

# Múltiplos Olhares

אבגהכזחט יכלמנעספצק



**Augusto Sarmento-Pantoja**  
**Ladyana dos Santos Lobato**  
**Tânia Sarmento-Pantoja**  
**Organizadores**



**Literatura e Resistência:  
Múltiplos olhares**

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

**Reitor**

**Carlos Edilson de Almeida Maneschy**

**Vice-Reitor**

**Horácio Schneider**

**Pró-Reitor de Administração**

**Edson Ortiz**

**Pró-Reitora de Ensino de Graduação**

**Maria Lúcia Harada**

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

**Emmanuel Zagury Tourinho**

**Pró-Reitor de Extensão**

**Fernando Arthur de Freitas Neves**

**Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento**

**Erick Pedreira**

**Pró-Reitor de Gestão e Desenvolvimento de Pessoal**

**João Cauby Júnior**

**Coordenador do Campus Universitário de Abaetetuba**

**Eliomar de Azevedo do Carmo**

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras**

**Germana Maria Araújo Sales**

## CONSELHO EDITORIAL

**Dedival Brandão Silva (Universidade Federal do Pará)**

**Elcio Loureiro Cornelsen (Universidade Federal de Minas Gerais)**

**Germana Maria Araújo Sales (Universidade Federal do Pará)**

**Gonzalo Leiva Quijada (Pontificia Universidad Católica –Santiago do Chile)**

**Rosani Úrsula Ketzner Umbach (Universidade Federal de Santa Maria)**

**Responsável Editorial**

**Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Pará**

**Literatura e Resistência:  
Múltiplos olhares**

Organizadores  
**Augusto Sarmiento-Pantoja**  
**Ladyana dos Santos Lobato**  
**Tânia Sarmiento-Pantoja**



Universidade Federal do Pará  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
2014

Revisão: Dos autores

Editoração: Tânia Sarmiento-Pantoja, Veridiana Valente Pinheiro,  
Ladyana dos Santos Lobato

Capa: Augusto Sarmiento-Pantoja

Contato dos Organizadores:

augustos@ufpa.br

ladyanasl@ufpa.br

nicama@ufpa.br

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

Literatura e Resistência: múltiplos olhares/Augusto Sarmiento-Pantoja; Ladyana dos Santos Lobato; Tânia Sarmiento-Pantoja (organizadores). Belém: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.

ISBN: 978-85-677470-02-2.

Afirmações, opiniões e conceitos expressados, bem como a produção escrita, são de inteira responsabilidade dos autores de cada texto desta coletânea.

A resistência é uma ética dos que estão vivos.

**Maria Eugénia Vilela**

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	9
<b>REALIDAD Y FICCIÓN EN EL DESCUBRIMIENTO DEL RÍO DE LAS AMAZONAS, RELACIÓN DE GASPAR DE CARVAJAL</b> .....	10
Jocenilda Pires de Sousa, Carlos Henrique Lopes de Almeida	
<b>LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL A PARTIR DO TEXTO LITERÁRIO DE LÍGIA FAGUNDES TELLES</b> .....	19
Dariane Roberta Pinheiro dos Santos, Veridiana Valente Pinheiro	
<b>O DETERMINISMO PRESENTE NAS OBRAS <i>CASA DE PENSÃO E ESAÚ E JACÓ</i></b> .....	28
Edilma Rodrigues Gomes, Rosana Ferreira Cardoso	
<b>ALGUMAS MANHÃS E MUITOS DISCURSOS: ANACRONIAS</b> .....	33
Erlane Conceição de Oliveira Reis, Manoel Edmilson Costa de Sousa, Elielson de Souza Figueiredo	
<b>A CURUPIRA NA POESIA ORAL DOS CAÇADORES DA VILA SERINGAL, CACHOEIRA DO PIRIÁ (PA)</b> .....	44
Fernando Alves da Silva Júnior, Mário Luiz Santos de Lima	
<b>LAS MARCAS DE LA MEDIEVALIDAD EN LA CRONÍSTICA QUINIENTISTA. LA INFLUENCIA DE LOS BESTIARIOS EN LA OBRA <i>HISTORIA GENERAL Y NATURAL DE LAS INDIAS</i></b> .....	53
Francelina Ribeiro Barreto, Carlos Henrique Lopes de Almeida	
<b>A MORTE NOS CONTOS DE <i>O FIO DAS MISSANGAS</i></b> .....	62
Ivania da Silva Pereira de Melo, Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja	
<b>DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA NO CONTO “MARINHO, O MARINHEIRO” E NA MÚSICA “GAIVOTA”</b> .....	68
Jonilson Pinheiro Moraes, Ladyana dos Santos Lobato	
<b>MEMÓRIA E IMAGINÁRIO INFANTIL EM “<i>MEMÓRIAS DA EMÍLIA</i>” DE MONTEIRO LOBATO</b> .....	78
Joyce Dayanne Pacheco Silva, Veridiana Valente Pinheiro	

**MEMÓRIAS DA INFÂNCIA E PÓS-GUERRILHA DO ARAGUAIA: UM  
RELATO DE VIVÊNCIA ..... 89**

Leida Cristina Saraiva Teixeira

**PROTAGONISMO INFANTIL E INSÓLITO EM NARRATIVAS DA  
CATÁSTROFE: UM ESTUDO DE *CARAPINTADA*, DE RENATO TAPAJÓS. 96**

Lenice da Silva Andrade, Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja

**UMA ABORDAGEM SOBRE O EROTISMO NAS POESIAS LITERÁRIAS  
MEDIÉVAIS ..... 111**

Lídia Vilhena Cesário, Roseane Braga de S. Pereira

**O TRABALHO COM O REAL E A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM  
NARRATIVAS DA CATÁSTROFE ..... 117**

Marcela Yara Maués da Costa, Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja

**REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA NO ROMANCE *AS  
MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES ..... 11729**

Rosane Castro Pinto, Augusto Sarmiento-Pantoja



## APRESENTAÇÃO

A coletânea “Literatura e Resistência: múltiplos olhares” é resultado de um ciclo anual de atividades desenvolvidas pelos pesquisadores do grupo de pesquisa Estéticas, *Performance* e Hibridismo (ESPERHI), coordenado pelo professor Augusto Sarmento-Pantoja (FACL/UFPA-Abaetetuba); e pelos pesquisadores do grupo de pesquisa Narrativas de Resistência (NARRARES), coordenado pela professora Tânia Sarmento-Pantoja (ILC/UFPA-Belém).

Compõe esta obra, os trabalhos realizados ao longo do ano de 2013, concluídos com a realização da segunda edição da Jornada de Estudos de Literatura e Resistência (II JELRE), evento que propõe se tornar referência nos estudos de Literatura e Resistência na Região Tocantina do Pará e que, neste ano, construiu um espaço de interlocução entre pesquisadores de diversas Universidades Nacionais e Internacionais.

O II JELRE ocorreu no período de 17 a 19 de Dezembro de 2013, no Campus Universitário de Abaetetuba (UFPA), com o Tema: “Literatura e Resistência no cotidiano da Educação Básica”. Nesta edição do evento, ressaltamos a troca de experiências entre os alunos da Educação Básica e os alunos do Ensino Superior, especialmente da área de Letras, por meio da execução da pesquisa articulada ao desenvolvimento de projetos de extensão e intervenção metodológica, uma vez que o evento apresentou os resultados teóricos e práticos dessas atividades.

Os artigos publicados na ocasião desta coletânea caracterizam-se pela ação de fortalecer o vínculo entre a pesquisa e a graduação, pois cada artigo é resultado da interlocução de pesquisadores dos grupos de pesquisa com um ou mais alunos do ensino da graduação. Por isso, destacamos a importância do trabalho realizado pelos docentes/pesquisadores, em coautoria, os quais por meio de atividades como essa oferecessem um laboratório ao aluno da graduação para o aprendizado e produção de gêneros textuais acadêmicos, além de privilegiarem, por conseguinte, o espaço que o JELRE destina à iniciação científica.

Consideramos de fundamental importância o diálogo acadêmico que se manifesta por meio da reunião de diferentes áreas de conhecimento, mas que, entretanto, compactuam dos mesmos objetos e preocupações: debater as manifestações artísticas, em particular a literária, a partir de seu campo do saber. Desta forma, os artigos científicos apresentados possuem uma natureza que envolve a problematização de elementos inerentes às estéticas contemporâneas e sua relação com a cultura, a política, a antropologia e a sociedade.

Este projeto representa, mais especificamente, o esforço em divulgar a produção acadêmica que versa sobre os estudos relacionados à Resistência e as múltiplas formas de investigações possíveis no âmbito desta categoria estética, pois consideramos a materialização desta publicação uma ação imprescindível para a tarefa de fortalecer as pesquisas em ciências humanas e literatura e, ainda, promover uma interlocução com pesquisadores de diversas Universidades.

Registramos os nossos agradecimentos à Reitoria e Vice-reitoria da UFPA, à Pró-Reitoria de Administração, à Pró-Reitoria de Ensino de Graduação, à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, à Pró-Reitoria de Extensão, à Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento, à Pró-Reitoria de Gestão e Desenvolvimento de Pessoal, à Coordenação do Campus Universitário de Abaetetuba, à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela editoração deste livro e; à Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa – FAPESPA, pelo fomento.

Os Organizadores

# REALIDAD Y FICCIÓN EN EL DESCUBRIMIENTO DEL RÍO DE LAS AMAZONAS, RELACIÓN DE GASPAR DE CARVAJAL

Jocenílda Pires de SOUSA<sup>1</sup>

Carlos Henrique Lopes de ALMEIDA<sup>2</sup>

## INTRODUCCIÓN

La descubierta del Nuevo Mundo fue un intento de “confirmación de la existencia de lo maravilloso” (LEÓN *apud* WECKMANN, 2008, p. 28). Un mundo con naturaleza exuberante, animales gigantes, sirenas, amazonas, muchas riquezas como oro y plata. Con relación a la descubierta de la Amazonía, la imagen formada también poseía estos moldes, como especifica Ana Pizarro: “espacio paradisíaco e infernal, (...) que habitan un espacio poblado de riquezas a considerar y de seres que pertenecen a una zoología fantástica.” (2005, p. 08)

Ciertamente, los descubridores esperaban esta comprobación pues, ya habían escuchado muchas historias principalmente, sobre las grandes mujeres guerreras de América del Sur, las amazonas, una versión americana del mito griego: leyenda de Heródoto. El historiador griego creía en los dioses y en la fatalidad, y sus escritos presentaban numerosas referencias a mitos y leyendas

Los primeros colonizadores ya habían mencionado sobre la existencia de algunos mitos en sus relatos de viajes. Estos escritos, por su vez, tenían el objetivo de informar a un representante radicado en España sobre las tierras que se conquistaban.

Estas informaciones eran emitidas a través de crónicas, pues en el período colonial los escritos sobre los descubrimientos y conquistas eran representados a través de estas narrativas que objetivaban informar sobre los acontecimientos. Para Mignolo, “en su sentido medieval, es una *lista* organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desean conservar en la memoria” (1982, p. 19).

Las narrativas tenían objetivos y características específicas. Las cartas por ejemplo, que eran una “información verbal en la que se describe la posición de las nuevas tierras.” (MIGNOLO, 1982, p. 04).

En este periodo de colonización la corona fuese portuguesa o española, deseaba mantenerse informada sobre todo que ocurría en las nuevas tierras. En este sentido, surgen las relaciones que “tiene el sentido más específico de relato/informe solicitado por la corona” (MIGNOLO, 1982, p. 14)

La relación sobre el descubrimiento del famoso Río de las Amazonas hecha por Fray Gaspar de Carvajal constituye una de las más importantes y se transforma en el molde de nuevos textos como los de Toribio de Ortiguera y Gonzalo Fernández de Oviedo sobre el descubrimiento de América. “Con este testimonio se inicia la implantación de la mitología europea en la región, la que se volverá un elemento importante de su cultura.” (PIZARRO, 2009, p. 02).

---

<sup>1</sup> Licenciada Plena em Letras - Hab. em Língua Portuguesa e Língua Espanhola, pela Universidade Federal do Pará; Pós - Graduada em Língua Portuguesa e Literaturas, pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia.

<sup>2</sup> Professor de Literatura Espanhola – Universidade Federal do Pará, Campus Belém; Doutor em Letras e Linguística.

## FRAY GASPAR DE CARVAJAL

Nacido en Trujillo Extremadura española hacia los años de 1504, religioso dominicano de la orden de San Francisco de Guzmán, fue el cronista del viaje de Francisco de Orellana.

Los discursos de los misioneros jesuitas, como de Carvajal sobre el Descubrimiento del Río de las Amazonas, tienen una gran importancia dentro de la historia de conquistas de nuevos territorios por describir de manera grandiosa los acontecimientos, paisajes, personas y, principalmente, por retratar una realidad conflictiva vivida por los jesuitas:

Não chegou exatamente como um enviado do céu, mas sim na companhia dos colonizadores, proveniente de um horizonte europeu que trazia no seu bojo o projeto colonizador, nas mesmas caravelas que trouxeram os governadores, os plantadores de cana, os militares. (BRANDÃO *apud* HOOMAERT 2005, p. 196)

En la condición de misionero, fue designado para marchar hasta Perú en el año de 1536, juntamente con otros diez frailes. Fundan el Primero Convento de la Orden de Santo Domingo de Guzmán en aquel territorio, donde empezó su aventura por el Río de las Amazonas, un homenaje a las figuras mitológicas de Grecia Antigua, semejantes a las grandes mujeres con arco y flecha que los españoles encontraron en su camino.

