro de 2021.

logo o culpado, de modo que a polícia pudesse prender qualquer um, encerrando o caso, mais especificamente, sobre como as pessoas em volta de uma mulher estuprada cobram para que ela se recupere logo e que siga a vida normalmente. Outro aspecto importante sobre essa questão é quando ela vê o guarda-florestal. A personagem pensava que ele perguntaria se ela precisava de algo, visto o estado que ela estava, mas ele simplesmente a ignorou. Esse talvez seja o lugar que a sociedade machista quer que a mulher ocupe: o de insignificância.

Os aspectos psicológicos abordados nesse texto são uma tentativa de reflexão do leitor para compreender o que é o trauma de um estupro vivido pela personagem, assim como o de Joana e da própria mãe da autora. Essa cidade que o país e o mundo chamam de maravilhosa, na verdade nos revela uma outra face: o da degradação. Por isso que se volta ao início desse texto quando se diz que o livro *Vista Chinesa* é uma denúncia. É através dessa escrita que é possível acessar uma denúncia de que não só o Rio de Janeiro está em ruínas, mas todo o país. Em um momento em que discursos de ódio são proferidos por pessoas que ocupam altos cargos, a mulher sente-se cada vez mais cercada e com grandes possibilidades de perder seus direitos, principalmente os de fala.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5*. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

AZEVEDO, L. J. C.; BRANDAO, E. P. Trauma e a transmissão psíquica geracional. *Ágora (PPGTP/UFRJ)*, v. 22, n.1, p. 8-18, 2019.

BENETTI, I. G.; OLIVEIRA, W. F. O poder terapêutico da escrita: quando o silêncio fala alto. *Cadernos brasileiros de saúde mental*, v.8, n. 19, 2016. p. 67-76.

BLAY, Eva Alterman. *Assassinato de mulheres e direitos humanos*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2008.

BURTON, C. M.; KING, L. A. Effects of (very) brief writing on health: The two-minute miracle. *British Journal of Health Psychology*, v. 13, n.1, 2008, p. 9–14.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DALGALARRONDO, P. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Artmed Editora, 2018.

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

GUERRA, Ana Claudia; RODRIGUES, Cláudia V. do N.; CARMO, Débora Cristina A.; CRUZ, Isabel. Síndrome do trauma de estupro: diagnóstico e prescrição de enfermagem. *Boletim NEPAE-NESEN*, v.14, n. 1, 2017.

KOLK, V. D. B. *O corpo guarda as marcas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.

PENNEBAKER, J. W.; CHUNG, C. K. *Expressive Writing: Connections to Physical and Mental Health*. Inglaterra: Oxford Handbooks Online, 2011.

PENNEBAKER, J. W.; FERRELL, J. D. Can expressive writing change emotions? An oblique answer to the wrong question. In: HERMAN, D.; RIMÉ, B.; MESQUITA, B. (Ed.). *Changing Emotions*. Reino Unido: Psychology Press, 2013. p.183-186.

LEAHY, R. L. *Técnicas de Terapia Cognitiva-: Manual do Terapeuta*. Artmed Editora, 2018.

LEVY, T. S. *Vista Chinesa*. São Paulo: Todavia, 2021.

MOURA, T. S.; SILVA, F. V. “Tem concerto” para a angústia: a constituição do sujeito ansioso e depressivo nas letras de Clarice Falcão e de Tiago Iorc. *Fórum Linguístico*, v. 17, n. 4, p. 5247-5263, 2020.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

SÓ SE VÊ BEM COM O CORAÇÃO: UM BREVE ENSAIO SOBRE O PEQUENO PRÍNCIPE (LE PETIT PRINCE)

YOU CAN ONLY SEE WELL WITH YOUR HEART: A BRIEF TEST ABOUT O PEQUENO PRÍNCIPE (LE PETIT PRINCE)

Roberto Remígio Florêncio¹
Vlader Nobre Leite²
Rafael da Silva França³

Recebimento do Texto: 16/08/2021

Data de Aceite: 10/09/2021

RESUMO: O presente manuscrito tem o objetivo de (re)apresentar o romance *O Pequeno Príncipe* (*Le Petit Prince*, 1943), de Antoine de Saint-Exupéry, sob o ponto de vista da análise textual, buscando apontar os elementos que fizeram/fazem a obra alcançar destaque no cenário da Literatura Universal. Evocando os estudos de Coplán (2007), Lima e Silva (2010) e Freire (2016), a metodologia baseia-se na interpretação textual para construir análises psicológica e filosófica da obra, tendo como base a narrativa do personagem principal e as impressões construídas pelo personagem-narrador e/ou seu *alter ego*. Como resultados, identifica-se, pela presença da autobiografia do narrador, os conceitos de amizade, amor, perda e solidão, construídos de forma metafórica, em uma visão existencialista da vida, através de aforismos contundentes e significativos para o entendimento dos sentimentos humanos. Ao fim, é possível depreender lições para a vida, e a principal mensagem é uma crítica às “pessoas grandes” que, ao crescerem, esquecem da criança que foram. Como reflexão, depreende-se que as pessoas não conseguem compreender o verdadeiro sentido da vida, que é o amor e a amizade, “o essencial é invisível aos olhos”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Universal. Interpretação Textual. Existencialismo. Infância.

ABSTRACT: This manuscript aims to (re)present the novel *O Pequeno Príncipe* (*Le Petit Prince*, 1943), by Antoine de Saint-Exupéry, from the point of view of textual analysis, seeking to point out the elements that made/made the work achieve prominence in the Universal Literature scene. Evoking the studies of Coplán (2007), Lima and Silva (2010) and Freire (2016), the methodology is based on textual interpretation to build psychological and philosophical analysis of the work, based on the narrative of the main character and the impressions constructed by the narrator-character and/or his *alter ego*. As a result, it is identified, by the presence of the narrator's autobiography, the concepts of friendship, love, loss and loneliness, metaphorically constructed, in an existentialist view of life, through blunt and significant aphorisms for the understanding of human feelings. In the end, it is possible to infer lessons for life, and the main message is a criticism of the “big people” who, when they grow up, forget about the child they were. As a reflection, it appears that people cannot understand the true meaning of life, which is love and friendship, “the essential is invisible to the eyes”.

KEYWORDS: Universal Literature. Textual interpretation. Existentialism. Childhood.

1 Professor de Língua Portuguesa do IFSertãoPE, campus Petrolina Zona Rural; Doutor em Educação (UFBA); betoremigio@yahoo.com.br

2 Professor de Teoria Literária da Universidade de Pernambuco – UPE; Mestre em Letras (UFPB); vladernobre@hotmail.com

3 Professor da Rede Municipal de Ensino de Sobradinho – BA; Graduado e Especialista em Letras (UPE); rafah-franca@hotmail.com

Introdução

O Pequeno Príncipe (1943; 2013) é inegavelmente um caso de sucesso, tanto de público consumidor (leitor, telespectador, plateia etc), quanto de estudos teóricos, nas áreas de Literatura, Filosofia, Psicologia e afins. Essa classificação/constatação, segundo Pound (2007), é devida a uma certa juventude irreprimível da narrativa, cuja pureza do protagonista se manifesta no pensar/agir que a escrita aparentemente simples do autor imprime aos leitores de qualquer idade. Também, muito desse sucesso se deve, além da sua essência a-etária, ao seu teor imagético-psicológico-metafórico ao lidar com as relações humanas e sentimentos como amizade, amor, solidão, perda.

O romance fictício, originalmente *Le Petit Prince* (1943), escrito pelo escritor, ilustrador e aviador francês Antoine de Saint-Exupéry, teve tradução em mais de 200 idiomas e publicação em quase todos os países do mundo, além de adaptações para cinema, musicais e teatro, permanecendo entre os maiores sucessos editoriais do mundo, desde a sua primeira edição, em plena Segunda Guerra, nos Estados Unidos.

Reeditado diversas vezes e por diversas editoras ao redor do mundo, o livro é considerado um dos maiores sucessos do mercado de livros, tendo vendido aproximadamente 200 milhões de cópias, segundo pesquisa divulgada pela Revista Bula (revistabula.com), em seu site Bula Revista, acessado em 20 de maio de 2021. De acordo com a pesquisa, foram contabilizados apenas livros classificados como ficcionais e o primeiro colocado da lista continua sendo *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, escrito no início do século XVII (Madrid, 1605).

Sobre *O Pequeno Príncipe*, a revista aponta que, por meio de uma narrativa poética, o livro busca apresentar uma visão diferente de mundo, levando o leitor a mergulhar no próprio inconsciente. E talvez esse seja o pequeno segredo desse grande sucesso.



Imagens de algumas capas do livro *O Pequeno Príncipe*.
Fontes: editoras TriCafé, Ática e Geração.

O texto oferece aos leitores aforismos que se destacam entre as frases mais célebres da literatura mundial. São sentenças simples e contundentes, mas que instigam o olhar subjetivo dos leitores sobre o mundo e as relações interpessoais, entre as quais, estão: “Só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos”, “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (EXUPÉRY, 2013, p. 70), “Se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E eu serei para ti única no mundo” (EXUPÉRY, 2013, p. 66).

Ao senso interpretativo, cujas possibilidades fazem parte dos objetivos deste ensaio, tais frases podem gerar efeitos plurissignificativos, muitas vezes, deixando uma mensagem moral e/ou filosófica para os que conseguem “sentir” a obra perpassando a sua linguagem metafórica, que encaminha o leitor a uma visão mais existencialista da vida, do ser e do sentir.

Talvez não fosse a intenção de Exupéry publicar uma obra com grandes questionamentos psicológicos ou filosóficos, mas, desde o princípio da leitura, percebe-se uma tentativa do autor em, apropriando-se de um *alter ego* infantil (GUBERT, 2012), contar um pouco de sua história, do que pensa sobre o mundo e a vida, em um texto aparentemente endereçado ao público mirim.

A história de Exupéry se confunde com a do Pequeno Príncipe. De família aristocrática, nasceu em 1900 em Lyon (França) e viveu até o final da infância no

castelo da família. Aos 22 anos já pilotava aviões pelo 2º Destacamento de Aviação Francesa, segundo Freire (2016), Lima e Silva (2010) e Coplán (2007). Sua morte ainda se encontra envolta em mistérios: suspeita-se que o avião que pilotava fora abatido pelos alemães, entre 31 de julho e 1 de agosto de 1944, mas nunca encontraram seu corpo. Quase 50 anos após o seu desaparecimento, foi retirada do mar por um pescador uma pulseira com o seu sobrenome gravado, a cerca de 100 milhas marítimas da costa de Marselha, mas não há certeza da autenticidade do fato. Em 2004, destroços do avião foram encontrados próximos de Marselha, mas muitas notícias falsas sobre o seu paradeiro nunca deixaram de aparecer nos noticiários locais, fazendo surgir levas de pesquisadores e turistas à região.

O enredo da história seria apenas surreal não fosse esse público-destino, fazendo parecer apenas fantasioso ou fantástico, mas o destino final alcançado pela obra superou o público infantil. Surgido do nada, a centenas de quilômetros de qualquer civilização, uma criança pequena e sozinha, revela ser um príncipe de outro planeta ao encontrar o personagem-narrador, um piloto de avião que fez um pouso forçado nas areias do deserto. Segundo Freire (2016), a ideia desse enredo teria surgido depois do acidente que Exupéry sofrera em 1927, quando transportava correspondência entre Espanha e África, no deserto do Saara.

Logo nos primeiros diálogos que mantém com o adulto, o príncipezinho narra as aventuras nos planetas por que passou e fala em especial da adoração que tem por uma rosa que possui no seu astro natal. Assim, deixa clara a sua desenvoltura com a linguagem além do seu vasto conhecimento de mundo, o que, segundo os teóricos que alicerçam esse estudo, possibilita alternar a condição de *alter ego* do autor entre o aviador e o príncipezinho.