En su relación, Carvajal revela miedo ante lo desconocido, presenta la falta de condiciones apropiadas para el viaje, además de los problemas enfrentados. Como percibimos en este trecho:

Y como a otro ni otro día no se hallase comida ni señal de población, con parecer del capitán dije yo una misa como se dice en la mar, encomendando a Nuestro Señor nuestras personas y vidas, suplicándole como indigno nos sacase de tan manifiesto trabajo y perdición, porque ya se nos traslucía; porque, aunque quisiésemos volver agua arriba, no era posible por la gran corriente, pues tentar de ir por tierra era imposible, de manera que estábamos en gran peligro de muerte a causa de la gran hambre que padecíamos (CARNAVAL, 2011, p. 12 - 13)

Cometido por un flechazo de los indios, perdió un ojo. El religioso murió en el Convento de Santo Domingo, en Lima, en el año de 1584.

El documento analizado se encuentra en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de España. Se ha buscado la transcripción hecha por el historiador José Toribio Medina, publicada en 1895, en Sevilla.

## LOS BESTIARIOS Y LOS VIAJES

En la Edad Media existían muchos mitos y leyendas que habitaban el imaginario europeo. Los colonizadores venían a América con esta visión y todo se trasladaba a esta parte del mundo aún desconocida. En este sentido, surge en la Edad Moderna la tentativa de comprobación de este mundo maravilloso, haciendo con que exista una relación entre realidad histórica y ficción que serán difundidas por las crónicas de viaje.

La creencia de la existencia del paraíso en el Nuevo Mundo, con islas paradisíacas, seres fantásticos, monstruos infernales, es la representación de lo que se creía en el Mundo Antiguo.

En este contexto surge el bestiario, libro naturalista que representa animales y también seres fantásticos. Para Varandas:

O Bestiário ou Livro das Bestas assume-se como uma obra singular no âmbito da literatura da Idade Média. Em primeiro lugar, por subordinar várias espécies animais, sejam elas existentes ou não. Em segundo lugar, por subordinar essa descrição a uma interpretação de cariz simbólico e alegórico. Em terceiro lugar, ao integrar iluminuras que se cruzam com o texto escrito, estabelecendo com ele um diálogo permanente. Por fim, porque se constitui como uma obra literária que se circunscreveu à época medieval que o viu nascer e morrer. (2006, p. 01)

Las narrativas presentes en este libro describen diversas especies de animales que presentan enseñanzas religiosas y morales. Su origen está relacionado a época clásica y a autores como Heródoto y Plinio, el viejo.

Según Gómez-Tabanera “el bestiario (...) abarca todo tipo de seres fantásticos y monstruosos e incluso diabólicos” (1992, p.01). Algunos de los seres tienen relación con la Biblia, como el león que tiene su rugido comparado con la palabra de Cristo:

Which animal dares to resist him whose voice is by nature terror itself, so that many animals who could escape him by virtue of their speed are so terrified by his roaring that they are already vanquished? (MS. BODLEY *apud* VARANDAS, 2006, p. 03)<sup>3</sup>

En este sentido, surge la relación de los bestiarios con los viajes del descubrimiento de América, pues funcionaron como un depósito de figuralidades que fueron transliteralizados, así en la existencia de seres fantásticos en las nuevas tierras funcionaría como legitimador, un lugar perfecto para albergar el reino de amazonas, mujeres diabólicas, guerreras, figuras próximas al paraíso.

El autor, Gómez-Tabanera, menciona aún que las amazonas son “mujeres legendarias (...), separándolas de otras mujeres infernales de folklore europeo: ogresas, brujas, diablesas, sirenas (...). Todas féminas diabólicas” (1992, p. 03)

La raza femenina presente en los bestiarios, son representadas en este contexto por las amazonas, mujeres solas y guerreras que serán descritas por Gaspar de Carvajal en el viaje hecha por el capitán Orellana en busca del País de la Canela y de El Dorado.

La llamada literatura de viajes durante el proceso de descubrimiento de América permitió el conocimiento no solo de los aspectos relacionados a la naturaleza y riquezas, sino la interpretación imaginativa de la existencia de seres maravillosos, como evidencia Gómez-Tabanera:

todas estas presencias monstruosas en la Antigüedad y Medioevo como consecuencia de una “anomalía normal”, conclusión a la que pudo llegar el propio Colón antes o después de sus singladuras ultramarinas, tras imaginar los monstruos, maravillas y singularidades con que se topa en sus Indias. (1992, p.03)

Con este propósito, el capitán Francisco de Orellana, empezó su viaje que comenzó en Quito, entre enero y septiembre, en busca de una tierra aún desconocida y de un reino lleno de riquezas.

---

<sup>3</sup>¿Qué animal se atreve le resiste cuya voz es por sí misma terror a la naturaleza, por lo que muchos animales que pudieran escapar por su velocidad están tan aterrorizados por sus rugidos que ya están vencidos?

## **RELACIÓN DE GASPAR DE CARVAJAL**

La relación escrita por Fray Gaspar de Carvajal está dividida en nueve apartados que siguen la denominación hecha de acuerdo con el avance del tiempo, espacio y hechos importantes en la historia. El tema principal es la búsqueda de riquezas y tierras que hacen con que el hombre haga nuevas descubiertas, venciendo distancias en busca de nuevos mundos. También, trata de hechos cotidianos desde la travesía del río hasta su desembocadura al Océano Atlántico.

La narración sigue una cronología bien característica a Carvajal, la cronología religiosa, representada por el calendario de las fiestas litúrgicas, como se queda evidente: “Acabada la obra y visto que la comida se nos apuraba y que se nos habían muerto 7 compañeros de la hambre pasada, partimos el día de Nuestra Señora de Candelaria.” (2011, p.19)

Más adelante sigue la narración con otro hecho religioso:

Pasamos en este mismo asiento toda la Cuaresma, donde se confesaron todos los dichos compañeros religiosos que allí estábamos, y yo prediqué todos los domingos y fiestas, el mandato, la Pasión y Resurrección, lo mejor que Nuestro Redentor me quiso dar a entender con su gracia (2011, p. 26)

El capitán Francisco de Orellana, además de esta posición, era también teniente del gobernador de la ciudad de Santiago. Fue designado a encontrar la tierra que poseía una especiería rara a la época: la canela, razón por la cual marchó de Quito en busca del País de la Canela y de un reino lleno de piedras preciosas: El Dorado.

El recorrido del capitán Francisco de Orellana y del comandante Gonzalo Pizarro por el río fue muy perezoso. Muchos problemas tuvieron que enfrentar en la expedición. Desde el hambre hasta la muerte de algunos hombres. Las lluvias abundantes contribuyeron con la pérdida del tiempo del viaje haciendo con que una segunda expedición fuese formada, proporcionando la descubierta por acaso, del Río Amazonas, por Orellana. Este factor hizo con que el capitán Orellana fuese acusado de haber traicionado a su superior.

En el viaje iban encontrando muchos pueblos, cada uno con su propio modo de vida. Algunos presentaban resistencia ante lo desconocido y, otros, eran tan buenos que ofrecían ayuda, como comida por ejemplo: “el cacique mandó que trujesen comida sus indios y, con muy gran brevedad, trajeron abundantemente lo que fue necesario, así de carnes, perdices, pavas y pescados de muchas maneras” (2011, p. 16)

De cierta manera, todos los problemas, peligros y alegrías del viaje fueron importantes dentro de la narración hecha por Carvajal que supo atribuir características muy reales en su relato, como también, hechos ficticiales, como la leyenda de las Amazonas.

## **REALIDAD Y FICCIÓN EN LA RELACIÓN DE CARVAJAL**

La relación del fray presenta hechos cotidianos muy bien caracterizados y descritos, llenos de aventuras y, en muchos casos, fantásticos. Además, de tener relación con los libros de caballería de la época pues, era la “lectura predilecta de los primeros conquistadores” (DUVIOLS, p. 113).

El fray empieza su relación afirmando que las informaciones son reales, de una persona que realmente vio y vivió todos los momentos y hechos del descubrimiento y que todo lo narrado “será como testigo de vista y hombre de quien Dios quiso dar parte de un

tan nuevo y nunca visto descubrimiento” (2011, p. 10). Añade aún, “es verdad que en todo que yo he visto y contado” (2011, p.70)

En realidad, la narración presenta veracidad pues, existe la presencia de la figura de Dios a quien el fray siempre recurre en los momentos más peligrosos del viaje, apoyándose en los hechos religiosos para marcar la cronología de la expedición y, también, presencia y caracterización de los gobernantes a quien interesaban el descubrimiento, asimismo la descripción siempre está acompañada por asertivas que indican la condición de testigo o de fiabilidad del informante.

Otro punto interesante, es la presencia de la geografía por donde transitan, que atribuye una realidad a la expedición:

Desta isla acordó el capitán de ir a dar cuenta a su majestad deste nuevo y gran descubrimiento y deste río, el cual tenemos que es Marañón, porque hay desde la boca hasta isla de Cubagua 450 leguas por la altura, porque después que llegamos. En toda la costa, aunque hay muchos ríos son pequeños. (2011, p. 70)

En toda la relación, Carvajal menciona los detalles de la expedición, como la gente y los pueblos que encuentran por el camino:

Al cabo de dos leguas, que habíamos ido el río abajo, vimos venir por el río arriba cuatro canoas llenas de indios, a ver y requerir la nuestra y, como nos vieron, dan la vuelta a gran priesa dando alarma, en tal manera, que en menos de un cuarto de hora oímos en los pueblos muchos atambores que apellidaban la tierra (2011p. 14)

En muchas ocasiones algunos pueblos ayudaran a los expedicionarios con comida: “Aquí comenzaron los compañeros a se vengar de lo pasado, porque no hacían sino comer de lo que los indios tenían pensado para sí y beber de sus brebajes” (2011, p. 15). Y en la construcción de un nuevo bergantín: “Visto por el capitán (...) de la tierra, y la buena voluntad de los indios, mandó juntar a todos sus compañeros y les dijo que pues había allí buen aparejo y voluntad en los indios, que sería bien hacer un bergantín” (2011, p. 24)

Otro aspecto real dentro de la crónica de Carvajal es la citación de nombres de varios caciques de los pueblos por donde pasaban: “Cumplidos doce días de mayo, llegamos a las provincias de Machiparo, que es muy gran señor y de mucha gente, y confina con otro señor tan grande llamado Omaga” (2011, p. 29) Además, de mencionar los aspectos generales de los hogares y de la relación social que tenían los habitantes de estos pueblos.

Aún, sus escritos ayudaron a defender el honor de Francisco de Orellana cuando fue acusado de traicionar Gonzalo Pizarro. El documento fue llevado hasta la corte española como defensa del capitán.

Por otro lado, los escritos que surgen en el período de los descubrimientos tenían por objetivo informar de manera más real posible sobre las conquistas. Pero, no estaban lejos de los aspectos ficcionales pues, los colonizadores ya venían con una visión basada en la tradición medieval, siendo necesario verificar la veracidad de los escritos anteriores.

En la Antigüedad, eran muchos los mitos que fueron difundidos en numerosos textos de la literatura “todo cuanto se había leído en Platón, en Hipócrates, en Diodoro de Sicilia, en Plinio o en San Agustín” (DUVIOLS, 2005, p.113). Siendo las amazonas, el mito más famoso “en que los griegos dijeron haberlas descubiertas en el Asia Menor” (IRVINE, 1996, p. XX).

Con las descubiertas de Colón, estos mitos tornan se más presentes en las mentes de los conquistadores y también muchos de los escritos de esta época hacían referencia a existencia de seres maravillosos, como la tribu de las mujeres guerreras (las amazonas).

Con todos estos aspectos de veracidad de existencia de estas féminas, los colonizadores creían que podrían depararse con ellas en sus viajes en busca de nuevos mundos. “Muchos eran los mitos que perturbaban la mente del conquistador y de sus contemporáneos mientras se lanzaban a la aventura por el mundo que acababa de descubrir Colón” (IRVINE, 1996, p. XX).

También, existía una determinación previa en algunos contratos de viajes para que los colonizadores buscasen a las amazonas. Para Irvine:

Las instrucciones que daban los jefes españoles y los contratos que celebran los conquistadores con quienes financiaban los viajes- porque la conquista del Nuevo Mundo fue hasta cierto punto una empresa privada de carácter capitalista- frecuentemente incluían cláusulas requiriendo la búsqueda de esas mujeres mitológicas (1996, p. XX).

Considerando estos aspectos, queda evidente la presencia de este y otros mitos en las narraciones de muchos conquistadores, incluso en la relación de fray Gaspar de Carvajal que afirmó haber visto las guerreras en su viaje junto a Orellana.

Por su vez, la crónica de Carvajal presenta muchos hechos fantásticos como la búsqueda por una especiería de la época (canela) en el País de la Canela, riquezas en El Dorado y presencia del mito de las Amazonas, las indias guerreras.

En la relación, el capitán Orellana fue designado por su majestad a descubrir la tierra donde existía canela “noticia que tenía de una tierra donde se había canela, por servir a su majestad en el descubrimiento de la dicha canela”(2011, p.09). En verdad, se dan cuenta los españoles que tal país y canela no existen y lo que encuentran son algunos árboles.