Para Todorov (2009, p. 23), a literatura ingressa em diversos âmbitos da vida pessoal, cotidiana e de conflitos humanos, sejam internos ou externos, “amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo”. É pela linguagem literária que as palavras ganham maior dimensão, dela se expressa as conotações primordiais para consumir uma análise (CANDIDO, 2004). Por isso, neste ensaio, primamos por trazer um sentido – comum ou novo – ao público leitor, através dos signos presentes em diversas passagens da obra, enfatizando seu caráter reflexivo e atemporal. Ainda que o poder revelador das palavras de Exupéry apareça como elemento primordial da análise literária e,

juntamente com a pureza do enredo, seja a fonte da juventude e do sucesso da obra, para Coplán (2007), o pequenino Príncipe é certamente um personagem que, apesar de possuir elementos da psicologia pessoal do autor, ultrapassa-o e se configura como uma mensagem de humanização à sociedade contemporânea, não só na coletividade, mas para cada um de nós, visto seu caráter subjetivo, pueril, atual e universal (SOUZA; RIBEIRO, 2014).

1 - Um garoto, um piloto de avião e a solidão do deserto

A obra está centrada na narrativa da personagem principal ao encontrar um piloto com problemas mecânicos em seu avião entre as dunas do Deserto do Saara, durante a Segunda Guerra Mundial. O piloto, personagem-narrador, se depara certa manhã com um garotinho que lhe pede: “Por favor, desenha-me um carneiro”. A frase insistente, vinda da cabeça fantasiosa de uma criança, é o início de uma exposição de temas sobre a vida.

Todos nós necessitamos imaginar um carneiro quando estamos perdidos e sós. O carneiro pode representar o mistério da vida, a busca por algo que se imagina e ainda não ganhou uma forma, não foi simbolizado. No entanto, algo que pode vir a ser a resposta a um questionamento que fizemos ou que supra nossa falta, tire-nos da angústia. Através da insistência do menino, o narrador cria um meio de não decepcioná-lo e faz várias tentativas para suprir a demanda do garoto misterioso. O homem, impressionado com o mistério do aparecimento de um menino sozinho no meio do deserto, começa a refletir e imaginar a história do Príncipezinho. “Quando o mistério é impressionante demais, a gente não ousa desobedecer. Por mais absurdo que aquilo me parecesse... tirei do bolso uma folha de papel e uma caneta (SOUZA; RIBEIRO, 2014, p. 37).

O Pequeno Príncipe havia deixado o seu planeta de origem, o asteroide B612, por ser um lugar muito pequeno, tão pequeno a ponto de caber somente ele, uns pequenos vulcões e uma belíssima rosa, pela qual tem intensos e contraditórios sentimentos.

Em sua viagem até a Terra, em outros tantos planetas/asteroides pelo

caminho, o príncipezinho se depara com personagens inusitados, entre eles: um rei que achava que todos eram seus súditos, mesmo não havendo ninguém no planeta que residia; um homem de negócios que se impõe como muito sério e ocupado, tanto que não tinha tempo para sonhar; um bêbado que bebia por vergonha de beber; um homem vaidoso, ávido por aplausos; um geógrafo que se autoafirmava sábio, mas não dominava nem a geografia do seu próprio planeta. Segundo Lima e Silva (2010), os personagens procuram representar as “pessoas grandes”, que se preocupam com futilidades e coisas inúteis, e não valorizam realmente o que é essencial: a amizade.

Os autores afirmam que “percebemos que os seres humanos se ocupam com o que lhes convém, não se importando com sentimentos alheios, mas somente com seus interesses” (LIMA; SILVA, 2010, p. 09), utilizando esse importante trecho da obra: “as pessoas grandes jamais se interessam em saber como ele (um amigo) realmente é” (EXUPÉRY, 2013, p. 67). Ainda segundo os autores, a amizade é sempre o fio condutor das narrativas do pequeno personagem.

Esse sentimento é intensamente verificado nos ensinamentos apreendidos pela raposa, em um dos momentos mais emblemáticos da obra, ao deixar uma mensagem subjetiva sobre o devido valor das coisas, e a amizade é o foco principal da conversa. Na interação dos dois personagens, o animal se vê na condição de “ensinante”, segundo Florêncio *et al* (2020). O garoto só poderá se aproximar da raposa, manter contato e conhecê-la, se esperar e cativar, de acordo com a sábia raposa, que lhe informa também sobre alguns “ritos” e efeitos da amizade, o que faz o garoto refletir sobre criar laços, distribuir afetos e, também, os rituais de despedida e perdas: “A gente só conhece bem as coisas que cativou – disse a raposa” (EXUPÉRY, 2013, p. 67); “Se tu vens, por exemplo, às quatro da tarde, desde as três eu começarei a ser feliz” (idem, p. 67); “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (idem, p. 71).

Segundo Souza e Ribeiro (2014, p. 42), a raposa “provoca no Príncipe o desejo de buscar algo que faça sentido à sua existência, a procura de uma felicidade que resulta na demanda de amor, que nem sempre é possível de satisfação”. O amor e a amizade são os elementos de união entre as pessoas (animais também), no entanto, ao prever o futuro da perda do amigo, após a despedida entre eles, a raposa se apoia em outro ritual para que possa ser consolada na solidão, na

ausência do companheiro: “O trigo, que é dourado, fará lembrar-me de ti. Eu amarei o barulho de vento no trigo...” (EXUPÉRY, 2013, p. 67).

O fantasioso aparece pela personificação dos animais, como a raposa, e a credibilidade é perceptível pelo não estranhamento do personagem-narrador, assim, está posta a verossimilhança no texto poético escrito em forma de prosa que há mais de 60 anos fascina adultos e crianças. O autor consegue construir a representação dos sentimentos advindos da amizade, fundamentais para a vida humana, tão comuns à infância, mas que são esquecidos, negligenciados ou negados na vida adulta (FLORENCIO *et al*, 2020).

O indivíduo, quando se torna uma “pessoa grande”, deixa para trás a simplicidade de ver as coisas pelo lado emocional e passa a ver somente o lado funcional. Lima e Silva (2010) apontam que, antes de chegar à Terra, o príncipezinho conheceu personagens que o fizeram entender “o quanto os adultos gostam de números, não se importando com a essência, mas sim com valores vindos dos algarismos pertencentes a eles” (2010, p. 8 e 9).

Os números estão ligados à praticidade da vida cotidiana: valores monetários, faturamentos, quantidades de bens, dívidas ou posses. O real sentido da vida é deixado de lado à medida que as pessoas crescem. E, quando o príncipezinho diz “os homens não sabem o que procuram” (EXUPÉRY, 2013, p. 77), o autor formula a sua principal mensagem sobre as “pessoas grandes”: a incapacidade de compreender/manter a grande *sabedoria* da infância.

A partir do encontro com o Pequeno Príncipe, o piloto ativa nostalgicamente a experiência que em dado momento se assemelhava à sua infância. Traz de volta a frustração de não ter os seus desenhos compreendidos e o seu *alter ego* justifica: “As pessoas grandes não compreendem nada sozinhas, e é cansativo, para as crianças, ficar toda hora explicando” (EXUPÉRY, 2013, p. 8). O homem, ainda sem entender os motivos dos intensos pedidos de desenhar um carneiro, procura satisfazer o seu interlocutor com diversos desenhos. Souza e Ribeiro (2014, p. 39) explicam que o desejo do “desenhista” é ver “a sua arte ser apreciada” e, na narrativa, isso se revela na “oportunidade de ele desenhar para o Príncipe o que este lhe pedia”.

A partir da aparição do garotinho, “volta à tona a vontade reprimida do narrador em dar vazão à sua criatividade” (2014, p. 40). Assim, adota a

sensibilidade de compreender a cabeça da criança e utiliza da fantasia do bicho dentro de uma caixa com buracos para poder respirar, a representação simbólica da necessidade buscada no momento. Na percepção da criança, o carneiro em seu planeta seria bastante útil, pois o animal poderia comer as mudinhas de baobás que insistiam em crescer, e que se virassem árvores, poderiam destruir o asteroide. Embora o receio de que o animal comesse também a sua rosa fosse evidente. No entanto, voltando à análise psicológica da personagem, a satisfação do garoto diante do desenho do carneiro dentro de uma caixa não era de todo inusitado, mas o dispositivo para o retorno à infância do próprio narrador-personagem.

Defendemos aqui a relação de *alter ego* entre autor-narrador (o aviador) e protagonista (o príncipezinho): o estado de solidão em que se encontrava o aviador cessou a partir do encontro com o príncipezinho, estabelecendo-se uma aliança de identidade (GUBERT, 2012). E aqui, abre-se a perspectiva do delírio do aviador há dias isolado no deserto. A curiosidade de saber mais sobre a inesperada criança que parecia ter surgido do nada, em outro sentido, poderia ter surgido do seu próprio inconsciente.

À medida que o piloto e o príncipezinho se vão conhecendo melhor, permitem-se entrar numa viagem inesquecível, repleta de significados e onde tudo podia acontecer (JORGE, 2014, p. 6), inclusive o retorno à infância, onde a amizade era, de fato, a concretização da afetividade despretensiosa e o fim dos sentimentos de solidão e finitude. Era preciso ser indulgente com os adultos, pois eles eram incapazes de compreender isso.

2 - O príncipe, uma rosa vaidosa e a grande viagem

O Pequeno Príncipe, em seu corpo celeste de origem, tinha uma rotina rigorosa de cuidados, pois, sendo o seu único habitante, era preciso arrancar os pequenos baobás para evitar a destruição do planeta. No entanto, carente de amigos, eis que surge um novo elemento: uma formosa rosa, que passa a ser sua grande companheira. “Brotara um dia de uma semente trazida não se sabe de onde... pressentiu que dali sairia uma aparição miraculosa, mas a flor parecia nunca acabar de preparar sua beleza” (EXUPÉRY, 2013, p. 28 e 29).

Raríssima e bela, a flor era detentora de todos os seus cuidados e

carinhos. Por se sentir responsável em cuidar da sua delicadeza, o príncipe suportava seus caprichos e vaidades. Esse amor possibilitava-lhe uma percepção simples do mundo “Se alguém ama uma flor da qual só existe um exemplar em milhões e milhões de estrelas, isso basta para que seja feliz quando os contempla” (EXUPÉRY, 2013, p. 28). Esse paradoxo de sentimentos é uma das temáticas deste ensaio. Na concepção de Coplán (2007, p. 222):

A flor se comportava de uma maneira muito coquete, deixando o Pequeno Príncipe fascinado por sua beleza. Mas em pouco tempo a flor já o chateava com seguidas exigências: um dia lhe pediu um biombo porque “sentia horror às correntes de ar”, e inclusive forçou a tosse para lhe infligir remorsos. Típica manipulação emocional do tipo materno negativo que tem por finalidade obter a submissão do eu de nosso pequeno herói, impedindo sua maturação. Uma consciência masculina com uma alma, ou seja, com um fundo anímico deste tipo ficaria sempre envolta nesses caprichos “femininos”.

A flor o chateava com seguidas exigências, era vaidosa, dissimulada e orgulhosa. Diante desse descontentamento, o príncipezinho resolve abandonar o seu planeta e desbravar outros lugares. “Nosso homenzinho parte, abandonando a flor e o planeta. É como se seu amor frustrado lhe tivesse servido de incentivo para afastar-se do lar e chegar finalmente à Terra” (COPLÁN, 2007).