La existencia de un reino lleno de oro y piedras preciosas fue también uno de los motivos de la búsqueda por otros territorios. Pues, desde los primeros colonizadores, la riqueza era el principal objetivo de la conquista. La existencia de un lugar donde tenían las dichas riquezas hizo con que la expedición de Orellana partiese de Quito en busca de El Dorado.

La leyenda sobre la ciudad cubierta de oro empezó en el año 1530, cuando el conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada encontró un pueblo, los Muiscas, que hacían rituales: la ceremonia “del indio dorado” que originó la leyenda de este lugar donde muchos colonizadores españoles e, incluso ingleses, intentaron buscar.

Empero, el punto principal de la ficción presente en la relación de Carvajal es la presencia de las amazonas “aquí nos dieron noticia de las amazonas y de la riqueza que abajo hay” (p. 18) que representaban más una de las realidades fabulosas que los colonizadores creían que existiesen.

La leyenda de las mujeres guerreras es trasladada de la Antigüedad para América. Y, son numerosos los conquistadores que hacen referencia a estas mujeres en sus crónicas. Según Mix:

Después de Colón, Américo Vespucio, o el Pseudo-Vespucio, si se quiere, habla de las amazonas (...)También lo hace Pedro Mártir de Anglería (...) Las huellas del primer historiador de Indias son seguidas por Oviedo, Herrera, Carvajal que relata la odisea de Orellana, y sir Walter Raleigh, (1993, p.132)

Para los griegos, las amazonas eran cazadoras y luchadoras que vivían sin la presencia de los hombres. Para facilitar la utilización de arco y flecha, retiraban el seno izquierdo. Debido a esta tradición, las amazonas reciben este nombre, ya que en griego significa “las que no tienen seno”.

El fray Gaspar de Carvajal caracteriza las amazonas como “mujeres muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza y son muy membrudas y andas desnudas en cuero” (2011, p.52)

En la cronística, Carvajal menciona la relación social establecida por las guerreras que representaban el opuesto de una sociedad esencialmente masculina, como se representasen el caos frente la orden pues, muchos de los pueblos eran “sujetos y tributarios a las amazonas” (2011, p.52)

y que no la servían de otra cosa sino de plumas de papagayos y de guacamayos para en [...] de los techos de las casas de sus adoraciones, y de los pueblos que ellas tenían era de aquella manera y que, por memoria, la tenían allí, y que adoraban en ella como en cosa que era insignias de su señora (2011, p. 44)

En varios puntos de la relación, el fray menciona la presencia de estas féminas. Desde el primer momento que escuchan sobre su existencia hasta el momento que encuentran con ellas: “con sus arcos y flechas en las manos haciendo tanta guerra como diez indios, y en verdad que hubo mujer que metió un palmo de flecha por unos de los bergantines y otras que menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín.” (2011, p. 52)

En la batalla con las guerreras, el fray pierde un ojo: “no hirieron sino a mí, que me dieron con un flechazo por un ojo que pasó la flecha a la otra parte, de la cual herida he perdido el ojo”. Incluso en esta condición, continuó su relato sobre la expedición.

En todo caso, por afirmar en su relación que todo lo narrado será como testigo presencial de los hechos, la presencia de las amazonas proporcionó la popularización de la historia que ya había sido relatada en otros descubrimientos. Para Mix: “El impacto del relato de Carvajal fue tan grande que en los años siguientes las amazonas van a ser ubicadas en diversos puntos de América.” (1993, p.136)

Carvajal intenta comprobar la existencia de las amazonas haciendo un relato sobre las costumbres de las guerreras que es caracterizado por un indio incorporado en la expedición.

El Capitán le preguntó si estas mujeres eran casadas: el indio dijo que no. El Capitán le preguntó que de qué manera viven: el indio respondió que, como dicho tiene, estaban la tierra adentro, y que él había estado muchas veces allá y había visto su trato y vivienda (...).El capitán le preguntó si estas mujeres parían: el indio dijo que sí. El capitán le dijo que cómo no siendo casadas, ni residía hombre entre ellas, se empañaban: él dijo que estas indias participan con indios en tiempos y cuando les viene aquella gana juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja, y después que se hayan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal: y después, cuando viene el tiempo que han de parir, que si paren hijo le matan y le envían a sus padres, y si hija, la crían con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra. (2011, p. 57)

Por defender la existencia de estas mujeres, al descubrieren el río, por acaso, atribuyen el nombre como un homenaje: Río de las Amazonas. Perdiendo el nombre de Río de Orellana, “que descubrió, por muy gran ventura (...) desde su nacimiento hasta salir a la mar” (2011, p. 07)



## CONCLUSIÓN

En verdad, el descubrimiento del Río de las Amazonas tuvo una importante significación dentro del proceso de colonización de América por traer el contenido histórico como por la presencia del imaginario europeo a través de la reaparición del mito de las Amazonas.

Es necesario mencionar que la cronística de Gaspar de Carvajal presenta dos puntos clave en la expedición de Orellana: realidad y ficción. La primera, caracterizada por el tiempo cronológico, los aspectos geográficos, caracterización de los pueblos, lugares y personas y, la segunda, por la presencia de los mitos que perpetuaban desde la Antigüedad y asumen la importante función de verdad/tradición, es decir, funcionan como un puente que mantiene la fiabilidad entre la realidad observada y la tradición constituida.

Carvajal, presenta una relación que tiene aspectos maravillosos “que los conquistadores y misioneros aprendieron de las autoridades clásicas y medievales (LEÓN, 2008, p.26), como la caracterización de las Amazonas, que posiblemente había leído en los monasterios castellanos.

Es fácil identificar en las narrativas de la época de la conquista, aspectos configurados en la presencia de elementos maravillosos, como si hubiese una relación con los escritos mitológicos pues, este tipo de lectura hacía parte de la vida de los colonizadores. Y no se puede desconsiderar su impronta en la formación del imaginario del Viejo Mundo, que por consiguiente sirvió para estimular y garantizar los tripulantes, los grandes protagonistas del expediente de exploración y colonización del Nuevo Mundo.

Así, Carvajal intenta mezclar los aspectos reales con los ficcionales. La realidad, serviría para direccionar otros viajes por América, como los aspectos geográficos, y la ficción para asegurar la existencia del mito, proporcionando el interés de comprobación de otros conquistadores y la promocionalidad de las tierras alcanzadas.

## BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Cristóbal de (1641). Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas. In: PAPAVERO, Nelson, (et. al). **O novo Édem: A fauna da Amazônia Brasileira em relato de viajantes e cronistas desde a descoberta do Rio Amazonas por Pizon (1500) até o tratado de Santo Idelfonso (1777)**. 2ª Ed. Revista e Ampliada. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002.

ACCURSO, Ricardo. Las Amazonas de Fray Gaspar de Carvajal. **Revista de Aula de Letras**. Humanidades y Enseñanza. Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

(BRANDÃO *apud* HOOMAERT 2005, p. 196)

EL MITO DE LAS AMAZONAS. Disponible en: <<http://www.solonosotras.com/archivo/02/cult-mit-050700.htm>> Acceso en: 24 mai. 2013.

CARVAJAL, Fray G. de. **Relación de Descubrimiento del río de las Amazonas**. Edición y notas de Nieves Pinillos Iglesias, realizada para Babelia, Madrid, 2011.

DUVIOLS, 2005, p.113

GÓMEZ-TABANERA, José M. Bestiario y paraíso en los viajes colombinos: el legado del folklore medieval europeo a la historiografía americanista. **AIH**. Atlas XI, Universidades de Madrid y Oviedo, 1992.

IRVING, A. Leonard. **Los Libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

LEÓN, María José Rodilla. **Bestiarios del Nuevo Mundo: Maravillas de Dios o Engendros del Demonio**. Revista de Filología Hispánica Rilce, año 3, México, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **Historia de la literatura hispanoamericana: Época Colonial**, Tomo I. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1982.

MIX:, 1993, p.136

PELLICER, Rosa. **Continens Paradisi: El libro segundo de el paraíso en el nuevo mundo de Antonio de León Pinelo**. Universidad de Zaragoza, 2009.

PIZARRO, Ana. **Amazonía: el río tiene voces**. Fondo de Cultura Económica. Chile, Santiago, ISBN, 2009.

PIZARRO, Ana. **Imaginario y Discurso: La Amazonía**. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Universidad de Santiago de Chile, Año XXXI, N° 61. Lima-Hanover, 2005.

PIZARRO, Ana (Org.). **AMÉRICA LATINA: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas. Unicamp, 1993.

SANTOS, Rossemildo da Silva. Relatos de Viajes del Amazonas: Los otros de Carvajal y Alместo. **Revista Estação Literária**, Volume 10 B, p. 267-275, Londrina, 2013.

VARANDAS, Angélica. **A Idade Média e o Bestiário**. III Seminário Aberto: Instituto de Estudos Medievais, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

LEÓN *apud* WECKMANN, 2008, p. 28

# LEITURA E PRODUÇÃO TEXTUAL A PARTIR DO TEXTO LITERÁRIO DE LÍGIA FAGUNDES TELLES

Darlane Roberta Pinheiro dos SANTOS<sup>4</sup>  
Veridiana Valente PINHEIRO<sup>5</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A leitura é a ação que efetiva o texto, seja ele literário ou não. Sobre essa ação, Paulo Freire, ao discorrer sobre a importância desta caracteriza essa ação como “ato” de ler e que a leitura é um ato contínuo, ou seja, exige que o leitor participe dela ativamente. Nota-se a importância da leitura para o ser humano. E umas das atividades mais rejeitadas em sala de aula pelos alunos são a que envolve a leitura, as “desculpas” são diversificadas. Outros fatores impedem também que no âmbito escolar sejam desenvolvidos projetos que possibilitem uma atividade mais significativa com a leitura. Ressaltamos que essa questão se alastra até o ensino médio, etapa esta que é o foco do nosso trabalho.

Segundo FuLANo Silva (apud RIBEIRO, 2012, p. 10), “Ler é, em última instância, não só uma ponte para tomada de consciência, mas também um modo de existir no qual o indivíduo compreende e interpreta a expressão registrada pela escrita e passa a compreender-se no mundo”. Em se tratando de leitura de texto literário, Joseane Pinto (2012, p.447) ressalta a importância dessa atividade para a vida do leitor ao afirmar que “é através da leitura, e em particular da leitura de textos literários que nos é dada a possibilidade de, por meio do mundo transfigurado em arte, que é a obra literária, compreender melhor o mundo em que vivemos, o outro e a nós mesmo”.

Neste sentido, partindo das vivências da prática do Estágio Supervisionado III, no último semestre do curso, observei que nas atividades com o texto literário em nenhum momento este objeto foi empregado ou até oportunizado para o aluno como instrumento reflexivo, e sim atividades mecanizadas que se limita a estudos de períodos literários ou decodificação gramatical. Muitos estudiosos tem se voltado para o estudo da literatura enquanto disciplina formadora. Acerca disso, citamos o ensaio *A literatura e a formação do homem* de Antônio Candido (1972) em que afirma que uma das principais funções da literatura é o seu caráter formador e humanizador, que segundo ele “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1972, p. 85). FuLANo Mügge (2011, p. 178) também contribui para esta afirmação, ao inferir que a literatura é um “bem da humanidade” e que a falta dela pode causar empobrecimento intelectual no aluno. As afirmações acima retratam o quanto é discutida essa questão tanto quanto pondera nossa proposição.

Mediante as considerações acima e as observações advindas da prática na disciplina Estágio Supervisionado III, buscamos empregar a narrativa de Lygia Fagundes Teles como objeto reflexivo para os alunos do ensino médio, especificamente os do 1º e 3º anos, com idades entre 14 e 17 anos, de uma escola particular, localizada no município de Ananindeua- PA, partindo da seguinte problemática: de que forma o texto literário serve como instrumento provocativo à leitura e produção textual. Para tanto, elaboramos uma oficina de leitura e produção textual, cujo propósito foi possibilitar um encontro mais significativo com o texto literário, em que o aluno pudesse estabelecer um diálogo entre sua

---

<sup>4</sup>Graduada em Letras pela Escola Superior Madre Celeste – ESMAC e professora da rede do ensino fundamental.

<sup>5</sup>Mestre em Estudos Literários e doutoranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

voz e as vozes da narrativa, e que após essa interação eles construíssem um texto a partir de suas impressões e provocações que a narrativa lhe possibilitou.

Nossa intenção inicial foi de identificar os indícios reflexivos e de aprendizados nos textos produzidos por eles, isso porque consideramos ser de suma relevância a aplicação de atividades de cunho reflexivo nessa etapa escolar, já que o aluno nesta etapa escolar, encontra-se numa fase de descobertas, de compreensão de seus desejos e anseios tanto quanto da formação de opinião. A discussão se faz relevante á medida que possibilita um novo olhar para um objeto literário, como fonte de inesgotável aprendizado, de riqueza estética, filosófica e porque não, social. E para dar conta do que nos propomos recorreremos aos estudos de Beth Brait (2005), Antônio Candido (1972), Luis Costa Lima (1969) e Irlandé Antunes (2010), entre outros que consideramos ser de suma importância para a dinâmica de nossa pesquisa.