A rosa ocupa também a possibilidade de simbolicamente ser o ponto de partida, ou melhor, o motivo para a partida. Foi diante dessa postura que o garotinho necessitou conhecer outros horizontes. É do episódio da rosa que o menino parte da base que se encontra para amadurecer e descobrir o que de fato é essencial. A rosa representava para o menino a segurança emocional e o suprimento de sua demanda de amor, como fornecido pelas nossas mães, por exemplo. Ela o amava e, mesmo que tentasse segurá-lo no planeta para que ele não se aventurasse sozinho pela vida afora, sabia que deveria deixá-lo ir (SOUZA; RIBEIRO, 2014, p. 6). O príncipe tem grande admiração e amor por sua rosa, mas passa a duvidar das suas palavras, ao descobrir um jardim repleto de flores, todas iguais à sua, logo, todo o seu sentimento se transformou em tristeza e raiva.

Não devia tê-la escutado, não se deve nunca escutar as flores. Basta admirá-las, sentir seu aroma. A minha perfumava todo o meu planeta, mas eu não sabia como desfrutá-la. (...) Não soube compreender coisa alguma! Deveria tê-la julgado por seus atos, não pelas palavras (EXUPÉRY, 2013, p. 31).

Nessa passagem, é nítido o lamento do príncipezinho por sua rosa. Diante de tanta admiração e amor, o garoto não soube como lidar com o oposto, não agradou a rosa por completo e se sentia responsável por isso, até que cansou de se dedicar. Ainda em um processo de amadurecimento, a desilusão trouxe à criança o conhecimento da dimensão do universo, e que o mundo era bem maior do que o seu planeta, não era único nem mais importante. O que poderia ser compreendido como a metáfora do ritual de passagem da idade infantil à fase adulta, em um processo de amadurecimento e desconstrução do egocentrismo, comum às crianças.

Ao mesmo tempo, o autor prepara um novo sentido a ser percebido pelo leitor: o que faz as coisas serem únicas e exclusivas é a importância dada a elas, por isso foi impactante descobrir cem mil outras rosas. Assim como muitos outros astros, asteroides e planetas. Em todos eles, o príncipezinho foi conhecendo pessoas, com personalidades diferentes da sua, todos adultos, personagens estereotipados cujo objetivo pode ser enfatizar a insatisfação pessoal gerada pela fase adulta.

O príncipezinho descreve ao seu interlocutor uma série de personagens, habitantes dos planetas pelos quais passou até chegar no seu destino final, e que podem corresponder às múltiplas características que se manifestam nas personalidades dos indivíduos, representam aspectos sombrios da alma humana, com os quais o leitor pode assemelhar-se e compreender o seu modo de agir, assim, agregando uma descoberta de si mesmo. Mais especificamente, percebemos que os seres humanos se ocupam com o que lhes convém, não se importando com sentimentos alheios, mas somente com os seus próprios interesses.

Ele se achava na região dos asteroides 325, 326, 327, 328, 329, 330. Começou, pois, a visitá-los, para procurar uma ocupação e se instruir. O primeiro era habitado por um rei. O rei sentava-se, vestido de púrpura e arminho, num tronco muito simples, embora majestoso (EXUPÉRY, 2013, p. 34).

Diante da construção da personalidade do rei, é possível notar aspectos de convicção da perfeição humana, construído diante de elementos como autonomia, autogoverno e consciência plena, segundo Chavalier e Cheerbrant (2008, apud VASSALO, 2010). Em contrapartida, também essa passagem pode representar a tirania, o egoísmo, a arrogância e, em um sentido mais amplo, os governos ditatoriais ou os reinados. Diante do pequeno príncipe, o rei viu apenas a possibilidade de ter um súdito, de ter a quem comandar para se efetivar um reinado. “Ah! Eis um súdito...Para os reis, o mundo é muito simplificado. Todos os homens são súditos” (EXUPÉRY, 2013, p. 35).

O arquétipo do rei surte as negatividades do poder. Portanto, temos a primeira figura que representa as ações autoritárias do mundo. Esse pensamento pode estar ligado às condições de guerra em que o autor estivera inserido. As ações das batalhas colocam o sujeito em vulnerabilidade diante de um maquiado amor ufanista ou da obrigatoriedade de respeito e obediência à pátria.

O segundo planeta era habitado por um vaidoso. Ah! Ah! Um admirador vem visitar-me! Exclamou a distância o vaidoso, mal avistava o príncipezinho. Porque, para os vaidosos, os outros homens são seus admiradores (EXUPÉRY, 2013, p. 40).

O vaidoso, como propriamente dito, tinha a necessidade da admiração alheia. Para se realizar, dependia do príncipe como receptor das suas atitudes narcisistas, vistas indiretamente como exorbitantes fingimentos de um autoengano. “Aparentemente, a transferência de meu centro para o exterior significa, que minha noção de valor próprio não se sustenta sozinha, mas depende da aprovação dos outros” (JUNG, 2009, p. 38, apud FREITAS, 2015, p. 42). Na verdade, a característica do vaidoso é a sensibilidade ao que o outro pensa, acha ou vê em suas atitudes, e precisam ser respostas positivas para que o ego se infle mais. “[...] Os vaidosos só ouvem elogios” (EXUPÉRY, 2013, p. 42). Esse é mais um caso de egocentrismo, pois para ser notado e admirado, o vaidoso se coloca em primeiro plano.

O planeta seguinte era habitado por um bêbado. Esta visita

foi muito curta, mas mergulhou o príncipezinho numa profunda melancolia. Que fazes aí? perguntou ao bêbado, silenciosamente instalado diante de uma coleção de garrafas vazias e uma coleção de garrafas cheias. Eu bebo, respondeu o bêbado, com ar lúgubre. Por que é que bebes? perguntou-lhe o príncipezinho. Para esquecer, respondeu o beberrão. Esquecer o quê? indagou o príncipezinho, que já começava a sentir pena. Esquecer que eu tenho vergonha, confessou o bêbado, baixando a cabeça. Vergonha de quê? investigou o príncipezinho, que desejava socorrê-lo. Vergonha de beber! concluiu o beberrão, encerrando-se definitivamente no seu silêncio (EXUPÉRY, 2013, p. 42 e 43).

Do diálogo entre o bêbado e o Príncipe, percebe-se uma peculiaridade negativa, o círculo vicioso do alcoolismo sustentado pela vergonha de ser um viciado: enquanto estava bêbado o indivíduo não lembrava do que o deprimia. Para o Príncipe, esses problemas internos que afetam a sociedade eram complexos, definido como “muitos bizarros”. A figura e a história do viciado, diante da percepção da criança ainda inocente, não são pormenorizadas, por ser um problema complexo, estabelece-se, então, o olhar superficial que a sociedade dá a esses casos e a atitude por não saber lidar é quase sempre a mesma: fugir, segundo defende Beckel (2019).

Ao chegar no asteroide 328, o Pequeno Príncipe se deparou com mais uma alusão corriqueira do mundo, um homem envolvido com cálculos e papéis, que esboçava sempre a falta de tempo para justificar o seu complexo: o empresário. Custou para dispensar um pouco de seu tempo em um diálogo com o pequenino.

Estava tão ocupado que não levantou sequer a cabeça à chegada do príncipe. - Bom dia, disse-lhe este. O seu cigarro está apagado. - Três e dois são cinco. Cinco e sete, doze. Doze e três, quinze. Bom dia. Quinze e sete, vinte e dois. Vinte e dois e seis, vinte e oito. Não há tempo para acender de novo. (...) Quinhentos milhões de quê? - Hem? Ainda estás aqui? Quinhentos e um milhões de... eu não sei mais... Tenho tanto trabalho. Sou um sujeito sério, não me preocupo com futilidades! Dois e cinco, sete... - Quinhentos milhões de quê? repetiu o príncipezinho, que nunca na sua vida renunciara a uma pergunta, uma vez que a tivesse feito. O homem empresário levantou a cabeça: - Há cinquenta e quatro anos que habito este planeta e só fui incomodado três vezes. A

primeira vez foi há vinte e dois anos, por um besouro caído não sei de onde. Fazia um barulho terrível, e cometi quatro erros na soma. A segunda foi há onze anos, por uma crise de reumatismo. Falta de exercício. Não tenho tempo para passeio. Sou um sujeito sério. A terceira... é esta! Eu dizia, portanto, quinhentos e um milhões... (EXUPÉRY, 2013, p. 43 e 44).

O homem de negócios era dono de estrelas e estas o faziam rico, a sua riqueza fazia com que ele comprasse mais estrelas. A criança não via uma praticidade utilitária em possuir estrelas, o seu tempo deveria ser dedicado a algo que fosse viável, pois as estrelas se encontravam em um plano e o homem em outro. Mas entendeu que o homem apenas dedicava todo o seu tempo em contar estrelas em uma contabilização de uma falsa riqueza. Seriam os homens realmente donos do que possuem? Fica evidente que a intenção de Exupéry, ao traçar o consumismo do “Homem de negócios”, é criticar a forma como os adultos lidam com a posse, perder ou ganhar o seu tempo por possuir e contar estrelas que nem pode tocar ou coisas que nem pode utilizar.

Para o príncipezinho, segundo Passamani (2014), era melhor apenas admirar as estrelas e não as possuir nem desmerecê-las, atribuindo a elas total desprezo, como o empresário fazia ao nomeá-las de “coisinhas”.

- Milhões dessas coisinhas que se veem às vezes no céu.
- Moscas? - Não, não. Essas coisinhas que brilham. -
Vagalumes? - Também não. Essas coisinhas douradas que fazem sonhar os ociosos. Eu cá sou um sujeito sério. Não tenho tempo para divagações. - Ah! estrelas? - Isso mesmo. Estrelas. - E que fazes tu de quinhentos milhões de estrelas?
- Quinhentos e um milhões, seiscentos e vinte e duas mil, setecentos e trinta e uma. Eu sou um sujeito sério. Gosto de exatidão. - O que fazes tu dessas estrelas? - Que faço delas? - Sim. - Nada. Eu as possuo (EXUPÉRY, 2013, p. 45).

3 - Um menino, uma raposa e a amizade

Para Florêncio *et al* (2020), Beckel (2019) e Freitas (2015), em seus recentes estudos sobre *O Pequeno Príncipe*, o encontro com a raposa é, sem

dúvida, o ponto alto da narrativa, e, enquanto teoria literária, Candido (2004) classificaria como um momento híbrido de problema e desenlace.

Ele pensava que possuía uma rosa que era única no universo, mas quando chegou num jardim cheio de rosas percebeu que o que ele tinha era uma rosa como outras milhares de rosas daquele jardim e quem sabe de tantos outros lugares. O seu mundo caiu, pois ele se julgava importante por possuir aquela rosa única, mas agora não é mais tão poderoso como pensava. Foi nesse momento que um ‘bom dia’ interfere seus pensamentos tristes para um encontro que ia mudar a sua vida. Era uma raposa que se apresentava ao menino com o desejo de relacionar-se (FREITAS, 2015, p. 11).

O menino estava desolado porque havia visto várias flores iguais àquela que ele tinha em seu planeta, quando apareceu uma raposa, ele a convidou para brincar, mas ela informou “não posso brincar contigo, não me cativaram ainda” (EXUPÉRY, 2013, p. 67). Sem querer perder a oportunidade da amizade, a raposa pede que o garoto a cative.

Há uma demanda muito grande de confiança e amor ali presentes nessa cena, bem como um gozo que chega a ser perverso em provocar o menino e quase não aceitá-lo, suscitando um sentimento imenso de angústia na criança. Como cativá-la? Para isso, é necessário um doar-se, uma troca que nem sempre é possível (SOUZA e RIBEIRO, 2014, p.8).