## **OFICINA DE REFLEXÃO: O PERCURSO**

A atividade prática iniciou desde o primeiro contato com os dois casais de alunos, em que eles relataram acerca das suas experiências com a leitura literária e, a partir disso planejamos por quais caminhos nossa atividade iria se fundamentar. Dessa forma buscamos primeiramente formalizar nossa atividade por meio de documentos que permitisse a concretização da pesquisa diante da instituição, assim como perante os participantes. Formalizadas essas intenções e concretizadas parimos para a segunda etapa que foi a elaboração da oficina nos moldes de uma aula, a fim de permitir o partilhar da leitura, com inferência dos alunos, em que o mediador do processo atuasse restritamente, não permitindo que suas ideias não interferissem nas impressões dos alunos, mas intermediando o contato dos mesmos e deixando que fruísse a leitura e o entendimento de forma livre, sem a “velha” obrigação de se identificar períodos literários ou autores.

Dessa forma, fizemos uma aula expositivo-dialógica, mediante um agendamento com a diretora da escola. No primeiro momento da prática foi reservado para a escuta das vozes que ali ansiavam para serem ouvidas com intuito de fazer que essa interação gerasse posicionamentos futuros, e de permitir a escuta das opiniões sobre narrativa, as impressões e quando o aluno se sentiu provocado pela narrativa do conto. Em seguida explanamos sobre conceitos de texto, os tipos e a estrutura de um texto dissertativo-argumentativo e apresentamos a temática que poderia atuar como ponto de partida para a construção do texto, mas deixamos os alunos livres para tal escolha.

Ressaltamos que dispomos todos os materiais necessários para a feitura dos textos dos alunos, como: folha de produção textual, o conto impresso, e demais recursos materiais necessários para a realização da oficina. Pontuamos também que os encontros com os alunos aconteceram fora do horário de aula e em dias alternados para que os alunos não se encontrassem, pois supomos que, caso isso acontecesse, as impressões de um pudessem influenciar na do outro. Nesse sentido, foi disponibilizado para os alunos duas horas e meia para a leitura do texto em que informamos a eles que poderiam escolher entre as temáticas apresentadas no quadro assim como aplicar no texto todo o conhecimento adquirido na vida escolar.

## **ANÁLISE DO MATERIAL**

Tendo como objeto de análise as redações escolares, faz se necessário primeiramente tecermos um breve comentário a fim de classificar as produções dos alunos em texto. Segundo Antunes (2010), texto é qualquer atividade verbal ou escrita com

intenções pré-definidas. Dessa forma, entende-se que as produções realizadas pelos alunos são textos partindo do princípio que estabelecemos previamente nossas intenções, que é de identificar os indícios de uma postura reflexiva a partir da leitura da narrativa de Lygia Fagundes Telles. Outras considerações que aqui pleiteamos dizem respeito à análise que será realizada, pois nossa intenção não é discorrer sobre os aspectos que caracterizam ou não dito as produções dos alunos em texto, mas de identificar nos discursos dos alunos transcritos em forma de texto, posturas reflexivas que condizem com nossa proposta.

Discorridos esses comentários e de posse dos textos produzidos pelos dois casais de alunos do 1º e 3º anos do nível médio, partimos para a etapa investigativa cuja intenção é estabelecer um diálogo entre as teorias levantadas para a discussão dessa pesquisa, pois nossa intenção nessa parte da pesquisa foi de abrir os caminhos na busca dos indícios reflexivos dos alunos.

Nesse sentido, as atividades foram propostas com o objetivo de possibilitar uma leitura mais atenta e prazerosa para os alunos, a fim de fazer dessa atividade de leitura do conto, um processo analítico, de reflexão da narrativa, proporcionando ganho de conhecimento e de troca de experiências entre o mundo real e ficcional, extraíndo tudo o que a narrativa lhe permitisse e essas manifestações se materializassem em forma de texto, sendo posteriormente, averiguados os indícios das posturas reflexivas que revelassem as manifestações provocadas pela narrativa do conto de Lygia. Com isso, ambientamos um contexto afável, onde as inquietações provocadas pela narrativa pudessem ser materializadas nas vozes que ali estavam e queriam ser ouvidas, sem a obrigação de identificar no texto, períodos literários ou características de autores ou obras, pois o intuito da atividade foi de permitir o escutar, as impressões da leitura, e também acabar com dúvidas que por ventura surgiram durante a leitura.

No que se refere a este contato significativo com o texto literário Pinto (2012, p. 449) afirma que essa ação é de suma importância no contexto escolar, segundo ela, momentos prazerosos por meio da leitura do texto literário devem ser possibilitados, pois tais atividades devem atuar com intuito de fomentar o amadurecimento do aluno-leitor, assim como a própria autora afirma lhe proporcionar um *status* cultural, em que todos esses elementos encaminham os leitores para momentos de puro aprofundamento e decifração dos múltiplos significados e sentidos do texto literário.

Na perspectiva da pesquisadora o texto se completa no ato da leitura pois é nesse momento é de construção e reconstrução de acordo com a compreensão e interpretação dos inúmeros significados contidos no universo ficcional. Dessa forma podemos inferir que a literatura não atua só como arte, mas como uma estrutura regida por um sistema de obras, que ativa o nosso senso crítico, permitindo prover ensinamentos dela, capazes de nos formar e descortinar o que o senso comum não é capaz de mostrar, à medida que somos tocados, provocados pelo texto.

Essa importância da qual comenta Pinto não só possibilita esse momento de descortinar o mundo impresso nas páginas de um livro, tanto quanto o caminhar do aluno sobre o texto, passando a observar a vida de uma nova forma, interpretando, refletindo sobre os símbolos expressos nas narrativas e construindo significados plurais, ou seja, usufruindo tudo o que a leitura lhe propõe.

Almeida (2011, p. 127) contribui também para confirmar sobre o aspecto formativo da literatura, ao inferir que, “é nesse processo que reside o seu aspecto formativo: preenche de vida nossa própria vida, dialoga com nossa trajetória existencial, é o centro referencial ao qual nos reportamos para sairmos do nada e penetrarmos nos reinos dos sentidos”.

Acerca desse deslocamento e de entrega ao texto literário, possibilitada pela literatura como disciplina de múltiplas funções que enriquece nossa formação e é claro a importância dessa disciplina para o ser humano, citamos os comentários de Silva & Souza (2012, p.36) que ressaltam sobre a importância da literatura para o aluno, como

observamos abaixo,

considerada uma das mais prestigiadas formas de expressão humana, que permite experimentar, ficcionalmente, diferentes realidades, ampliando nossa própria forma de compreender o mundo, pois, mediante o trabalho com a linguagem, instiga-nos à reflexão, contribuindo para nossa própria formação humana.

Silva & Souza (2012, p. 36) afirmam que negar ao aluno o contato com a leitura literária de forma que ele tornar ela significante é inviabilizar a ampliação de seus horizontes e das expectativas de sua própria humanidade, uma vez que a humanidade é relacionada com a questão do dialogismo bakhtiniano, que somada à dimensão histórico-ideológica o configura dentro do processo constitutivo da linguagem, já que essa está intimamente relacionada com a questão histórica, de que fala Brait, em que leitor e texto interagem dentro de um campo histórico e social, em que um se completa e se realiza sob o outro.

Acreditamos que uma das prerrogativas do papel do professor é de através do conhecimento, do incentivo à leitura, buscar munir-se de vários recursos e usar estratégias que possibilite fazer da ação educadora um ato transformador, especialmente quando se trata de educandos em uma etapa escolar tão propícia para essa formação, pois se reconhecerem enquanto indivíduos atuantes na sociedade e são capazes de construir posicionamentos que os permitam lidar com as mais diversas ou adversas situações sociais pelas quais ainda irão passar. E, neste sentido é que a literatura pode atuar como poderoso veículo facilitador, que possibilita um senso reflexivo, de enxergar outros mundos e de relacionar-se com eles e sair dele transformado, pois, à medida que se lê, se inicia o processo de reconhecimento dos significados do texto literário, da riqueza filosófica e social contida no mesmo, cujo aspecto formador é relatado por Antonio Candido, no artigo *A literatura e a formação do homem*, em que ele comenta acerca da ação que a literatura exerce sobre o indivíduo, educando, seja de forma direta ou indireta, seja nos campos escolares ou não (CANDIDO, 1972, p. 84).

Considerando que um dos principais objetivos do professor é munir-se de vários recursos e usar das mais variadas estratégias a fim de fomentar o gosto pela leitura em detrimento não só da formação leitora, mas cidadã, que possibilite fazer dessa ação um ato transformador, capazes de transformar aquele que se dispõe a ler. Cidadãos estes tomados por uma consciência que os possibilite reconhecerem-se enquanto indivíduos atuantes na sociedade e de construir posicionamentos que os permitam lidar com as mais diversas ou adversas situações sociais. E, neste sentido é que verificamos que a literatura pode atuar como poderoso veículo facilitador, que possibilita um senso reflexivo, de enxergar outros mundos e de relacionar-se com eles e sair dele transformado, pois, à medida que se lê, se inicia o processo de reconhecimento dos significados do texto literário, da riqueza filosófica e social contida no mesmo, cujo aspecto formador é relatado por Antonio Candido, no artigo *A literatura e a formação do homem*, em que ele comenta acerca da ação que a literatura exerce sobre o indivíduo, educando, seja de forma direta ou indireta, seja nos campos escolares ou não (CANDIDO, 1972, p. 84).

Notamos que a discussão é pertinente, pois a leitura literária mediante os posicionamentos dos estudiosos uma fonte inesgotável de significados, vozes, manifestações implícitas e explícitas, desejos, anseios, que ativadas pelo leitor-aluno são ouvidas, admiradas pelo leitor, fazendo com que este se encoraje, realiza-se mesmo que por meio ficcional, a partir do momento que o leitor consiga decifrar e se aventurar no mundo edificado pela leitura literária, gerando significados e constituindo posicionamentos acerca de si, de nós e dos outros.

## POSTURA REFLEXIVA

Como discorrido anteriormente, a disciplina literatura é a ponto de partida para se trabalhar a questão da formação humana e cidadã em sala de aula e sendo o texto literário o principal formato que conduzirá o aluno para puros momentos de desvendamento do objeto literário. Neste sentido, a essência de nossa pesquisa é usar o texto literário como objeto reflexivo, quando partimos da problemática: de que forma o texto literário pode servir como instrumento provocativo e de reflexão é que esta parte de nosso artigo se limita. Dessa forma utilizamos como referência reflexiva, a narrativa *Venha Ver o Pôr do Sol* (1970) de Lygia Fagundes Telles. Dessa forma procurou-se provocar os alunos a partir de perguntas que lhes causasse inquietação, quando nós perguntamos qual o uso disso para tua vida, o que essa leitura te provocou e assim fizemos.

O processo de reflexão está assinalado nos discursos construídos pelos alunos após a leitura e discussão do conto e possibilitou que os alunos estabelecessem uma relação entre o “eu” e o “conto”. A fim de manter a privacidade de seus nomes, identificaremos os discursos de cada um por meio de recortes dos fragmentos desses textos. Para isso, adotamos o uso das letras **F** para as alunas e **M** para os alunos seguidos da numeração **1** e **3** representando respectivamente o 1º e 3º anos do nível médio.

O discurso de **F<sub>1</sub>** afirma que “*não se pode confiar nas pessoas*” já assinala a conexão com a leitura, pois ao observar criteriosamente a atitude da personagem Ricardo em relação a ex-namorada Raquel, pontua criticamente os traços psicológicos da personagem, o discurso da aluna já confirma o caráter transformador da literatura, que ultrapassa o campo ficcional.

Da mesma forma acontece no discurso de **M<sub>1</sub>**, pois o mesmo já na introdução de seu texto faz o seguinte argumento “*ainda existi amor?*”. Percebe-se que ao inferir esse posicionamento, o aluno compreendeu e interpretou que o fato de Raquel abandonar Ricardo por interesse, pois mais adiante no seu texto ele afirma novamente “*amor por interesse, amor por fama e muitas vezes por dinheiro*”. Partindo da perspectiva de Brait (2005, p. 97) acerca de como se dá a produção de sentido na visão bakhtiniana, ela afirma que “o ouvido do leitor é sempre provocados por um conjunto de vozes”. Isso está refletido nos discursos dos alunos acima citados, pois ambos tocados pelas falas da personagem Ricardo e Raquel respectivamente inferiram tais argumentos.

Os posicionamentos do casal de alunos do 1º ano deixam claro que traços do mundo real estão presentes na narrativa e que isso possibilitou os mesmos fazerem essa ligação entre a narrativa e a realidade de muitos casais, que por não aceitarem o fim do relacionamento, vingam-se do companheiro (a). Podemos notar também que esse discurso advém das observações de mundo, que foi ativado por meio da leitura literária com fins reflexivos. Segundo Candido (1972) a literatura ensina e forma, sobre este aspecto podemos observar no seguinte trecho de **F<sub>1</sub>** “*Ele foi uma pessoa muito inteligente para pensar nesse plano maligno que teve*”.

É no encontro entre ficção e realidade que podemos constatar que a literatura atua como formadora, pois ativa por meio do imaginário a nossa sensibilidade, e por meio desta somos transformados ao ouvir e ser ouvido, quando travarmos um diálogo com o texto, em que ambos se ouvem e se refazem diante da leitura literária, fato este comentado por Almeida (2011, p. 127). O mesmo autor complementa ao dizer que a literatura é uma experiência estética que aciona as sensações humanas, e que por ativar as sensações humanas permite estabelecer o diálogo com outros sujeitos, reinventando-se, refazendo seus conceitos, interagindo mesmo que virtualmente com outros mundos, já que a obra não pode ser vista como algo acabado e sim se refaz no momento que alguém se põe a ler, caracterizando assim o aspecto formador dessa arte literária, ao possibilitar a construção de posicionamentos críticos e maduros por meio do texto literário.

Com relação ao casal de alunos do 3º ano, podemos dizer que a narrativa dialogou com os mesmos consideravelmente. No que diz respeito a um discurso julgador, vemos nos discursos de **F<sub>3</sub>** este processo, ao dizer que “*o personagem apresenta um elevado grau de psicopatia, por premeditar friamente, mentir descaradamente e prender a frágil Raquel*”. O discurso julgador pondera o que acabamos de afirmar. Percebemos que a aluna adentrou num processo de dessecamento, ou seja, soube extrair aspectos implícitos e bem particulares do perfil de Ricardo na narrativa. Verificamos isto também no seguinte trecho: “*é necessário analisarmos com atenção o comportamento de Ricardo*”. No tocante a literatura e seu caráter formador, podemos relacionar o discurso da aluna às palavras de Isensee (2004) com relação ao papel de leitor da aluna, pois a autora afirma “que é o leitor quem ativa o mecanismo de adentrar o texto literário” e mais ainda sobre o aspecto julgador da aluna, a mesma autora diz que o “exercício de expressão de valores de diferentes tipos através da comunicação com o outro” Isensee (2004, p. 32).

No que diz respeito aos discursos de **M<sub>3</sub>** o aluno também efetiva a relação “eu” e “mundo” por meio da narrativa, ao comentar no “*conta a história de um típico casal da vida real*”. O aluno ao proferir isto no seu texto confirma o ponto de partida da literatura tendo como referência a realidade assim como a função da literatura, comentado por Candido (1972, p. 83). Sobre a capacidade de a literatura operar sobre nós, sem que ao menos percebamos, comentada por Candido, é observável no seguinte fragmento extraído do texto de **M<sub>3</sub>** “*a forma como a autora trata da situação é impressionante e surpreendente e realmente leva o leitor a compreensão simples*”. Neste trecho nota-se o poder que a arte exerce sobre o indivíduo revelado pelo prazer do aluno após a leitura da narrativa, discutido por Pantoja e Pinheiro (2011) ao afirmarem que a arte tem por excelência a possibilidade de exercer forte influência diante do processo de leitura, ao mesmo tempo liga-se às palavras de Isensee (2004), visto anteriormente no discurso de **F<sub>3</sub>**.

No que se referem às vozes reflexivas transpostas em forma de texto, elas nos permitem dizer que os enunciados dos alunos foram construídos a partir da leitura de mundo que foi ativada no momento de interação com o texto, permitindo relacionar também ao que foi afirmado por Brait (2005) acerca do dialogismo bakhtiniano, em que ela afirma que a linguagem se efetiva também a partir da visão de mundo e da voz do outro interlocutor, pois, isto retrata que os textos produzidos pelos alunos estabelecem uma troca de enunciados entre interlocutores.

Isto também está relacionado ao que a mesma autora comenta no estudo, sobre a obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, em que Bakhtin engloba os aspectos histórico-sociais no processo da linguagem, ou seja, os enunciados são construídos em meio a um contexto social, num dado momento histórico e social, que puderam ser observados nos discursos dos alunos ao relacionarem a narrativa de Lygia ao contexto externo, ou seja, a temática do texto a situações reais, ocorridas dentro de um espaço que pode ser segundo os próprios alunos qualquer um, como afirmado por **M<sub>1</sub>** em uma das suas observações, “*nos dias de hoje podemos andar por cidades, ruas, vilas e ver que os casos de amor são poucos os que duram*”.

Este aspecto discutido por Brait, acerca da constituição da linguagem por Bakhtin inclui o contexto social (mundo) como parte integrante e de grande influência no processo comunicativo, sendo observado nos discursos dos alunos, pois ao incluir o ambiente externo, confirma assim que a linguagem não é construída no vazio, mas a partir do outro e das interações sociais (sujeito e mundo), que aqui pode ser confirmada pela aplicabilidade da oficina de produção textual proposta aos dois casais de alunos.

Notou-se que as vozes construídas desde o momento da recepção do texto até os primeiros comentários confidenciais a mim, em relação ao texto literário, certificam que os discursos dos alunos nos permitem inferir que uma das reflexões interessantes da literatura como obra de arte, é a possibilidade desta, fazer paralelo com a realidade, pois ao mesclar situações reais a situações ficcionais permite ao leitor se vê e se refazer a partir das



vivências proporcionadas pelo texto, pois consegue atualizar-se com a realidade, que dentro desse processo de interação texto-leitor a consagra como arte. A arte literária é validada no momento que a obra é aceita e desmitificada pelo aluno.

Notamos que os discursos foram proferidos abarcando vários ângulos, seja ele julgador ou não, pois os aspectos perceptivos nos faz reportarmos aos comentários de Luis Costa Lima, em que recorre à visão de Sartre acerca desse processo perceptivo. Dessa forma Lima (1969, p. 14) afirma que, a percepção de cada parte da narrativa gerou um significado para os alunos e que essa percepção se dá de diferentes pontos, ou seja, cada um efetivou a sua por meio da reflexão que foi caminho para a tomada de consciência da realidade formalizadas pela relação *eu* e *conto*. Partindo desse ponto de vista, entendemos que o conto aqui assume o papel de objeto que foi percebido de diversas maneiras, possibilitando inúmeras interpretações, deduções dentro do princípio da realidade, que foi concretizada em forma de outro objeto, nesse caso, a produção textual dos alunos.

Observamos que os textos produzidos pelos alunos refletem as reflexões possibilitadas pela leitura do conto, que vão desde posicionamentos críticos, relações com outros textos (ou vozes), até comentários de juízo de valor. Isto nos permite inferir que a literatura, enquanto arte, além de poder ser apreciada em forma de leitura, atua como propiciadora da manifestação do “eu” ativamente frente a outros enunciados e também vivências singulares que só é permitido quando em contato com outros contextos, sujeitos, perfis e não passivamente como ainda presenciamos em sala de aula.

Além disso, verificamos também que essa relação de troca oportuniza a ampliação do conhecimento, não só literário, mas também de si mesmo, pois o leitor teve um encontro menos sistematizado e mais livre, ou seja, menos compromissado com a questão histórica que anula a ampliação desse horizonte que se abre à medida que o aluno é envolvido pela leitura literária. Isso mostra que os alunos adentraram no texto e foram provocados pelo objeto literário, pois conseguiram fazer a relação do “eu” com o “mundo” a partir dos seguintes aspectos: **1)** aguçar a curiosidade; **2)** buscar novos significados; **3)** refletir entre o eu e o mundo; **4)** discutir de elementos próprios do processo de abstração; **5)** reconhecer a importância da leitura; **6)** produzir nova visão acerca do objeto literário; **7)** decifrar o implícito; **8)** convergir entre intertextualidade e reflexão; **9)** construir postura crítica frente às relações amorosas. Diante dos aspectos mencionados anteriormente, constatamos que o texto literário em sala de aula pode atuar como instrumento propiciador para a formação humana e social, a partir de atividades de cunho reflexivo que permita essa troca de experiências e aprendizado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todos os aspectos percebidos em vozes materializadas em texto, constatamos que o texto literário empregado em sala de aula como objeto reflexivo amplia a capacidade de se construir novo posicionamento diante das vozes contidas nele, anulando de certa forma a velha e estática prática de se trabalhar o texto literário para fins de processos seletivos, aspecto presente nas aulas do ensino médio, pois a leitura literária quando possibilitada ao aluno de maneira que ele possa tomá-la como um objeto a ser investigado, analisado e desmiuçado, em que as partes voltem a se unir a partir da significância e dos sentidos que a leitura representa para o aluno, oportunizando a expressão de diferentes pontos de vista a respeito de uma mesma ficcionalidade fazendo ponte com a realidade.

Notou-se que as vozes construídas desde o momento da recepção do texto até os primeiros comentários confidenciais a mim, em relação ao texto literário certificam que os discursos dos alunos nos permitem dizer que uma das reflexões interessantes da

literatura como obra de arte, é a possibilidade desta, fazer paralelo com a realidade, pois ao mesclar situações reais a situações ficcionais permite ao leitor se vê e se refazer a partir das vivências proporcionadas pelo texto, pois consegue atualizar-se com a realidade, que dentro desse processo de interação texto-leitor a consagra como arte. A arte literária é validada no momento que a obra é aceita e desmitificada pelo aluno.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Rogério. A literatura e seu aspecto formativo. **Revista Religare**, São Paulo, v.8, n.2, p. 127-138. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/12496>>. Acesso em: 19 fev. 2014 às 01:00h03min.

ANTUNES, Irandé. **Análise de textos: fundamentos e práticas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

CANDIDO, Antonio. A Literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo. USP, 1972. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3560/3007>>. Acesso em: 18 abr. 2014 às 23h50m.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1989. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 4). Disponível em: <[http://comunidades.mda.gov.br/portal/saf/arquivos/view/ater/livros/A\\_import%C3%A2ncia\\_do\\_Ato\\_de\\_Ler.pdf](http://comunidades.mda.gov.br/portal/saf/arquivos/view/ater/livros/A_import%C3%A2ncia_do_Ato_de_Ler.pdf)>. Acesso em: 27 abr. 2014 às 01h12m.

ISENSEE, Sestren Adriana. **A leitura literária na formação humana: um olhar discente**. 2004. 79f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Centro de Ciências da Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2004. Disponível em: <[http://proxy.furb.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=123](http://proxy.furb.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=123)>. Acesso em: 18 fev. 2014.

LIMA, Luis Costa. **Por que a literatura**. Rio de Janeiro: Vozes, Petrópolis, 1969.

FuLANo Mügge (2011, p. 178)

Pantoja e Pinheiro (2011)

PINTO, Joseane Silva. Texto literário e formação crítica do aluno. **Revista Eventos Pedagógicos**, Mato Grosso, v.3, n.1, Número Especial, p. 447-454, abr. 2012. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/eventos/article/view/584>>. Acesso em: 19 fev. 2014 às 00h:52min.

FuLANo Silva (apud RIBEIRO, 2012, p. 10)

SILVA, Marcelo Alves & SOUZA, José Antonio de. A leitura literária: especificidades e contribuições para a humanização do aluno/leitor. **Interfaces da Educação**, Paranaíba, v.3, n.8, p.35-47, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uems.br/novo/index.php/interfaces/article/view/2894>>. Acesso em: 19 fev. 2014 às 00:00horas35min.

TELES, Lygia Fagundes

# O DETERMINISMO PRESENTE NAS OBRAS *CASA DE PENSÃO* E *ESAÚ E JACÓ*

Edilma Rodrigues GOMES<sup>6</sup>  
Rosana Ferreira CARDOSO<sup>7</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sabe-se que muitas teorias influenciaram os movimentos artísticos como o Realismo e o Naturalismo, nos quais a arte deveria ser como os positivistas concebiam a ciência: fria e imparcial. Em vez de sonhar com o passado, investigar o presente. O escritor não deveria expressar suas emoções pessoais, mas analisar as questões sociais (a prostituição, a miséria, o crime), falar de problemas causados pela sociedade e particularmente assentar seus argumentos na ideia de herança, geradora do determinismo que tanto marcou esses modelos.

No dicionário *on line* de língua portuguesa o termo *determinismo* designa a teoria segundo a qual tudo está determinado, isto é, submetido a condições necessária suficiente e elas próprias. Como se sabe, segundo Hippolyte Taine, são três os fatores que determinam o ser humano: a raça, o meio, e o momento histórico. Essa teoria fundamenta muitos contextos de obras consideradas cânones da literatura brasileira. Percebe-se, portanto, que muitos romancistas aderiram a essa concepção e exploram em seu texto os seguintes princípios:

1. Raça: Conjunto de disposições inatas e hereditárias que, associadas a acentuadas diferenças no temperamento e na estrutura do corpo, diversificam os povos entre si.
2. Meio: Legado biológico que representa uma herança de séculos ou milênios a raça vive sempre em um meio geográfico, científico e sócio-político. A raça é a força interior, o meio é a força exterior. Ambas produzem uma obra, e esta condiciona quem lhe seguir.
3. Momento: Interação das forças do passado com as do presente. Relação entre o momento presente e o elemento sucessor num processo histórico (BERNADI, 1999, p. 107-108).

Alguns críticos literários consideram o Naturalismo uma vertente do Realismo, diferenciando aquele deste em função da profundidade que o primeiro tem em retratar a realidade por meio das relações estabelecidas e pelas dimensões do caráter humano, cujas patologias são refletidas na vida em sociedade, conforme afirmativa a seguir:

Pode-se afirmar que duas direções marcaram a evolução do realismo no Brasil: a corrente social, atraída pelos problemas sociais, pelos temas urbanos, contemporâneos, pelos materiais comuns da vida cotidiana, segunda a qual o Realismo muitas vezes descamba para o Naturalismo, quando assume posição filosófica e se submete à luz de uma teoria (COUTINHO, 2007, p. 196)

O Naturalismo muito se apoiou na concepção da filosofia de Taine, em especial as obras de Aluísio de Azevedo, em seus romances o fator vontade é quase anulado, pois suas personagens são frutos da condição social, fatos espontâneos definem o caráter das pessoas

---

<sup>6</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará.