Na verdade, o narrador procura costurar o diálogo desses dois personagens na perspectiva do aluno e mestre, em que: o príncipezinho não sabe o significado de “cativar”, mas deseja estabelecer laços, pois é preciso conhecer pessoas e construir amizades; e a raposa, como mestra na arte de (sobre)viver, ensina que “a só conhece bem as coisas que cativou”. Aqui, Exupéry encontra o ápice dos sentimentos, do “criar laços afetivos”, gerando uma das célebres passagens da obra:

(...)tu ainda não és ainda para mim senão um garoto inteiramente igual a cem mil outros garotos. E eu não tenho necessidade de ti. E tu também não tens necessidade de mim. Não passo a teus olhos de uma raposa igual a cem mil outras

raposas. Mas, se tu me cativas, nós teremos necessidade um do outro. Serás para mim único no mundo. E eu serei para ti única no mundo... (EXUPÉRY, 2013, p. 68).

Essa afirmação constrói a ideia preponderante da obra, a amizade como elemento primordial à condição humana. No momento da despedida entre os personagens, Exupéry arremata mais um aforismo existencialista, marcado na coletividade dos leitores por décadas: “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (p. 74). Lima e Silva (2010) também consideram esses trechos os mais significativos da obra por serem frases muito simples e, ao mesmo tempo, de uma complexidade impressionante para a experiência de vida de uma criança, talvez, por isso, o autor usa a personagem da raposa para criar tais conceitos. Pode-se analisar a raposa com os instintos maternos do cuidado e do amor incondicional. A relação que se estabelece com o príncipe faz com que se estabeleça o “cativar”, assim ela passa a ter responsabilidade pelo “querer bem” em seu vínculo com o príncipe.

A Raposa submete o menino ao questionamento de sua condição como sujeito desejante. Ele quer se relacionar com o animal, ele mesmo se questiona o quanto isso é importante para sua vida e, principalmente, o que ele fará para que aconteça. Percebe-se o animal na condição materna, uma vez que a mãe simboliza o que lhe falta, o filho pode querer ser para ela a imagem mesma da significação de seu desejo, para dela obter, em troca, sinais de amor (SOUZA; RIBEIRO, 2014, p. 11).

Na perspectiva filosófica da obra, é através da personagem *raposa* que o príncipe acha as respostas para as suas angústias, portanto, poderíamos tratá-la como a guia, enquanto o príncipezinho preenche o narrador de dúvidas, até o seu desaparecimento total e inexplicável, por isso, creditamos ao protagonista o status de “o significado” da obra, visto que somos mais dúvidas do que certezas na vida. “Ao que parece, o pequeno príncipe é um ser em construção, ou seja, a sua existência precede sua essência que vai sendo descoberta e construída através do encontro com o outro e com o mundo” (FREITAS, 2015, p. 11).

No diálogo, ele descobre essência: o cativar, a amizade, o amor, a

reciprocidade através dos enunciados. Aqui, pode-se afirmar, então, que se ativa o processo de busca do príncipe. Essas buscas fazem com que ele cresça em experiências, que resulta no processo de individualização da sua personalidade.

Sobre a perspectiva de significado à personagem do Pequeno Príncipe, Gubert (2012) afirma que, sem a presença do *outro* a própria construção da identidade dos interlocutores está ameaçada. As premissas norteadoras para o seu crescimento inconsciente partem dos questionamentos, que diante do diálogo com a raposa foram primordiais para a reflexão e organização das suas conturbações mentais. Daí, pode-se perceber um texto extremamente metafórico e filosófico, pois através do diálogo, a raposa esboça para o Príncipe a significação dos sentidos abstratos, da individualidade, dos sentimentos, da vida. Sobre isso, Freitas (2015) diz:

Qual o significado que o outro tem na minha vida? Uma rosa igual a milhares de outras rosas. Uma raposa igual a centenas de outras raposas. Um menino igual a tantos outros meninos. O que diferencia um do outro? Segundo o diálogo entre o pequeno príncipe e a raposa o que faz a diferença entre as rosas é o significado. Quando andamos por uma rua encontramos com centenas de pessoas, mas quando avistamos alguém que conhecemos a nossa reação é diferente, pois esta pessoa tem um significado pra nós que a diferencia de todas as outras (p. 11).

Exupéry poupou as melhores metáforas da obra para significar as suas experiências de vida, observadas pela interação com quem conviveu, metaforizando situações e fatos vividos, em ações e personificações simbólicas. A serpente vem a ser um desses símbolos, importante para análise filosófica-existencial, que permeia o romance, de forma a assegurar a necessidade de se conhecer o histórico contextual para se compreender a simbologia do animal, incluindo a religiosa.

4 - O menino, o homem e a morte

A serpente do deserto foi o primeiro (e último) elemento vivo que o Pequeno Príncipe se deparou ao chegar no planeta terra, como uma porta de

entrada (e saída). Na sua angústia, ele queria achar alguém para ajudá-lo a aplacar a tristeza que sentia por ter saído do seu planeta de origem, em busca de significados para o comportamento da sua rosa. Para Freitas (2015), dois sentimentos estão no coração do menino naquele encontro: a ansiedade de entender as coisas da vida e a solidão de estar num deserto tão longe de tudo. O príncipezinho queria entender a vida, queria entender sua rosa e queria conhecer os homens. Porém, metaforicamente, a serpente lhe apresenta a morte como solução para muitas dessas angústias: “Eu posso levar-te mais longe que um navio” (EXUPÉRY, 2013, p. 58). Após conhecer a história do príncipezinho e compreendendo a sua busca, ela reafirma: “Posso ajudar-te um dia, se tiveres saudade do teu planeta” (p. 60). Vai se passar um ano até os dois se reencontrarem e o príncipezinho *fazer uso dos seus serviços*.

A morte é uma determinação da existência humana, mas em grande escala é encarada com negatividade, o fato de morrer impacta os indivíduos pela liquidação da matéria física (corpo) e pelo plano que segue o abstrato (alma), esse plano é o que traz um sentimento de medo e insegurança. O momento da morte angustia por parecer a interrupção de um dinamismo, porém, ela pode ser lida como a transformação dessa dinâmica e não o fim dela. Para o príncipezinho, a proposta de morte colocada pela serpente é rapidamente compreendida: “Eu te compreendo muito bem, mas porque falas sempre por enigma?” (EXUPÉRY, 2013, p. 60). “A afirmativa seguida de uma pergunta é que nos leva a ver o quanto realmente a morte é um assunto meio evitado pelos humanos e, quando falado, muitos preferem ser mais enigmáticos do que esclarecedores” (FREITAS, 2015, p. 15).

É viável para se refletir sobre o que Exupéry quis sinalizar ao “matar” o Pequeno Príncipe na sua obra, pois o fato de “morrer” está ligado ao “viver”, não há medo, não há fuga, há uma alusão de viagem, o retorno para casa, afinal, o príncipezinho se entregou ao “beijo” da cobra como alternativa de rever a sua rosa. A criança se entrega à serpente com a tranquilidade de que, ao deixar o seu corpo na terra e ocupar uma estrela, ele estaria melhor consigo.

Segundo Ribeiro (2017), a figura da serpente foi criada engenhosamente pelo autor, pelas múltiplas significações lendárias e mitológicas que se dão acerca do animal. Pavorosa, sedutora, astuta e ágil, ela é vista pela esperteza do bote

que traz como ferramenta de defesa ao destilar o seu veneno. Na construção dos sentidos, a perspectiva da serpente como possibilidade de intervenção na vida (ou na morte) do Pequeno Príncipe está relacionada à mudança de fase.

Em uma visão arquetípica, a serpente é vinculada ao imaginário humano pelo seu fascinante mistério, por ser uso de diversificadas formas em que está inserida no “fantasioso”. Exemplo disso é a figura da cobra como tentadora, advinda dos relatos bíblicos sobre a criação do universo e o paraíso, onde ela se alia à figura do mal e, ao iludir Eva, faz com que a mulher convença também o homem (Adão) a provar do sabor do *pecado*. Usando o mesmo discurso sedutor, de acordo com Ribeiro (2017) e Rocco (2016), a serpente convence o pequeno herói a experimentar a morte através do seu veneno, nos momentos finais da narrativa.

Poderíamos identificar a morte do Pequeno Príncipe com um suicídio, pensando pelo viés de que ele arquitetou como se daria a sua passagem de plano, provando da entorpecência do veneno da serpente, nítido na passagem: “O teu veneno é bom? Estás certa de que não vou sofrer por muito tempo?” (EXUPÉRY, 2013, p. 81). Ao mesmo tempo, o autor deixa margem para o leitor encarar o ritual a que o pequenino se submete como uma passagem de volta: “Eu parecerei morto, e isso não será verdade [...] Tu compreendes. É muito longe. Eu não posso carregar este corpo. É muito pesado” (p. 86).

Como alguns animais que passam por mutações ou transformações em suas fases de evolução, as serpentes trocam a pele. Seria o corpo pesado do garoto a *pele* rejeitada para se transformar na vivência de uma nova fase? Seriam *pesados* os sentimentos adquiridos durante a viagem? Seria o fim do delírio do aviador ao ter conseguido fazer as *pazes* com o seu passado? A leitura da obra se consolida mais pelas dúvidas e possibilidades do que com certezas e conclusões. O que chama a atenção na passagem em que o príncipezinho de despede do aviador é que, ao tentar consolar o recém-cativado amigo por sua partida definitiva (morte), o pequenino deixa mais uma importante sentença para o desenlace daquilo que seria o fim de uma amizade: “- E quando te houveres consolado (a gente sempre se consola), tu te sentirás contente por me teres conhecido” (p. 86).

Epílogo

Podemos pensar que Exupéry usou de simbologias para representar no fantasioso pessoas ou memórias. Há muitos exemplos de semelhança entre o autor quando criança e a figura do Pequeno Príncipe, ilustrado pelo próprio autor na obra: os cabelos loiros e encaracolados e a descendência fidalga (era filho de um conde). Enquanto o personagem desbrava planetas agarrado a um cordão e levado por um bando de pássaros, em sua profissão, Exupéry tinha um gosto peculiar por aventuras e conhecer lugares inusitados.

Juntamente com o copiloto André Prevót, voava sobre o Saara, preste a quebrar um recorde de horas no ar, quando uma pane do avião os obrigou a pousar e ficar isolados no deserto. Impossibilitados de retomar ao destino, ficaram desidratados e sofreram alucinações por dias, antes de serem resgatados. Todas as suas obras estão ligadas ao mesmo cenário, a aviação, isso faz com que o autor-narrador seja perfeitamente identificado como o personagem interlocutor do príncipezinho. Assim, também se pode compreender o motivo do local escolhido para o pouso do príncipezinho ao chegar no planeta Terra.

Mas, o que faz *O Pequeno Príncipe* tornar-se uma obra tão lida em todo o mundo há mais de 60 anos é uma incógnita tanto quanto a presença do príncipezinho nas areais do deserto. Suas assertivas em relação aos sentimentos humanos são conhecimentos tão profundos e amadurecidos quanto o sorriso do garoto ao fazer a passagem do seu corpo físico, entregando-se à morte para retornar à sua flor. Os defeitos identificados em sua amiga rosa são o elemento desencadeador da procura efetivada pelo príncipezinho, ao tempo que representa também a aprendizagem adquirida durante a sua jornada, principalmente pelos ensinamentos da raposa: “a gente só conhece bem as coisas que cativou” (p. 67) e, ainda que, ao conhecer alguém, percebe-se os seus defeitos, é preciso entender que “só se vê bem com o coração” (p. 70).

Referências

BECKEL, G. G. (2019). **Literatura e Psicanálise: Qual a relação?** Disponível em: <<http://www.elba-br.org/elb-publicacoes/pdf/literatura-psicanalise.pdf>> Acessado em 05 de fevereiro de 2021.

CANDIDO, A. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

COPLÁN, R. D. (2007). Um Pequeno Príncipe entre Marte e Júpiter. Disponível em: http://www.constelar.com.br/constelar/108_junho07/pequenoprincipe1.ph Acessado em 12 de janeiro de 2021.

EXUPÉRY, A. S (1943; 2013). **O Pequeno príncipe**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2013. Aquarelas do autor. 48 ed. / 55ª reimpressão, 2003/44 ed. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1990.

FLORÊNCIO, R. R.; FRANÇA, R. S.; LEITE, V. N. (2020). **Breve Análise Psicanalítica D'O Pequeno Príncipe**: Uma (Re)Interpretação Atualizada. In: Revista IDonLine – Revista Interdisciplinar e de Psicologia, vol. 14, número 50, 2020. Disponível em: <https://idonline.emnuvens.com.br/id/article/view/2442> acessado em 20 de março de 2021.

FREIRE, V (2016). **Cidadela** – Antoine de Saint-Exupéry. Disponível em < http://www.perse.com.br/novoprojetoperse/BSU_Data/Books/N1472219047731/Amostra.pdf> Acessado em 09 de janeiro de 2021.

FREITAS, M. R (2015). **Uma abordagem filosófica da obra O Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry**. Disponível em: <<http://www.theoria.com.br/edicao17/02172015RT.pdf>> Acessado em 08 de janeiro de 2021.

GUBERT, P. G. (2012). **Alter ego e outrem**: Ricoeur e o problema do outro. Disponível em: < http://sites.unifra.br/Portals/1/Numero10/Gubert_06.pdf> Acessado em 04 de fevereiro de 2021.

JORGE, J. M. C. P. B. (2014). **Uma leitura psicanalítica de “O Pequeno Príncipe”**. Disponível em: <http://rbp.celg.org.br/detalhe_artigo.asp?id=165> Acessado em 20 de fevereiro de 2021.

LIMA, A. M.; SILVA, A. M. S. (2010). **O Pequeno Príncipe**: A Importância Dos Símbolos. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6165037-O-pequeno-principe-a-importancia-dos-simbolos-orientadora-profa-dra-nery-reiner.html>> Acessado em 12 de fevereiro de 2021.

PASSAMANI, C. R. (2014). **15 curiosidades d'O Pequeno Príncipe e de Antoine De Saint-Exupéry**. Disponível em: < <http://literatortura.com/2014/02/15-curiosidades-relacionadas-antoine-de-saint-exupery-e-sua-obra-prima-o-pequeno-principe/> > Acessado em 08 de janeiro de 2021.

POUND, E. **O ABC da Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
RIBEIRO, M. G. **Imaginário da Serpente de A a Z** [Livro eletrônico]. Campina Grande: eduepb, 2017.

ROCCO, C. (2016). O Pequeno Príncipe e Eu: A Infância de Antoine de Saint Exupéry. Disponível em: <<http://opequenoprincipe-e-eu.blogspot.com.br/2016/02/a-infancia-de-antoine-de-saint-exupery.html>> Acessado em: 08 de fevereiro de 2021.

SOUZA, M. B.; RIBEIRO, M. S. M. (2014). **Fantasia e Gozo na Obra “O Pequeno Príncipe”**. Disponível em:<<https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/fantasia-e-gozo-na-obra-o-pequeno-principe>> Acessado em 19 de janeiro de 2021.

TODOROV, T. **A Literatura em Perigo**. 2 ed. Rio de Janeiro: 2009.

VASSALO, F. P. B. (2010). **Arteterapia em “O Pequeno Príncipe”** - O resgate da criança interior em busca da individualização. Disponível em:< http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/t206119.pdf> Acessado em 09 de jan. de 2021.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

PO DI SANGUI: CALACALADO E O MUDO QUE FALA – PRÁTICA DE DESCOLONIZAÇÃO E PRÉDICAS DO CINEMA FEITO POR FLORA GOMES

PO DI SANGUI: CALACALADO AND THE MUTE THAT SPEAKS - DECOLONIZATION PRACTICE AND CINEMA PREDICTIONS MADE BY FLORA GOMES

Fábio Falcão Oliveira¹

Recebimento do Texto: 05/09/2021

Data de Aceite: 01/10/2021

RESUMO: O presente artigo analisa o filme *Po di Sangui*, de Flora Gomes, com a finalidade de perceber como os personagens compreendem o mundo a sua volta. Para isso, serão tomados como suporte teórico alguns autores que discutem a descolonização, a fim de demonstrar que a proposta cinematográfica desse notável realizador reverbera historicismo e engajamento político. Desse modo, a narrativa de *Po di Sangui* constrói-se de forma empenhada, na medida em se atribui significados aos símbolos que, ao serem articulados a outros elementos, institui um espaço de debate de ideias.

PALAVRAS CHAVES: Descolonização. Cultura. Flora Gomes. *Po di Sangui*.

ABSTRACT: This article analyzes the film *Po di Sangui*, by Flora Gomes, in order to understand how the characters understand the world around them. For this, some authors who discuss decolonization will be taken as theoretical support, in order to demonstrate that the cinematographic proposal of this remarkable director reverberates historicism and political engagement. In this way, *Po di Sangui's* narrative is constructed in a committed way, as meanings are attributed to the symbols that, when articulated to other elements, establish a space for the debate of ideas.

KEYWORDS: Decolonization. Culture. Flora Gomes. *Po di Sangui*.

¹ Doutor e Professor Adjunto do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), e-mail: fabiofalcao@ufrb.edu.br

Introdução

Flora Gomes tem um percurso biográfico como realizador e roteirista, cuja originalidade se identifica nos filmes produzidos. Para Oliveira (2016), o cineasta tem um estilo visual bem peculiar nas suas produções, investindo na sonoridade, no ritmo do enredo, no estilo visual e temático, adotando uma metodologia que forma múltiplas formas de conceber o mundo. Por isso, torna-se interessante estudar a produção audiovisual do realizador que, neste texto, escolheu-se *Po di Sangu* como *corpus* de investigação, pois o filme materializa estratégias para combater as narrativas colonizadoras, a partir da afirmação da cultura, memória e identidade. Flora Gomes mostra, em entrevista com Oliveira e Zenun (2016, p. 322), que nada em sua produção é sem intencionalidade: “tudo é político. Acho que não há nenhuma imagem inocente”.

Po di Sangu conta a história de Amanha Lundju, aprofundando-se na liturgia, na manifestação cultural e moral de comunidades guineenses, na expressão das crenças dos indivíduos da África, uma verdadeira demonstração folclórica religiosa. Essa maneira de construir a cultura Bissau-guineense no filme, *Po di Sangu* apresenta-se com cores vivas ou símbolos transcendentais da vida e da morte. O filme *Po di Sangu* lembra a vida e a morte quando situa a cor da terra, o verde da natureza e a robustez da pele humana, inerentes aos personagens que vivem na aldeia Amanha Lundju. Cores que invocam uma ritualidade, remontando os antepassados e, vangloriando sua herança, combate o colonialismo. O nascimento, por exemplo, de Hami e Dou, personagens principais da trama, é um evento de vida e morte que leva o ser humano a cruzar os mundos, em busca de suas identidades.

Segundo Candé Monteiro (2013, p. 77), “com o avanço do tempo, no âmbito da produção escrita, aos africanos foi restituído o protagonismo de suas histórias pelas resistências e esforços coletivos. E ‘uma identidade cultural solapada pelo colonialismo’”. E isso nos leva pensar na tradição africana, na guineense, na angolana, moçambicana, enfim, como fontes importantes que narram seus símbolos, valores, crenças, moral, a diversidade em comer, pensar, viver e isso, retoma Candé Monteiro (20013, p.77) “que tornam a África várias *áfricas*. Isso é o que torna diferente, (...) e até dentro de um mesmo país as diferenças étnicas

fazem da África um universo de pluralidades e diversidades culturais”.

A metodologia usada será análise dos personagens Calacalado e o Mudo do filme *Po di Sanguí*, onde iremos perceber as sequências fílmicas de cada personagem citado de ordem cronológica; por isso, é necessário assistir a película primeiro para o leitor não perder a ordem das descrições levantadas. Muitos elementos específicos estarão presentes neste artigo, tais como, a linguagem corporal dos personagens, as falas e os enunciados ditos por eles, os lugares e as simbologias, que são aspectos temáticos que ganham densidade e se enquadram no discurso pós-colonial.

Analisando a importância do filme *Po di Sanguí* e sua manifestação artística

O filme *Po di Sanguí* oferece uma interpretação de descolonização, quando nos leva a refletir como o “Outro” sobre elementos religiosos, místicos e morais, oferecendo também possibilidades de romper com a questão colonialista.

Conforme nos lembra Lima (2015, p. 2), a produção audiovisual integra, em sua maioria, novas formas de agremiação do cinema mundial e muitas vezes a “familiaridade linguística acaba servindo como estratégia de articulação entre os países, a exemplo dos cineastas provenientes de países africanos de língua portuguesa que realizam produções em parceria com Portugal”.

A utilização de uma linguagem audiovisual demonstra uma condição da fala. Fala que se (re)estrutura por metáforas, simbologia, condição da construção dos diálogos, construção pelo cenário, pela constituição do personagem, pela influência literária que se emprega na elaboração do roteiro, enfim, entendemos como Fanon (2008, p. 33): “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”.

Para Barbosa (2012, p. 228), ler Fanon e o entender nos oferece um conjunto de pensamentos, formando o que ela chama de “liberdade da dominação psicológica e cultural do colonialismo” e isso, para a autora, “formar uma nova

cultura popular, híbrida, em constante movimento”² É importante pensarmos nisso, pois, segundo as autoras Oliveira e Ribeiro (2012, p. 135), Flora Gomes sempre foi um “combatente”, “persistindo” e produzindo “cinema na Guiné-Bissau” e graças a isso, “sua vontade própria” anuncia um legado.

Aqui a análise de *Po di Sangui* se justifica e, segundo Oliveira (2012, p.5), as produções audiovisuais e artísticas do cinema africano “mostram em suas cenas os temas, problemas, questões e reflexões do momento atual de cada país do continente africano”; levando a refletirmos sobre as mudanças e como se fixou uma “postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos”.

Calacalado e o Mudo: alguns elementos do filme *Po di sangui*

O filme basicamente inicia contando a estória de dois gêmeos que nascem e são obrigados a se separar. A contadora de estória revela que a aldeia de Amanha Lundju não cumpriu a tradição em abandonar as duas crianças no caminho de um lugar qualquer, para que uma das duas morresse, e assim, uma voltaria triunfante. O pai pesaroso da situação escolheu que Hami ficasse na aldeia e Dou levado para outro lugar (PO DI SANGUI, 1996).

Foram plantadas duas árvores ao invés de uma, a árvore de Dou morreu e a de Hami sobreviveu. Não se sabe porquê, nem o motivo mas Dou regressa para *Amanha Lundju* como um vagante. Na volta Dou encontra seu irmão morto e ao mesmo tempo a vila está em chamas. Algo que foi provocado por um certo Eusébio. No regresso de Dou, irmão gêmeo de Hami, surge nossos dois personagens em questão: Primeiro o Mudo e depois o falante Calacalado. Neste momento nos apropriaremos desses dois personagens para falarmos sobre o papel e tentar desenvolver um olhar cuja configuração nos mostre a necessidade da identidade do homem africano (PO DI SANGUI, 1996).

Falar sobre o personagem Mudo e o Chefe de Tabanca, Calacalado (Feiticeiro) que é uma personagem que fala é tentar perceber a dualidade do homem africano em seu muda. Interpretamos o primeiro personagem como o

²Por isso devemos lembrar que essa revolução do pensamento literário proposto por Fanon (2008) pode também nos ajudar oferecendo limiares para pensarmos como o cinema guineense e toda sua simbologia oferece bases e não disparato para construção de uma ponte para entendermos a manifestação de descolonização por via dos símbolos apresentados na obra audiovisual.

homem que sofreu na mão do colonizador e viu na sua identidade a obrigação de ficar mudo diante da opressão e para se libertar, terá que ouvir os ancestrais. O segundo, Calacalado³, interpretamos como o representa daquele que percebe o engodo, ou melhor, o processo colonizador e recorre aos ancestrais e toda cultura e sabedoria dos antigos para (re)fazer a realidade, ainda que de forma mística e poética, ele em meio a sua melancolia oferece um caminho para os homens se resignar.