<sup>7</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará.

e conseqüentemente seus comportamentos. Carvalho (1968), ao conceituar o Naturalismo, expressa:

O homem tornara-se um produto da fatalidade inconsciente, um resultado das forças eternas que dirigiam, dos princípios inevitáveis que o governavam, numa palavra uma simples máquina, cujos movimentos já estavam pré-estabelecidos, ordenados e catalogados no grande índice bio-sociológico do planeta. (CARVALHO, 1968, p.279)

As obras machadianas geralmente são impregnadas de ironia, compreende-se que esse recurso é o que revela a representação da realidade que a escola literária propunha mostrar a respeito da sociedade e do comportamento humano: “Machado de Assis é que atua literariamente como psicólogo (...) [e] sobreleva a todos pela profundidade do pensamento, pela correção da linguagem, pela sobriedade da forma e da ironia sutil” (CARVALHO, 1968 p. 31). O manuseio da ironia nas obras de Machado de Assis é o que nos conduz a pensar que o determinismo presente em *Esau e Jacó* não é expressão daquilo que realmente a literatura deste autor se dispõe a apresentar, mas a criticar:

Às vezes em escritores como Machado de Assis, que nunca se deixou levar para os exagerados tons naturalistas, e que reagiu mesmo contra a fórmula de Eça no estudo crítico que lhe dedicou, encontraram, todavia, guarida para muitos pontos de vista doutrinários e certas colocações estéticas do Naturalismo. (COUTINHO, 2007, p.194).

Como se observa, Machado Assis ao apresentar um estilo repleto de humor irônico e reflexões profundas sobre a condição humana, apesar de ter se mantido firme no modelo do Realismo, possivelmente apresentou em alguns momentos certa inclinação para o Naturalismo, mesmo sem querer assumir o tom exacerbado desta estética. É mostraremos na análise a seguir.

## **O MODELO NATURALISTA EM *CASA DE PENSÃO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

O romance, *Casa de pensão*, narra a história do jovem Amâncio de Vasconcelos, rapaz rico que vem do Maranhão para estudar na Corte no Rio de Janeiro. No início Amâncio mora na casa de um amigo da família, o Sr. Campos, mas logo vai morar em uma casa de pensão atendendo ao convite de seu amigo João Coqueiro e sua esposa Mame. Brizard. Ambos estavam de olho em seu dinheiro e por isso planejavam casá-lo com Amélia, irmã de Coqueiro. Na pensão havia muitos hóspedes e a promiscuidade era generalizada, apesar da falsa moralidade imposta pelos proprietários.

Naquele ambiente, Amélia se torna amante de Amâncio e quando este anuncia que precisa ir para casa, pois seu pai morrera e ele precisava ajudar a mãe viúva, é ameaçado por Coqueiro que exige que antes ele se case com Amélia. Amâncio planeja uma fuga, mas é preso por um oficial de justiça e o julgamento começa. O processo todo é recheado de mentiras e falsidades engendradas por Coqueiro, mas ao final, Amâncio é absolvido. Por outro lado, Coqueiro sofre com o veredicto, agarra de um revólver e atira em Amâncio, quando este se encontra dormindo, e é preso por um policial. A mãe de Amâncio chega à cidade no meio de todo aquele alvoroço e vê numa vitrine o retrato do filho morto na mesa do necrotério.

As obras analisadas apresentam aspectos deterministas que Taine defende e que Aranha elucida como o pré-determinante, o determinante e o pós-determinante. Em *Casa de pensão*, de Aluísio de Azevedo, o determinismo presente na obra é condicionado pelo

cenário social, que por meio do protagonista circunda todo o romance, e desse modo desenha-se, como “a moral cinzenta do fatalismo que se destila na prosa de Aluísio de Azevedo” (BOSI, 2006, p.168). Com relação à personagem Amâncio o trecho explicita o determinismo presente na forma como o caráter de Amâncio é construído, uma vez que este vivenciou fatos que muito contribuíram para a definição de sua personalidade:

Amâncio fora muito mal-educado pelo pai, português antigo e austero, desses que confundem o respeito como terror. Em pequeno levou muita bordoadas; tinha um medo horroroso de Vasconcelos; fugia dele como de um inimigo, e ficava todo frio e a tremer quando lhe ouvia a voz ou lhe sentia os passos. Se acaso algumas vezes se mostrava dócil e amoroso, era sempre por conveniência: habituou-se a fingir desde esse tempo (AZEVEDO, 1989, p. 6)

Além do relacionamento problemático com o pai, Amâncio também teve sérios problemas de relacionamento com o professor que era ríspido e com seus colegas de escola. Segundo o narrador “esses pequenos episódios da infância” de Amâncio foram decisivos na direção que o caráter do personagem seguiu, pois:

Desde logo habituou-se a fazer uma falsa idéia de seus semelhantes; julgou os homens por seu pai, seu professor e seus discípulos.  
— E abominou-os. Principiou a aborrecê-los secretamente, por uma fatalidade de ressentimento; principiou a desconfiar de todos, a prevenir-se contra tudo, a disfarçar, a fingir que era o que exigiam brutalmente que ele fosse (AZEVEDO, 1989, p. 6)

O protagonista apresentava muitos dos vícios morais que o ser humano pode concentrar, mas como apresenta o narrador do romance, fatos da infância que implicaram no comportamento de Amâncio que era desconfiado, fraudulento, agressivo. Gostava de procurar mulheres, que para a sociedade da época, eram consideradas inapropriadas: “*Por outro lado, as mulatas folgavam em tê-lo perto de si, achavam-no vivo e atilado, provocavam-lhe ditos de graça, mexiam com ele, faziam-lhe perguntas maliciosas, só para ver o que o demônio do menino respondia*” (AZEVEDO, 1989, p. 22). Além desses, outro aspecto chama a atenção no que diz respeito à influência do meio sobre o personagem: o desejo por mulheres mais velhas do que ele. Amâncio não somente conviveu com escravas que muitas vezes lhe despertavam a libido, na juventude interessou-se por mulheres com idade bem acima da sua. A esposa de Campos, por exemplo, a primeira pessoa que o hospedou quando foi morar no Rio de Janeiro para cursar a faculdade, lhe despertou intensa paixão.

Outra hipótese – que ao mesmo tempo serve de fundamento ao que dissemos e corrobora a hipótese levantada anteriormente – encontra-se no fato de Amâncio venerar a figura da mãe, inicialmente por ser aquela quem lhe apoiava e quem lhe defendia. Essa relação entre mãe e filho deixa um questionamento: será que Amâncio desenvolvera o complexo de Édipo e o resolvera a contento? O fragmento que apresentamos a seguir mostra a veneração de Amâncio associada à figura da mãe, e vice-versa, em que é possível vislumbrar o desejo carnal de origem incestuosa:

Sua mãe, D. Ângela, uma santa de cabelos brancos e rosto de moço, não raro se voltava contra o marido e apadrinhava o filho. Amâncio agarrava-se-lhe às saias, fora de si, sufocado de soluços (...). A própria ideia da mãe nunca vinha só. Havia sempre ao lado da imagem alguma recordação enfadonha e constrangedora – as poucas vezes em que estavam juntos, o pai chegava no melhor da intimidade, e Ângela retraía-

se, cortando as carícias do filho, como se recebesse um amante em plena ilegalidade do adultério (AZEVEDO, 1989, p. 21).

O narrador insinua o que seriam então essas carícias prematuras e a relação de extrema dependência afetiva em relação à autoridade materna a origem de certos comportamentos do protagonista. Nesse sentido, observamos ser essa obra muito clara no que diz respeito ao manuseio da temática determinista, tal como postulada pelo paradigma do determinismo: o meio nesse caso, a sociedade, a família, a escola influenciará no rumo que a vida de Amâncio tomou.

## O MODELO NATURALISTA EM *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS

O romance narra a história dos filhos gêmeos de Natividade e Agostinho Santos, que brigam desde o ventre materno e à medida que vão crescendo, os irmãos começam a definir seus temperamentos diversos: são rivais em tudo. Paulo é impulsivo, arrebatado, Pedro é dissimulado e conservador, o que vem a ser motivo de brigas entre os dois. Já adultos, a causa principal de suas divergências passa a ser de ordem política – Paulo é republicano e Pedro, monarquista. Estamos em plena época da Proclamação da República, quando decorrem as ações do romance.

A obra *Esaú e Jacó* apresenta o determinismo biológico ou hereditário com base na história bíblica encontrada no livro de Gênesis, que relata a trajetória de vida dos filhos gêmeos de Rebeca e Isaque, Esaú e Jacó, que desde o ventre materno já manifestavam indiferenças. Vejamos o que diz o texto bíblico:

E os filhos brigavam dentro dela... E o Senhor lhe disse: duas nações há no teu ventre e dois povos se dividirão das tuas entranhas, e um povo será mais forte do que o outro povo, e o maior servirá o menor. E depois saiu o seu irmão agarrado ao calcanhar de Esaú. (BÍBLIA SAGRADA, 25.22-23-26).

Assim como Deus explicou a Isaque o motivo das brigas entre os gêmeos no ventre da mãe como reflexo para o futuro dos dois filhos, a cabocla do castelo a qual Natividade consulta, também faz o mesmo: “*Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras*” (ASSIS, 1994, p.4). Ao fazer o papel de oráculo a cabocla explica que Pedro e Paulo (nomes nada concordantes ao perfil das personagens) seriam competitivos por isso seriam “grandes homens” no futuro. Lê-se desse modo em *Esaú e Jacó*, uma confissão de fatalismo que explica a indiferença professada nas frases: “*não se luta contra o destino o melhor é deixar que nos pegue pelos cabelos e nos arraste até onde queira, alçar-nos ou despenhar-nos*” (BOSSI, 2006, p.16). Contudo, não se pode afirmar que a intenção de Machado de Assis foi a defender a questão do pré-determinismo que o fato bíblico apresenta.

O determinismo histórico também comparece na obra uma vez que o romance remete ao contexto histórico brasileiro no qual ocorria a mudança na forma do governo do país, aspecto ilustrado também na contraface ideológica e partidária que constituiu os gêmeos.

A propósito, Hippolyte Taine fala do determinismo condicionado pelo momento histórico, Paulo e Pedro (protagonistas da obra *Esaú e Jacó*) nasceram em um momento histórico-político do país no qual acontecia o enfrentamento entre as duas formas de governo. O Brasil já não conseguia mais ser um país monárquico, de forma que outra ideologia nascia: a republicana. Porém a monarquia não queria ceder. Dessa forma, não houve um simples processo de mudança: eram duas correntes, eram duas forças opostas as

quais dividiam a sociedade da época em especial a classe detentora do poder político, econômico e social. Sendo proclamada a República “*Foram eleitos em oposição um a outro*” (ASSIS, 1994, p.118), pois apoiavam partidos diferentes. Um era Conservador e o outro Liberal.

Vê-se, portanto que a disputa entre os dois perdurou mesmo com o final da monarquia. Sendo essa disparidade de ideologias fruto do destino ou não, o fato é que os gêmeos não abandonaram suas diferenças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise comparativa das obras *Casa de Pensão* e *Esaú e Jacó* e da pesquisa bibliográfica que envolveu textos de referência sobre o determinismo, sobretudo elementos da teoria determinista de Taine, observamos que *Casa de Pensão* é fruto da estética naturalista de Aluísio Azevedo, obra em que encontramos uma forte influência do determinismo como formador do caráter do personagem principal. Já *Esaú e Jacó*, pertencente ao Realismo de Machado de Assis, ganha contornos deterministas desde sua alegoria inicial, fator que percorre todo o romance.

De acordo com as análises feitas, percebemos que o Determinismo se faz presente de forma diferenciada em ambas às obras, um condicionado pelo meio e o outro por meio de elementos que estabelecem um destino pré-determinado ou biológico, em que também se nota o pós-determinismo ou determinismo histórico. Notamos que mesmo que a intenção do autor fosse ironizar essa corrente teórica o importante é que a obra apresenta a temática abordada neste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado. **Esaú e Jacó**. In. *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

AZEVEDO, Aluísio. **Casa de pensão**. 5.ed., São Paulo: Ática, 1989.

BERNARDI, Francisco. **As bases da literatura brasileira**. Porto Alegre: AGE, 1999.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

**BÍBLIA SAGRADA**. Edição Pastoral. Editora Paulus, 1991.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. 13ª edição. Vis Mea in Lagore. Rio de Janeiro, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução a Literatura no Brasil**, 19ª edição. Bertrand Brasil, 2007.



## ALGUMAS MANHÃS E MUITOS DISCURSOS: ANACRONIAS

Erlane Conceição de Oliveira REIS<sup>8</sup>  
Manoel Edmilson Costa de SOUSA<sup>9</sup>  
Elielson de Souza FIGUEIREDO<sup>10</sup>

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Dalcídio Jurandir eternizou a história de um menino de dezesseis anos que buscando “agradar” as pessoas saiu do interior em busca de estudo sentindo-se culpado por isso. Trata-se de uma obra cuja primeira publicação data de 1968, pertence à idade contemporânea, porém, por questões estéticas pode-se classificar na Segunda Geração Modernista por apresentar personagens caracterizados psicologicamente e que são verdadeiros personagens do cotidiano.

Fundamental na análise do romance *Primeira Manhã* é a forma como o autor usou o tempo e seus recursos como instrumento essencial para que compreendamos e entendamos as personagens no decorrer de toda a obra, levando em consideração que as obras de Dalcídio Jurandir tendem a assuntos regionais, mas também são ricas em temas universais, no caso desta, o deslocamento/migração de pessoas do interior para a cidade em busca de estudo e o sentimento de culpa, entre outros. Sendo assim, este trabalho tem como objetivo analisar especificamente a anacronia presente em *Primeira Manhã*, associando-a as personagens, sobretudo a Alfredo para assim verificar a influência deste recurso temporal sobre as composições das personagens, bem como verificar a importância destes (recursos) na compreensão da narrativa.