O mudo e sua fala velada

No prefácio da obra de Fanon (1998), *Os Condenados da Terra*, Sartre (1998, p. 9) nos lembra que “a violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumanizá-los”. A desumanização para este autor se dá de forma simples e agressiva, o colonizador deve de uma vez por todas, liquidar a tradição e substituir a língua deles pela da colônia, e além disso, embrutecê-los pela fadiga. Neste sentido, surge a desnutrição, os enfermos, o medo, a guerra e o desespero.

A personagem que representa o Mudo no filme *Po di Sanguì* concede um homem que não fala, mas, consegue expressar sua força e sua humanidade por via de sua corporeidade. Aos olhos comuns, o Mudo parece um personagem embrutecido mas, revela sua docilidade e humanidade sem par quando se expressa. Ele é mudo, mas compreende a linguagem expressiva..., ele está mudo, mas se expressa bem e fala do seu jeito..., ele está mudo mas, demonstra que sente as dores e consegue no final mostrar o arcano da sua mensagem ao homem africano (*PO DI SANGUI*, 1996).

Ser mudo não é sinal de não poder falar, se fosse assim não existiria Libras. Exemplo: quando Dou chega a Amanha Lundju ele começa interrogar sobre a vida e a morte e neste momento, chega o Mudo, ao qual só é percebido porque ele chega rindo em alto e bom tom. Dou faz uma pergunta: “mudo onde eles estão?”. O Mudo se aproxima pega na mão Dou e seu semblante muda automaticamente. Semblante que antes era alegria agora tristeza. Tristeza pela situação de Amanha Lundju, pela situação de Hami, pela forma como estão. Mostrando ter uma

³ Cala-calado pode ser entendido na Guiné Bissau como um provérbio dito pelos antepassados que significa: é tudo que pode ser entendido mas ninguém tem coragem de falar ou apontar.

consciência incrível apenas com o olhar ou o semblante (*PO DI SANGUI*, 1996).

Sobre isso, Thiong'o (1992, p. 7) entende que a “descoberta” de si do homem da África é o início de um “processo de consciencialização que passa pela reivindicação da autenticidade cultural do seu *status* com os meios de expressão que o colonizador lhes legara: o idioma e a faculdade de se expressarem literariamente nele”. Quando o Mudo se expressa no filme, aflora sua consciência diante da situação, representa o homem africano que ora calado pela opressão mas, esperando o momento certo para mostrar sua essência.

Existe um motivo necessário e um esquema para elaboração desta reflexão no filme *Po di Sangui* (1996); O sujeito (o Mudo) é a realidade a respeito da qual se deseja saber alguma coisa, e tenta ser consciência percebida. É o universo de referência e o assunto de um tema propriamente dito; a consciência do colonizado sem voz diante da situação do mundo opressor. *Po di Sangui* apresenta isso neste personagem. Vemos a sequência: em outra passagem, quando N'te confunde o pai Hami com seu irmão Dou, que está numa intensa conversa com um habitante de Amanha Lundju (que o convida a fazer carvão para lucrar, mas ele nega); o explorador africano se afasta de Dou com os facões e um saco de carvão nas costas. Yorna chega imediatamente a pedido do homem com saco de carvão, para falar com Dou. Fala que Calacaldo não está sendo entendido por ninguém por está próximo dos ancestrais e só Dou pode entendê-lo. Yorna pede que Dou consulte a árvore sagrada, que fale com os ancestrais e fala diante da preocupação dele, pedindo para investigar a morte de Hami:

Consulte a árvore Dou. Fale com a Árvore de seu pai. Você tem que cuidar da viúva do seu irmão (...) O que posso dizer? Ele viveu (Hami) muito rápido. Hami não perdeu tempo, então os dias o pegaram. Mas você está aqui, e você é como ele (*PO DI SANGUI*, 1996).

Nesta hora, o Mudo liga o rádio e começa a dançar com um rosto de esperança diante da situação. Tenta mostrar pra Dou, que a angustia da perda pode ser substituída. Dou desliga o rádio e o Mudo caminha se afastando mas, ao andar olha para trás, três vezes com risadas altas. Dou lamenta com um canto abaixo da árvore sagrada e canta:

Dance, minha bela vaca. Dance Comigo, linda. E venha para a roda,
O amanhã nos espera, Vaca que eu amo tanto, Você é inocente,
Dance pra mim, O amanhã está longe (*PO DI SANGUI*, 1996).

Música que estará ligada intimamente ao personagem Mudo, veremos como: logo a frente, quando a casa de Hami está sendo saqueada, o Mudo, o personagem que estamos falando, está a frente da porta e escuta N'te e as mulheres clamando para os homens parem de saquear a madeira.



Fonte: *Po di Sangui*, 1996 - O Mudo interpretado por Jorge Quintino Biangue

N'te, ao avisar sobre o saque, encontra Dou com Calacalado ouvindo conselhos, que o deixa e parte em direção da casa, e assim segue... Após uma sequência de cenas, Dou é apresentado pelo filme reformando a casa de Hami, que agora lhe pertence, e neste momento, outra cena intrigante surge. O Mudo solta a vaca de Dou, que no meio é provocada pelos habitantes de Amanha Lundju.

Dou aparece, acalma a multidão pega sua vaca e vai embora. O Mudo que soltou a vaca, começa rir e brincar fingindo que é a própria vaca branca. Qual

o significado? Qual a provocação? Qual o sentido? Primeiro devemos voltar aos mitos pois, a “vaca branca” representa muitas coisas. A começar pela fundação de Tebas que, segundo os mitólogos deu-se quando Júpiter, disfarçado de touro, leva para si Europa, filha de Agenor, rei da Fenícia. Cadmo, ordenado pelo seu pai, Agenor, procura sua irmã desaparecida por todo Oriente Médio e por toda África. Cansado de procurar vai ao Oráculo de Apolo, que falou quando encontrar uma vaca branca no campo deveria segui-lá até o local que ela parasse e lá construiria uma cidade chamada Tebas (BULFINCH, 2002, p. 113).

Em outro lugar, a vaca branca aparece como representação de Hathor, deusa dos céus, da sexualidade, do amor, das jovens mulheres, do legado da feminilidade. Além disso, ela representa alegria diante da angústia, protetora dos viajantes como Dou, apoiadora da embriaguez provocada pelo vinho; representada com um disco na cabeça é uma antiga deusa que vivia entre as árvores. Ela é deusa do amor, e às vezes é apresentada como um ser que sai do papiro e surge como sol. Miquerinos filho de Quéfren, por exemplo, ao ser representado, foi posto ao lado da Deusa, Ísis ou Hathor, representado com uma mulher com chifres, do qual, a estátua está localizada no museu do Cairo (DOBERSTEIN, 2010).

Sobre o *Mudo* e a vaca, no começo do filme, ela está presa no meio das árvores. Na próxima cena, ela se encontra recriminada pelo povo que grita contra ela e Dou vem socorrê-la. Após Dou pegar sua vaca branca e ir o Mudo a imita e ri em voz alta. Primeiro o Mudo apresenta a proposta de fertilidade que Dou tinha anunciado no canto abaixo da árvore sagrada, e do qual fizemos o esforço de apresentar; Em segundo lugar o Mudo, e não Dou, colocou a vaca para dançar, no meio da roda, para provocar os moradores de Amanha Lundju, para provocar o próprio Dou que não percebe sua identidade.

Nesta cena, o Mudo fala expressivamente e corporalmente dançando, se fazendo de vaca e ao mesmo tempo, mostrando um ritual velado de anuncio a fertilidade que, está sendo perdido porque os homens queimam a floresta e a transforma em carvão, destroem a natureza do qual deveria ser conservada, que deveria dar frutos, deveria dar vida. O iniciador de tudo isso foi Hami, o defunto lembrado que provocou todas as maldições, provocou o fogo, fez a floresta desaparecer, fez as aves irem embora, etc, foi causada por sua iniciativa em adquirir carvão em degradação a natureza.

Sobre a vaca e o Mudo? Temos que entender que o simbolismo da vaca branca é muito forte. Entre os gregos, entre os egípcios e em qualquer civilização no Ocidente, na Ásia ou na África ela aparece como possibilidade de fertilidade, amor, alegria. Existe em *Po di Sangui* (1996) a necessidade de uma mudança de postura e o filme, nesta cena, mostra o Mudo com a vaca que representa o surgimento da vida, ressurreição, fertilidade e, ao novo homem da África, tem a necessidade de revigorar o que outrora foi morto pelo colonizador. Sobre isso argumenta Lima (1992, p. 49):

Em Angola, na Guiné-Bissau e em São Tomé e Príncipe detectamos uma vontade própria, uma combatividade interna, para vencer aqueles obstáculos herdados do colonialismo e da troca desigual entre países desenvolvidos e países em vias de desenvolvimento. Quer isto dizer o seguinte: o impasse não se traduziu forçosamente em desilusão

O Mudo transcende a própria vontade e oferece uma vitória interna com sua consciência. O colonialismo tentou retirar sua vontade própria, mas, ele resiste, dançando, rindo, mostrando que mesmo sem falar é forte – assim é o homem da África. Em outra cena a porta é acertada e colocada na casa que Dou reconstruiu, quem esculpiu a porta? O Mudo, pois em cena anterior ele aparece esculpindo outra casa e agora, ele desaparece e reaparece, e no final está ao lado do corpo de Calacalado. Antes de falarmos a simbologia atrás desses dois personagens vamos analisar Calacalado.

Calacalado o místico e poético visionário

Quando analisamos Calacalado, percebemos um esforço do filme *Po di Sangui* em apresentar uma superação que pretende transpor as barreiras que se enraizaram desde a colônia e agora são desmoronadas por via da produção audiovisual denunciando as lacunas existentes. Calacalado aparece em uma cena cuja representatividade ultrapassa os valores da razão. A aldeia de Amanha Lundju está em chamas e todos perguntam onde está o chefe de Tabanca. De repente, da escura cabana simples e pequena, surge uma imagem imponente, com barbas brancas e um báculo á mão. Ele sai da pequena morada, olha de forma calma para

chamas que atinge Amanha Lundju e ergue o báculo, as chamas vão diminuindo até sumir (*PO DI SANGUI*, 1996).

Calacalado é a essência dos ancestrais guerreiros e sábios guineenses, essência do antigo homem da África, aquele que com poder dos antepassados faz as chamas pararem - a iniciativa de Flora Gomes (*PO DI SANGUI*, 1996) em representar a magia no campo da cinematografia é espelho da possibilidade de apresentação e conservação da narrativa guineense, perdida no processo de colonização mas agora recuperada pelo símbolo do homem de barbas brancas. Segundo Semedo (2010, p. 26) lembranças à parte, “deve-se realçar que, na Guiné-Bissau, a oralidade ocupa um lugar muito importante; o cantar é onipresente, pois acompanha o contar – a narrativa –, o riso e o pranto, a alegria e a dor”.

Concordamos com Semedo (2010) e entendemos que toda produção do conhecimento em Guiné-Bissau vai perdurar pela oralidade. O canto tem uma tradição, a narrativa é antiga e tradicional, o riso tem significado (neste aspecto impossível não pensar no Mudo), o pranto, o nascimento, o tear, o ritual de iniciação, enfim, a postura de Calacalado.