Esse artigo é composto pelas seguintes partes: Fundamentação teórica, ou seja, conceitos usados para sustentar as discussões aqui expressas sobre anacronias. Em seguida, tem-se a análise de anacronias presentes no romance *Primeira Manhã*, pois é o recurso temporal predominante e essencial para que o leitor entenda/compreenda a relação das personagens no decorrer da obra. E, para finalizar, apresentamos as Considerações finais, contendo a conclusão sobre a análise.

### ANACRONIA: ANALEPSE E PROLEPSE

Esse tópico será destinado ao conceito do recurso temporal anacronia, mais especificamente, de analepse e prolepse.

Ao estudar a ordem temporal de uma narrativa, confronta-se a ordem de disposição dos acontecimentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, sendo que essa ordem pode vir indicada explicitamente ou ser inferida de maneira indireta. Gérard Genette (1972) afirma que na narrativa clássica, na maioria das vezes, o discurso narrativo não inverte a ordem dos acontecimentos sem que haja uma marca na linguagem escrita que “avisa” a ocorrência de inversão.

Tratando das diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa (anacronias narrativas), Genette considera que “voltar para trás” serve para explicar ou esclarecer acontecimentos. Esse procedimento, torna-se, na literatura ocidental,

---

<sup>8</sup>Graduada em Letras-Licenciatura Plena em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará.

<sup>9</sup> Especialista em Linguagens e Culturas da Amazônia pela Universidade Federal do Pará – Campus de Bragança.

<sup>10</sup> Mestre em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Pará.

uma característica do gênero épico e que o estilo da narração romanesca permaneceu fiel a esta característica, mesmo com a enorme diferença temporal entre essas escritas. Assim, “não se cairá no ridículo de apresentar a anacronia como uma raridade ou como uma invenção moderna: ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária” (GENETTE, 1972, p. 19).

Anacronia, segundo Benedito Nunes é

O *recuo* pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados são denominados por Genette, respectivamente, de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção), enquanto ‘formas de discordância entre as duas ordens temporais’ do *discurso* e da *história* (2003, p. 20).

Ou seja, a anacronia é o recurso temporal que pode ou não predominar na narrativa e é de suma importância, haja vista que é por meio de evocações tanto de momentos anteriores quanto posteriores ao que está sendo narrado que se torna possível a compreensão das personagens desse romance.

Reis & Lopes também tecem discussão sobre esse tema. Para eles,

Como o termo etimologicamente sugere (*ana-*: ‘inversão’; *cronos*: ‘tempo’), anacronia designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso. Deste modo, um acontecimento que, no desenvolvimento cronológico da história, se situe no final da ação, pode ser relatado antecipadamente pelo narrador; por outro lado (e mais freqüentemente), a compreensão de fatos do presente da ação pode obrigar a recuperar os seus antecedentes remotos (1988, p. 117).

Nesse sentido, a alteração da ordem dos eventos narrados, ou melhor, entender essa materialização do tempo é indispensável para a compreensão do romance, pois se deve levar em consideração a história de vida (vivências) de cada personagem, ou seja, essa recuperação de momentos antecedentes ou a antecipação de momentos futuros ao presente da ação narrada nos permite entender o porquê de determinadas situações e atitudes envolvendo as personagens, possibilitando também a visão de que o ocorrido ou não no passado pode influenciar (e influencia) o presente e o futuro.

Ao tratar mais detalhadamente do conceito de *analepse*, Reis & Lopes (1988) afirmam que também corresponde genericamente ao termo designado como *flashback*, e diz respeito a “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (p. 118). Quanto à *prolepse*, ocorre com muito menos frequência do que a *analepse*, pois: “O narrador propende a voltar-se para o passado em que tais eventos se distribuem e parece encarar os movimentos prolépticos com a reserva devida a uma espécie de irregularidade estrutural” (REIS & LOPES, 1988, p. 145). Isso significa que o narrador faz uso da anacronia, valorizando a *analepse* ao invés da *prolepse*, considerando que a *prolepse* seria um desvio estético ou estrutural devido sua ocorrência ser mais rara.

Que diferença fazia do singular? Bem fácil saber, mas já tão tarde, chegava tão atrasado, essas coisas só valiam saber sempre mais cedo. Subiria, de dois em dois os degraus do poeirento e desejado Liceu, à altura de sua pressa e de seus dezesseis anos. De repente dezesseis! Como o raio abrindo o quarto de Luciana, caíram estes dezesseis anos, arde o Ginásio no clarão, subirá numa vertigem (JURANDIR, 2009, p. 34).

Com esse trecho da obra percebe-se a ocorrência da prolepse quando Alfredo antecipa o que mais tarde ocorreria, “subiria, de dois em dois os degraus...”, “subirá uma vertigem”, é uma maneira de mostrar que Alfredo nesse momento ainda estava fascinado com a ideia de estudar num colégio da capital.

Reis e Lopes (1988) ressaltam ainda que, a prolepse pode ocorrer mesmo quando os romances se preocupam em demonstrar teses, em analisar cenários sociais, em explicar processos evolutivos e não somente para antecipar conclusões. Em *Primeira Manhã* esses aspectos são recorrentes e em consequência disso, a analepse também é comumente utilizada, porém, pode-se encontrar exemplos de prolepse, ainda que seja com menor frequência: “Da casa, parecia ouvir o que só mais tarde de verdade ouviu por boca da velha parteira a velha usava um dizer um pouco fanho e devagar, as mãos pontuando, a dar mais antiguidade e mais sal às coisas que contava” (JURANDIR, 2009, p. 46).

Nesse trecho da obra, a antecipação é realizada não para efeito de conclusão de determinado assunto, mas para mostrar o que iria suceder em um futuro próximo ao de quando d. Santa narra sobre Luciana (sobrinha de d. Santa) enfatizando a maneira emblemática que a “velha parteira” conduziria seu falar, já deixando subentendido a divergência entre o dito e o que Alfredo acreditava que seria exposto.

Bom que a mãe não ficasse em Belém, vendendo mingau ou tacacazeira, importava? Longe de tudo aquilo que a consumia. Mãe filho e trabalhando. À noite, rompendo os escuros e a lama do São João, iria apanhar com o professor Benício entre o chiqueiro do porco e o sopro de Antonieta, o pouco saber que era preciso (JURANDIR, 2009, p. 66).

Nesse outro ocorre a mesma situação de antecipação de momentos ao presente da narrativa, para que se evidencie no presente e aconteça, de fato, posteriormente.

Esse adiantar-se, ou melhor, essa troca da ordem dos acontecimentos, mostra o quão é importante situar o leitor acerca do que será narrado mais detalhadamente em um momento posterior e mostra também os anseios e expectativas das personagens em relação ao que ocorrerá e às possíveis consequências disso.

No que diz respeito à anacronia, os recuos e/ou avanços podem ser considerados externos ou internos conforme seu alcance, ou seja, “à distância a que se projetam a *prolepse* (v.) ou a *analepse* (v.), para além ou para aquém do momento da história em que se encontra a narrativa primeira” (REIS & LOPES, 1988, p.116). Nesse sentido, o alcance de uma anacronia pode ser de poucas horas, de vários meses, de vários séculos etc. sendo que, as externas são aquelas retomadas que não fazem parte da duração da história narrada, ou seja, acontecimentos ou situações de antes desse período e, as internas as que acontecem no período que contemple a duração da história narrada, ou seja, acontecimentos que surgem no decorrer da narrativa.

Ainda segundo Reis & Lopes (1988) o alcance das anacronias é posto em conexão preferentemente com as analepses e isso ocorre devido ao considerável peso estrutural de que estas podem revestir-se, pois é na dependência dessa importância que pode explicar-se o maior ou menor alcance que elas atingem. Isto posto, pode-se dizer que o alcance do movimento analéptico é inspirado pela necessidade de fundamentar a situação e características das personagens no presente da história. Deste modo, o alcance acaba tornando-se um aspecto particular das anacronias (e em especial das analepses) com possível repercussão sobre a dimensão da história coberta por esse recurso temporal.

A história narrada em *Primeira Manhã* tem a duração de quatro dias, aproximadamente, porém existem discursos que não pertencem somente a esses quatro dias, pois no decorrer da narrativa várias histórias são lembradas, já vividas, na maioria das vezes, em momentos anteriores ao da narrativa. Sendo assim, as analepses internas são

as que fazem parte do período das quatro manhãs, logo, as externas referem-se a ocorrências anteriores a essas manhãs.

A principal analepse interna presente na obra é a situação do trote sofrido por Alfredo em sua primeira manhã, que será retomada por diversas vezes no decorrer da obra e, a principal analepse externa é relacionada à história de Luciana. Ambas vão mostrando e realçando a consequência desses acontecimentos para a formação e amadurecimento de Alfredo.

### ***PRIMEIRA MANHÃ: IDAS E VINDAS***

É necessário “voltar ou adiantar-se no tempo”, por meio de recordações e rememorações para buscar fatos e falas que possibilitem a interpretação do presente das personagens, ou seja, para entender o porquê da fuga de Luciana, definir Alfredo, d. Santa, d. Amélia e Major Alberto (pais de Alfredo) entre outras personagens, é preciso, às vezes, retomar situações já acontecidas ou mesmo evocar momentos futuros.

Alfredo se decepciona com a escola ao se deparar com o primeiro dia de aula, vê que nada é como ele imaginava em Cachoeira e no decorrer das aulas, ao invés de estudar, relembra de pessoas e fatos ocorridos em Cachoeira,

Que estou fazendo aqui, quem marcou este encontro entre estas criaturas e aquele gelado peixe de óculos? Que entendimento há de sair deste ouvir de muitos e daquele falar de um só? Que está fazendo aqui, lhe disse a mãe ao apanhá-lo conversando com a Eunice, em Muaná. De novo o vago gesto de tédio e impaciência do peixe no seu aquário, riscando o quadro negro. Alfredo tentava compreender. Palavras brancas cobriam-no de cinza e de perplexidade. Cinzas nas cabeças, ombros, perfis, silêncios, nucas, o lápis da branquinha desenha a própria distração, tocou a corneta dos bombeiros. Sobre este raio que lhe queima o peito, jorre então a mangueira d'água. Esponja no quadro, giz na ponta do dedo como a própria unha, o lente assoou-se. Que é isto; aprender? aprender? Saber? Terei um dom? repleto de meninos e meninas de Marajó, sentia-se o mais velho da classe mais obrigado a estudar, o mais exigido (JURANDIR, 2009, p. 36-37).

Como nota-se apesar de, de fato, Alfredo se encontrar perplexo devido à maneira como a aula vai se consolidando, e isso lhe causa indagações constantes, está na sala sem atentar-se ao conteúdo estudado, ele se sente na obrigação de estudar, pois representa não a si próprio, mas sua família e amigos que “deixou para trás” e que não tiveram a oportunidade de estudar. Também é notório que sua idade é tida como motivo a mais para que se sinta inseguro quanto sua capacidade de aprendizagem.

Em seu primeiro dia de aula, engana-se de sala, entrando num terceiro ano, e após a primeira aula é levado à sua verdadeira sala (primeiro ano) por uma inspetora e isso o leva a questionar-se novamente sobre o que estaria fazendo ali, se realmente era isso que queria, vendo tudo na escola tão diferente do sonhado reflete, “começo a desconfiar que sou demais neste estabelecimento de ensino. Este engano de sala não foi um sinal?” (JURANDIR, 2009, p. 41).

Ainda nesse dia, que era já o nono dia das aulas, mas o seu era o primeiro por falta de material, os veteranos da escola resolveram lhe pregar um trote, contribuindo para essa primeira manhã se tornar, de fato, inesquecível.

O calouro! O pátio o engoliu, o levou até o fundo e o devolveu entre as alas do mesmo alarido, pisa um, o cocorote, aquele esbarro, o pescoção,

o tropeço, pega! Despencou-se, viu-se lá fora no meio da praça, debaixo ainda da algazarra que ficara no pátio, pátio dos trezentos Belerofontes, dos dezesseis porcos multiplicados:

Parou, sem fôlego, cego, o pátio sobre a nuca, as caras tão bruscas que o espiavam, o colhiam pelo sovaco e o atiravam aos outros e estes riam, bigu! bigu! Com suas bochechas em punho, o focinho, o bico da vaia, a mão que lhe revirou o bolso... Estes quatrocentos réis só? No chuvisco, suando, sozinho na praça cheia de soldados, lançado no fosso. Ordinário, à direita, volver! Acelerado marche! (JURANDIR, 2009, p. 42).

Alfredo ia se desfazendo do sonho que tinha em estudar, saiu da escola e vagou pela cidade, levando consigo diversas lembranças que fazia questão de lembrar, tanto de Cachoeira, quanto das pessoas de sua vida.