Fonte: *Po di Sangui*, 1996 - *Calacalado interpretado por Adama Kouyaté*

Po di Sangui é a própria vontade de identificar, de conhecer as raízes opressoras do homem que por via da ancestralidade liberta-se do colonialismo, aplaca suas chamas. A produção audiovisual, ou literatura, ou intelectual, poética, cultural é tintas mestras que definem uma nova forma da cultura guineense. Lima (1992) nos apresenta uma possibilidade de percebermos que todos podem, por via da vontade, por isto, a produção de Flora Gomes é importante pois, *Po di Sangui* pode tributar para cultura guineense construção de um mundo, agora livre do colonialismo, ou melhor, lutando contra os resquícios dele. E essa crítica parte de toda simbologia e elementos destacados na produção de Flora Gomes (*PO DI SANGUI*, 1996).

Calacalado ***não é um homem qualquer, sua ligação está com o mundo em sua volta, isso informa a matriarca de Dou***⁴: “Ele vai voltar quando Calacalado chamá-lo. Não se esqueça de que é Calacalado que decide o lugar de cada um na aldeia” (*PO DI SANGUI*, 1996). Semedo (2010, p. 80-81) entende que os contos e cantigas vem de uma tradição antiquíssima em sua total oralidade conservada pela memória. E entre a tradição dos manjacos as canções e ritos entoados pelas djamudur [carpideiras] na cerimônia fúnebre, lembram de forma poética, as pessoas que, cuja sabedoria marcou sua descendência, entre tantos, os anciões e seus feitos são lembrados enaltecendo a linhagem e os filhos presentes.

São os patriarcas, se assim posso dizer, patriarcado africano que a imagem de Calacalado, o chefe de Tambanca, representa com toda sua ancestralidade. Como Semedo (2010) aponta em toda sua pesquisa: é impossível pensar na cultura e prática ritualista guineense sem passar pelos ancestrais.

Existe uma cena no filme *Po di Sangui* que inicia com Dou dizendo que há um espinho no pé de Calacalado e é necessário tirar. A resposta é eminente: “Todos temos um espinho plantado no pé. Nós temos uma parte do nosso corpo que sofre. Um lado vivo. Um lado Morto” (*PO DI SANGUI*, 1996).

4 Isso acontece quando Dou chega na aldeia de Amanha Lundju e vai procurar sua mãe que, diante da situação não ousa romper a tradição. Pois Dou é irmão gêmeo de Hami e conforme a tradição um deles deveria morrer. Mas por capricho do destino o pai das crianças decidiu levar o mais fraco para longe da aldeia, e o levado, ao qual escapou da morte foi Dou. Depois de vários anos Dou retorna e encontra seu irmão morto, na sequência procura sua mãe que conserva a tradição e conversa com Dou como se fosse o finado Hami. E por fim sentencia: “Dou está longe. Deixe-o lá. Ele vai voltar quando Calacalado chamá-lo. Não se esqueça de que é Calacalado que decide o lugar de cada um na aldeia. Eu posso ouvir o seu irmão Dou cantando. Ouça-o, filho presunçoso! Seu pai plantou duas árvores quando você nasceu porque os Hamidou eram gêmeos. A árvore de Dou morreu. Os pássaros partiram. O campo queimou. Os ancestrais anunciaram que um de vocês, gêmeos, deve morrer” (*PO DI SANGUI*, 1996).

Neste filme *Po di Sangui* (1996), apresenta-se uma herança gravada na memória dos indivíduos que sofreram com o colonialismo. Por isso, que de forma alegórica, vemos o espinho no pé de Calacalado como os resquícios do colonialismo que ainda se torna visível em Guiné-Bissau. Assim, os países africanos sofrem com um lado morto e outro vivo. O lado morto é o colonialismo e o vivo a tradição que ainda revigora-se por via da palavra de pessoas como Calacalado que, pautado na tradição dos ancestrais fala.

Sobre a produção deste cineasta, Carelli (2012, p. 4) mostra que a “relação de Flora Gomes com as formas da tradição africana não são esquemáticas e podem às vezes causar polêmica, caso observemos seus filmes de modo ingênuo”. Isso a autora apresenta, porque Flora Gomes propõe em sua manifestação artística audiovisual, discussões bem firmes com temas sobre a constituição cultural de uma sociedade ou questões de gênero, folclóricas, enfim, não se trata de peças vazias e sim de um projeto da manifestação cultural.

E Calacalado é um Chefe de Tabanca ou o equivalente a um xamã, um profeta, um curandeiro, um sacerdote, um padre... Enfim, Calacalado é um símbolo que carrega em seus ombros os ancestrais. Ele é milagroso e sua ancestralidade o segue; isso percebemos na cena quando os madeiros chegam para fazer a contagem das árvores. Indo direto a casa de Hami, se admiram com a porta porque é feita da madeira de Polon, uma árvore que cresce em toda África, muito grande e forte. Os olhos admiram a porta que foi esculpida pelo Mudo. E neste instante chega Calacalado ao lado do Mudo.

Isto é, o louco representado pelo Mudo e o sábio representado pelo chefe de Tabanca. Calacalado chega bem na hora que um personagem explica para Dou que os homens que vieram na vila de Amanha Lundju só estavam ali para contar as árvores e oficializar uma pesquisa. Depois de uma longa discussão, disse Calacalado ao lado do louco (o Mudo): “Se esse homem estiver ciente de que as árvores são seres humanos, e, além disso, puder nomeá-las, eu fico feliz. Ele é sábio. Então solte a faca! E vão para casa” (*PO DI SANGUI*, 1996).

Como pode o homem que nem as árvores conseguem nomeá-las entender a identidade de outro? Isto mostra uma ligação do chefe de Tabanca com a árvore sagrada (ou Cósmica). A ligação do homem com a Árvore Cósmica é antiga, Eliade (1992) nos lembra que *Axis mundi*, ou melhor, o pilar cósmico sempre foi representado por uma árvore sagrada. A árvore tem a mística de ligar a terra

ao céu e os atributos dela perpassa a estrutura humana e revela habitação e uma simbologia arcaica porém muito forte.

Calacalado é aquele que entende o mistério da árvore cósmica, ou melhor, do poste central de sua cultura que se manifesta como pilar sagrado. A árvore é cósmica e seu papel na ritualidade é importante, pois sua base, tem como local de sacrifício a lembrança do simbolismo que ela carrega. O pesquisador no filme *Po di Sangui* pede para tirar uma foto de Calacalado que estava argumentando para que eles fossem embora mas, diz o chefe de Tabanca: “Uma imagem? Ele não vai fazer nada. Isso é uma caixa amaldiçoada⁵. A vida toda dele ... é uma imagem. Diga-lhe que aqui, em Amanha Lundju, cada um de nós é uma árvore. Cada árvore é um ser humano” (*PO DI SANGUI*, 1996). E neste momento, Calacalado vai em direção a árvore cósmica (a Polon), o pesquisador pega a câmera fotográfica e bate a foto, mas no momento que ele olha para a imagem, vê apenas a paisagem do local fotografado e a imagem de Calacalado não é capturada.

Interessante essa cena narrada, porque o colonizador, que pode ser representado pelas autoridades madeireiras, só conseguem ver os recursos naturais que podem ser explorados, neste caso, a madeira. E se esquecem que por trás da natureza existe uma ancestralidade – representada aqui pelo líder Calacalado. Cada árvore é um homem e cada homem é uma árvore e a exploração das terras, a extração da madeira só é feita pela escravidão que isso proporciona. Sangue é espalhado quando a ancestralidade é esquecida.

Amanha Lundju é uma aldeia que será explorada, o colonizador fará isso ainda que custe sangue dos moradores, ainda que a cultura desapareça ou a ancestralidade deixe de existir. A implicação da exploração nos leva olhar a obra Homi Bhabha (1998), pois, oferece uma reflexão profunda sobre a relação de identidade racial conforme registra, quando deparado com processo de colonização.

Calacalado é negro com barbas brancas, ancião bem situado e diferente de Dou que é a personagem que busca sua identidade: Calacalado sabe o que é, o que faz, sabe sua ligação com a árvore cósmica, com seus ancestrais, com sua cor, seu viver. Num monólogo, Calacalado ao fazer um exercício de reflexão sobre sua condição, dialoga com Azure (Dou), de forma enigmática:

⁵ Calacalado chama de caixa amaldiçoada a câmera fotográfica que iria tirar uma foto dele (*PO DI SANGUI*, 1996).

Azul azure, a cor da morte. Pobre criança azul. O que você fez? O sangue dessas árvores é vermelho. Uma púrpura resplandecente. Púrpura como o destino. (...). Quem sou eu para não obedecer as palavras dos antigos? Eu fiquei louco? Ajudem-me, ancestrais. Deem-me um sinal. (*PO DI SANGUI*, 1996)

O cupinzeiro começa ruir e algo ficou, foi sua auto pergunta, se assim podemos dizer: “Quem sou eu para não obedecer as palavras dos antigos? Eu fiquei louco?” (*PO DI SANGUI*, 1996). Recorrer à lembrança da sabedoria ancestral diante da proposta colonizadora é valorizar a identidade. A identidade revestida no folclore de cultura ancestral, que se aproxima do que é sagrado. E o folclore, conforme destaca Eliade (1992), pode ser ferramenta para separarmos o indivíduo que luta para conservar suas raízes e se justifica na medida em que estipulamos todo o processo do folclore guineense. Em Calacalado vemos a sua reflexão, de quem é? Qual presunção tem de não obedecer à tradição? De não reconhecer os ancestrais? O leva entender que é loucura (*PO DI SANGUI*, 1996). E isso percebemos no batismo, quando as criança se preparam para receber a iniciação da vida. Ele argumenta:

Estão ouvindo? Eles estão vindo? (...) Estou ouvindo. Eles estão se aproximando (...) Nada vai acontecer. Nam vela, nem árvores. Eu os ouvi chegando (...) Eles estão vindo. Estou ouvindo. O barulho é terrível! (...) Eles estão bem perto agora. Não haverá batizado hoje. Ninguém pode nascer hoje, nem homens, nem árvores. A raiva deles é forte. Eles estão furiosos! Vão embora! (*PO DI SANGUI*, 1996)

Uma alegoria sobre o passado? Com o obscuro Calacaldo podemos entender que a exploração dos recursos naturais é o que move a ânsia do colonizador, e pode ser visto nesta reflexão citada. As motosserras, o barulho, as árvores caindo, o povo em extrema atenção. E neste momento, a confusão se instaura na aldeia de Amanha Lundju e, Calacalado novamente aparece com sua figura ancestral e mística pedindo paciência e como um arauto profético, preocupado com o caminho que se pode tomar diante da situação colonizadora.

Said (2005) nos alerta que “os intelectuais africanos ou árabes, por

exemplo, fazem parte de um contexto histórico muito particular; com seus próprios problemas, desvios, limitações, triunfos e peculiaridades”. Essa particularidade percebemos em Calacalado na obra áudio visual de Flora Gomes quando a personagem diz:

Sejam pacientes. Eu sou seu manto sagrado. Amanha Lundju... será ouvida. Eu vou proteger vocês, por bem ou por mal. A raiva gera mais raiva. Eles partirão para serem perdoados (...) Eu tenho que acalmar a ira do fogo antes que seja tarde. É por isso que eu fico. Sally. Mostre o caminho a eles. Cuide dessa jóia. Graças a ela você não vai se perder. Isso te trará de volta pra cá. (*PO DI SANGUI*, 1996)

Neste momento os habitantes de Amanha Lundju partem para o deserto representando uma viagem iniciática. Interessante notar que Oliveira e Ribeiro (2012) nos mostram que os guineenses que vivem fora do país, e como todo africano, tem a necessidade de se identificar com sua cultura. Em meio à simbologia analisar o Chefe de Tabanca, Calacalado é interessante, pois, em um país que tem mais de 25 grupos culturais e várias etnias fica claro perceber que a tradição ainda está viva.

O final de *Po di Sangui* (1996) é místico e mostra como o madeireiro entra em conflito com a tradição ancestral, e por outro lado, a imagem do Mudo ao lado do corpo de Calacalado é muito significativo - O Mudo que não fala é o falante e conseguiu entender a realidade e manifestou isso por via da arte. Enquanto o chefe de Tabanca morre porque a ancestralidade foi esquecida e a exploração atingiu Amanha Lundju.

O dilema entre a vida e a morte está não apenas em Hami e Dou mas também na prática de vida de Calacalado e do Mudo. Calacalado é o homem que conhece os mistérios do mundo transcendental, da morte, da ancestralidade, ele morreu para viver por via da luta para conservar a tradição. O Mudo é aquele que vive para tentar não morrer e sua força está na manifestação artística. *Po di Sangui* é um filme cujo símbolo central é uma árvore, cuja maneira de ver, se destaca entre os personagens guineenses pois, seu arcano é forte e sua identificação é poderosa.

Considerações Finais

O final é surpreendente, pois, Calacalado está morto e ao lado do Mudo; vejo neste final um drama, o sagrado é a forma transcendental de interpretar o mundo representado. Mundo que foi colonizado, explorado, destruído de forma contínua pelo homem europeu resiste por meio a arte. O Chefe de Tabanca Calacalado é o profetismo, a transcendência, a forma mística de representatividade cultural do homem africano. O homem mudo é a representação da vida, e ao mesmo tempo a maneira louca de se comportar é o jeito como a manifestação da linguagem expressiva corporal que atende e se insere no mundo vivente.

Calacalado é o homem que conhece o caminho após vida e o homem mudo vive em meio ao seu simbolismo e expressões corporais. Apenas uma criança entende o homem mudo: N'te é a pessoa que o entende, ela fala com ele, percebe o interior falante deste ser que manifesta todo profetismo de Calacalado por via da arte. Ele conserva a arte, a cultura, a vida. A proposta de *Po di Sangui* (1996), por meio destes personagens é mostrar que o colonialismo não venceu, isso fica claro porque os indivíduos conseguem se conectar com seu interior cultural. Sendo pela religião, como Calacalado, ou pela arte, como o Mudo, a África fala e clama pela nova forma de luta contra os princípios colonizadores.

O reconhecimento do homem é sua forma de viver, de prática e prédica cultural; O filme *Po di Sangui* (1996) trabalha essas formas de ser e muitas outras - A prática colonizadora perde com esta forma de produção documental de manifestação audiovisual que está inserido nesta película. No filme, a resposta é imediata ao colonizador, não deixamos de falar só porque estamos calados e não abandonamos nossos ancestrais. O filme é uma tentativa de conscientização e movimento do clamor do homem que uma vez foi explorado e agora luta para viver com sua cultura. Muitos elementos aparecem no filme mas, iremos trabalhar em outro momento, por hora, Calacalado e o Mudo alcançam a prática dualista de homens e formas transcendentais exposto neste filme. Pois, vemos sempre duas árvores cruzadas, dois irmãos, duas esposas, duas cerimônias de nascimento, duas formas de vida, a vida e a morte... enfim, *Po di Sangui*.

Referências

BARBOSA, Muryatan Santana. “Bhabha Leitor De Frantz Fanon: Acerca Da Prerrogativa Pós-Colonial”. In_: **Revista Crítica Histórica**. Ano III, Nº 5, Julho/2012.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. ÁVILA, Myriam; REIS, Eliana L. de Lima e GONÇALVES, Gláucia Renate. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/bhabha/bhabha.pdf>. Consultado dia 20 de março de 2016.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula) : histórias de deuses e heróis**. 26a ed. Trad. JÚNIOR JARDIM, David. Rio de janeiro: Ediouro, 2002.

CANDÉ MONTEIRO, Artemisa Odila. **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional: conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)**. Tese de doutoramento apresentado na Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais. Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <http://www.ppgcs.ufba.br/main.asp?view=Detalha.dissertacao&id=744>. Consultado dia 20 de Março de 2015.

CARELLI, Fabiana. “Cantam pretos, dançam brancos: Coreografia da colonização em *Nha Fala*, de Flora Gomes”. In_: **Revista Literartes**. v.1 - n.1. São Paulo: **Literartes USP**, 2012, p. 4 – 21. Disponível em: <http://revistas.usp.br/literartes/article/view/47168>. Consultado dia 20 de março de 2015.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. **O Egito antigo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. FERNANDES, Rogério. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANON, Frantz. **Pele Negra Mascaras Brancas**. Trad. SILVEIRA, Renato da. Salvador: EDUFBA, 2008.

_____. **Os Condenados da Terra**. Trad. MELO, José Laurênio de. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Conceição. “O impasse: A vivência parcial da utopia e a multiplicidade do presente”. In_: (org) VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África**

Lusófona. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 43 - 61.

LIMA, Morgana Gama de. “Flora Gomes e o uso de alegorias no cinema de Guiné-Bissau”. In_: **SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de cinema audiovisual.** Campinas: Unicamp, 2015. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2015>. Consultado dia 20 de março de 2016.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição A de. “Dilemas Da Pós-Colonialidade nos Filmes Olhos Azuis de Yonta (1991) e Nha Fala (2002) do Cineasta Flora Gomes” In_: **VIII ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura.** Salvador: UFBA, 2012. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/40253.pdf>. Consultado dia 20 de março de 2016.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de e ZENUN, Maíra. “A Poesia Universal no Cinema de um Homem Africano: Entrevista Com Flora Gomes”. In_: **Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura: Áfricas em movimento.** n. 41. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2016, p. 320 – 329. Disponível em: <file:///C:/Users/Fabio/Downloads/19795-63237-1-SM.pdf>. Consultado dia 13 setembro de 2016.

OLIVEIRA, Jusciele C. A. de e RIBEIRO, Maria de F. M. “O Filme *NHA FALA* musical guineense de múltiplos trânsitos”. In_: (Org.) BAMBÁ, Mahomed e MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos.* Salvador: EDUFBA, 2012, p. 129-153.

PO DE SANGUI. Flora Gomes. Produção: Arco Íris (Guiné Bissau), SP Filmes (Portugal), Films Sans Frontières (França), Cinetelfim (Tunísia). Produtor: Jean Pierre Gallepe; Michael Mauros; Maria Cecília Fonseca. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Português: Les Films Sans Frontières, 1996 (1.34 min), 1 DVD.

SAID, Edwardw. **Representações do intelectual - As Conferências Reith de 1993.** Trad. HATOUM, Milton. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean Paul. “Prefácio”. In_: FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra.** Trad. MELO, José Laurênio de. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SEMEDO, Maria Odete da Costa Soares. **As Mandjuandadi: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura**/Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte, 2010.

SILÁ, Abdulai, **Mistida, Praia-Mindelo**: Centro Cultural Português, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Trad. ALMEIDA, Sandra R. G. *et al.* Belo Horizonte, 2010.

_____. **A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present.** Nova York: HavardCollege, 1999.

THIONG'O, Ngugiwa. "Introdução: Colonialismo e Criação Literária em África". In_: (org) VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África Lusófona.** Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 6 -9.

VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África Lusófona.** Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

O conteúdo deste texto é de total responsabilidade de seus autores.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

1. A *Revista Athena* publica artigos originais nas áreas de Literatura e Cultura, em português, inglês, francês e espanhol. O periódico é publicado no suporte *online*.
2. Os autores, para submeter os textos, devem cadastrar-se no OPEN JOURNAL SYSTEMS/SEER no endereço: <http://periodicos.unemat.br/index.php/athena>. Encaminhar o texto também para o e-mail: agnaldosilva20@unemat.br
3. O recebimento dos artigos, sua aceitação ou recusa serão comunicados aos autores pelo Conselho Editorial da revista.
4. Será comunicado aos autores a publicação do volume no qual participa.
5. Os trabalhos deverão obedecer a seguinte formatação:

a) Configuração de página:

- Tamanho do papel: A4
- Margem superior e esquerda: 3,0 cm
- Margem inferior e direita: 2,5cm
- Medianiz: 0 cm

b) Título do trabalho:

- Em português e inglês, em Times New Roman 12, negrito, alinhamento centralizado, caixa alta.

c) Nome do autor seguido de nota de rodapé, com o nome da instituição, titulação e e-mail. Não é necessário negritar.

- Autor: Times New Roman 10. Não é necessário negritar, nem italicar.

d) Artigos:

- O artigo deverá vir acompanhado de um resumo (até 10 linhas) e 05 palavras chave em português e em língua estrangeira (*Abstract* e *Keywords*), em Times

New Roman 10, alinhamento justificado, com espaçamento simples entre linhas. Entre Resumo, Palavras-chave, *Abstract* e *Keywords*, colocar espaçamento antes e depois 5 pt.

- Redação do artigo: Times New Roman 12, alinhamento justificado, com espaçamento 1,5 entre linhas, margem 1,5 de primeira linha.

- As citações acima de três linhas deverão ser recuadas 4,0 cm da margem esquerda, com alinhamento justificado, sem aspas e sem itálico. Espaçamento antes e depois de 10 pt.

e) As referências devem vir ao fim do artigo, e não em notas de rodapé. Espaçamento 1,5 entre linhas.

f) O nome da obra, nas referências, devem estar em negrito.

g) As citações e referências devem ser feitas de acordo com as normas da ABNT vigentes, cujo atendimento se constitui em um critério para aprovação do texto para publicação.

h) As citações no corpo do texto e recuadas seguirão o seguinte modelo:

- Citações Diretas: citações no corpo do texto menores que três linhas, entre aspas.

- Se a citação ocupar um espaço maior que três linhas, deve ser: destacada do texto, recuada, com corpo menor e sem aspas. Ex.: fonte 12 no texto, fonte 10 na citação. Ex:

[...] quase todos os exemplos de dialetos literários são deliberadamente incompletos. O autor é um artista, não um linguísta ou um sociólogo, e sua proposta é antes literária que científica. Realizando seu compromisso entre a arte e a lingüística, cada autor toma sua própria decisão a respeito de quantas peculiaridades da fala de seu personagem ele pode representar de forma proveitosa (IVES, 1950, p.138).

- Corte da citação: deve ser grafada com [...].

- Incorreções: a expressão latina [sic] deve vir seguida da palavra grafada incorretamente.

- Citação de citação: seguida das expressões *apud* e sobrenome do autor da obra consultada, fazendo-se desta última a referência bibliográfica completa.

i) A referências devem obedecer ao alinhamento à esquerda e deverão ser nos seguintes moldes (Deve estar escrito apenas Referências, e não Referências bibliográficas):

Livros como um todo:

ARROJO, R. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1992.

Capítulos de livros:

- Autor do capítulo diferente do responsável pelo livro todo:

ALKMIM, T. M. A variedade linguística de negros e escravos: um tópico da história do português no Brasil. In: MATTOS E SILVA, R. S. (Org.). **Para a história do português brasileiro**. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 317-335.

- Único autor para o livro todo: substitui-se o nome do autor por um travessão de 6 toques após o “In”. PRETI, D. A língua oral e a literatura: cem anos de indecisão. In: _____. **A gíria e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1984, p.103-25.

Publicação periódica

MOLLICA, M. C. Por uma sociolinguística aplicada. DELTA, São Paulo, v. 9, n. 1, p.105-111, 1993.

Dissertações e teses

HATTNER, A. L. Uma ponte sobre o atlântico: poesia de autores negros angolanos, brasileiros e norte-americanos em uma perspectiva comparativa triangular. 1998, 173 f. Tese (Doutorado em Letras) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Artigo de jornal

ALMINO, J. A guerra do “Cânone Ocidental”. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1995, p.3.