Na obra, há lembranças diversas, tanto feita por personagens e situações que os envolvam quanto aquelas que são feitas para evidenciar outras personagens, como exemplo temos Luciana, que aparece sempre por meio da voz ou de lembranças de outras personagens, que vão falando acerca do porquê dela ter sido “desabençoada” pela família e como consequência sua ida para Belém e em seguida sua fuga de lá, sua primeira imagem é passada através da lembrança de Alfredo quando d. Santa contava-lhe sobre Luciana,

Era um outubro seco, queimando os campos, o rio debaixo da lama e de repente a trovoadas, o rio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto, onde estava presa a Luciana, tão brusco escancara-se. Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui do bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a d. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula, tranca a moça, em pelo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que se partia ao meio, viventes pelo campo como tições, Alfredo via; nos restos do clarão saltou a moça, com o seu terror, sua culpa? Ou sua inocência? Três dias trancada a bolacha e água, dormindo nos selins suados de cavalo. Então por que a trovoadas, aquela sem se esperar chegando, no que saltou o raio, mal choveu parou? Por que os porcos, na conta dos meus anos, dezesseis? E o taperebazeiro, o esteio, a porta da prisão? A mãe na varanda, rodeada, as duas filhas, xerimbabos. O raio vem, tirou Luciana do pecado, da culpa, da desabênção? (JURANDIR, 2009, p. 31-32).

Ainda, d. Santa, também por meio da evocação de algo já ocorrido, fala a respeito de quando aconteceu o “desabênção” de Luciana, como a d. Jovita (mãe de Luciana) a tirou do tabocal, onde a prendeu e como ela conseguiu fugir. É importante ressaltar que nesse momento já há questionamentos a cerca da culpa, como quem diga: será que o raio realmente tirou Luciana do pecado, da culpa, da desabênção? Ou será que ele só a livrou da cela, mas continua presa em si mesma por não ter conseguido atingir seus objetivos de estudar em Belém e/ou casar com o pregador?

D. Santa diz que sua sobrinha tinha uma ótima caligrafia, tirava notas boas e que,

Luciana até pediu: me mandem pro Ginásio, eu quero. Mandaram? Haveres não tinham para interná-la pensionista no Santa Catarina, no Santo Antônio?, Instruirzinho a menina no Liceu, ofendia? Foi a mãe que disse não? Disse “não”, acabou-se, o pai quis uma palavra... o não mal saindo pela boca de sua mulher, parecendo mais dos olhos, tão manso, baixo, era a lei? O coronel a língua engoliu. (JURANDIR, 2009, p. 33).

Em relação ao pedido de casamento, quando os pais de Luciana disseram “não”, o crente “com o não, que nunca pensou, sumiu, varrido, dizem que atirava no rio folhas da Sagrada Escritura (...)” (JURANDIR, 2009, p. 33).

Outra personagem que fala sobre Luciana e para onde ela foi após o raio é o próprio Alfredo: “Solta pelo raio, levada pela tia para Belém, não demora separou-se. Presente nos cuidados, na compaixão daquela velha tia parteira, erra em Belém, fugindo de si mesma, trancada no seu castigo, à espera de outro raio que lhe abra a porta, que porta, qual, onde, como?” (JURANDIR, 2009, p. 34).

Nesse momento, Alfredo afirma que a tia de Luciana a levou para Belém e que em seguida ela fugiu, mas não explica exatamente o porquê, qual o erro cometido, apenas faz referência ao que d. Dudu (filha de d. Santa), bem mais adiante, explicita, também por meio de rememoração,

- Mas quando ela veio então pro curro velho, era aquela entoadada, o dia na janela. Não pregava um botão. A mãe a dizer que orgulho não era, era paixão. Era só de boca grudada, como coisa que tivessem lhe cortado a língua. Uma vassoura em casa, pegou? Nós, lá em casa, eu com meas irmãs, quem passava a ferro passava, quem costurava costurava, quem ficava no fogão ficava. Um dia a meã irmã contrariou-se com ela, bateram língua, bateram que bateram. Minto. Ela só resmungou, mordendo o beijo e não sei o que meã irmã disse que a outra eu um tal grito e então resmungou que havia de ver a meã irmã morrendo indigente na Santa Casa, saindo o corpo no rabeção. Que dissesse que eu ouvi, não ouvi, eu ia saindo com aquele monte de costura pra loja. Mea irmã fez constar. A mana, que levou a praga, faleceu, sim, todo mundo ali no curro velho pode ver que ela foi enterrada em segunda classe, o caixão saiu da nossa porta, custou o tanto que a nossa costura podia arcar. Eu sei foi que depois do grito... Eu sei foi que a Luciana justamente na terça-feira do dia 6 de agosto, quando se deu a discussão, que anoiteceu, eu sei que ela anoiteceu. No amanhecer, na quarta, quem te disse? Fomos ver, sumiu com a roupa do corpo. Toca então a nossa mãe atrás pra saber o paradeiro, toca atrás, toca atrás, mamãe que parteja por aí tudo e vem, nos diz que não achou até hoje. Sim? Ah, não achou, não, mamãe? Foi? Conheço a minha mãe (JURANDIR, 2009, p. 102).

Sabendo dessas informações, durante o almoço, e de que sua mãe (d. Amélia), sem saber o que fazer para deixá-lo em Belém, havia pedido para que o deixassem morar na casa de d. Dudu, Alfredo fica inquieto e começa a indagar se é mesmo um bom filho, haja vista que sua mãe se esforçou ao máximo para conseguir moradia e “conforto” e, em compensação, ele encontra-se constantemente alheio às aulas.

Sem tocar no cozidinho, impacienta-se. Essa revelação humilha-me. Meia pataca. Serei eu mesmo bom filho? Não sei ver minha mãe? Aqui não está a minha falta? Vi o que passou no hospital? Crua indiferença de minha parte? Esta senhora aqui me revolve indagações adormecidas, culpas soterradas... De pé, d Dudu, avançou o queixo, feito um dente de dragão, um queixo que é uma clava contra o mundo:

- Tirava um pedaço da casa você hospedado aqui? O esse da tua rede ia roer tanto a escápula do quarto? Mando fazer outra escápula se assim for o sucedido. Tirou o lugar dum outro?

- Da outra? Queria dizer: a outra?

Alfredo arriscou a pergunta, pôs-se de guarda, remexeu o pirão. Meia-pataca” (JURANDIR, 2009, p. 101).

Alfredo demonstra que até então não sabia do pedido feito por sua mãe à d. Dudu, isso o fez sentir que não era merecedor de tanto empenho, pois, segundo ele, não estava correspondendo às expectativas depositadas por sua mãe em relação ao estudo na cidade. Morando então com d. Dudu, acreditava estar ocupando o lugar de outra pessoa, pois, constantemente ouvia comentários sobre o fato de Luciana querer muito estudar em Belém e de a casa onde ele estava morando ter sido construída exclusivamente para a moça: “- Não era a preferida do pai, d. Dudu? (Luciana) Tanto era que, pelo que me disse d. Santa, esta casa foi feita na intenção dela, da predileta. Foi, não foi? Bem, não me meto” (JURANDIR, 2009, p. 101).

Com isso, as culpas só aumentavam e Alfredo sentia-se cada vez mais desmotivado a continuar nessa cidade.

Após todos os acontecimentos ao chegar a Belém, após o tão sonhado primeiro dia de aula até as descobertas de seu eu, Alfredo se questiona quanto a seu comportamento nas aulas, pois não consegue deixar de pensar em Luciana e a partir do que sabia sobre ela, sua vida passou a girar em torno da moça, e levava como objetivo encontrá-la ou mesmo saber sobre sua situação, para que pudesse sentir-se melhor e “aliviar” sua culpa.

- Fez bem não ter visto nada. E ela? Ela, então, já é o teu estudo? Te condoeste tanto assim, que é o teu estudo?

- É, sim. É.

D. Santa preparava-se para sair, ver os oito meses da d. Chiquinha Arantes, na Podrona, talvez com a criança atravessada. Alfredo pensa dizer-lhe: Oiça, d. Santa, oiça este que perdeu o sossego para o estudo. A dela bençoada sem sombra atravessa a aula, salta da cara dos mestres, espia de dentro da carteira, é abrir os livros e das letras voa a imagem, não o rosto que não conheço, sombra, o raio, o tabocal, a nudez sangrando no celim, nas folhas da Bíblia, anônima num beco. Sem olhos sem boca, sem faces, rosto oco, na pupila do pai, visão da tia, oh moinho, oh rio, oh Babilônia. Este lugar, que é dela, me queima. Na José Pio, estou em cima de uma família de fantasmas, os Juruemas, debaixo de uma família de coveiros, os Boaventuras (JURANDIR, 2009, p. 189).

Além da culpa levada por ocupar o lugar de Luciana, Alfredo soube que a casa onde está morando, foi construída sobre a casa que caíra dos falidos Juruemas. Certa noite encontra-se com duas vizinhas, Abigail e Ivaína que estão à procura de seus maridos e pedem para Alfredo as acompanhar, aí então foram conversando no decorrer do percurso e Abigail contou-lhe sobre a casa onde morava, onde mora Alfredo,

-Toda vez que passo pela casa onde vós mora, meu cavalheiro, eu me digo: aqui fui gerada, aqui nasci, aqui me criei, aqui namorei, aqui me casei... Quando que me conformo saber que tudo aquilo foi, não é?

- Como?

- Aquela casa? Não sabia ainda que ela está em cima da nossa? Que debaixo dos alicerces estão sepultados os Juruemas? Ali foi nossa família. (...) era mas acabou-se. Hoje somos mais os Juruemas? Meu avô era arrematante de vísceras. Mas o bucho, tanto era pouco para o desperdício. A casa foi-se. Os marchantes, credores velhos, vieram em cima do que restava. Chega o barbudinho e aí está a nova casa. Vivíamos da tripa. Meu avô a bem dizer abarcava toda a buchada do Curro. Foi. Agora, adeus.

Alfredo; eu de novo dentro do que se acabou? A caleche dos Menezes, a vida inteira rodando dentro de mim? (JURANDIR, 2009, p. 124).

O modo como Abigail conta das lembranças que tem da casa onde morava antes e de tudo que lá se passava e a maneira como enfatiza que não se conforma com o que se foi, evidenciado pela intensa rememoração acerca de suas vivências desde o nascimento até o casamento, Alfredo sente-se ainda mais atormentado, e passa a acreditar que não está em apenas um lugar que não seria seu por direito, mas em dois.

Ainda em relação às anacronias existentes na obra, temos a personagem d. Santa que aparece, a princípio, representada pela lembrança de Alfredo, em um momento em que ela faz algumas retomadas a respeito do ocorrido com Luciana. Essa passagem evidencia a sina da sobrinha e focalizando também as ações da cunhada (Jovita), por vezes, se confunde com quem está narrando, se Alfredo ou a própria d. Santa.

A partir do momento em que Alfredo volta da escola, as falas de d. Santa já são no presente da narrativa, pois já é um diálogo direto com a personagem, com falas de ambos. Nesse momento a conversa flui em relação à criação de suas netas que diverge da dada às filhas e nota-se também que ela tem certa simpatia/apresso por Luciana à medida que sempre relembra sua história e afirma que Jovita age com soberba, com “cara amarrada”, d. Santa chega até a questionar-se se a própria Jovita não teria cometido algo de errado no passado e por isso desconfia da filha,

Há de dizerem que eu é que estou inventando. Luciana gerada de mulher semelhante eu e do homem semelhante tu, isto eu sei, que foi. Se a sombra perdeu, roubaram, nunca reparei, não reparo, não corro atrás da sombra alheia. Então, senão, a maldição vinha da mãe que se meteu com bicho, ou quem disfarçado de bicho? Que passo deu a Jovita que de repente se atreve a cismar, a carregar em cima da filha uma tal penação? Me benzo, grudo mea língua, me atrever a pensar não me atrevo. Meu filho, agora tudo sem remédio é (JURANDIR, 2009, p. 191).

Esse trecho da obra evidencia muito bem a reflexão feita por d. Santa em relação às atitudes da mãe com a filha, e deixa claro que não entende o porquê desse tratamento diferenciado. Porém, d. Santa também age com desprezo em relação à Graziela (irmã de Luciana), respaldando esse tratamento por julgar que ela tinha inveja da irmã, e, também pelo fato de d. Santa considerar que Luciana destacava-se em diversas situações.

D. Santa ainda relembra de como d. Jovita agiu ao encontrar Luciana no tabocal, ao questionar sobre o suposto rapaz que a acompanhava e o que d. Jovita fez posteriormente,

- E o rapaz no tabocal? Quem? A mãe não diz? Flecha de irmã?  
- Tu viste? Tu tiraste fotografia? Me dá uma testemunha. Ela ao menos abanou a cabeça confessando? A mãe? Só que fez foi arrancar a filha de dentro do escuro, escuro, mais escura que o escuro estava a Jovita atuada de uma fúria, conta no dedo o quanto bateu na filha mas bateu, já não batia no corpo mas lá dentro, querendo arrancar a alma como se arranca tripa de boi. Mas Luciana a alma arrolhou por dentro dela. Sangue coalhou no chão. A irmã? (JURANDIR, 2009, p. 192).

Pode-se notar então, que se reafirma o tratamento de d. Jovita com Luciana, pois foi a partir desse “encontro” no tabocal que a mãe prendeu a filha em um quarto, provocando a fuga de Luciana e conseqüentemente, a busca incessante de Alfredo pela moça, ainda mais quando toma conhecimento dos sonhos dela e que estaria, de certa forma, vivendo esse sonho.

Outras personagens importantes para a caracterização de Alfredo na narrativa são seus pais, pois é a partir dos sonhos deles que o protagonista se vê na obrigação de agradá-los, embora que para isso ele vá contrariar sua própria vontade, pois, o anseio tanto de seus pais quanto dele próprio era estudar fora, porém, ao se deparar com a realidade e perceber



que nada era como imaginava, sentiu-se confuso entre a vida em Cachoeira e a vontade de seus pais, principalmente da mãe em vê-lo formado. E, sua ida para a capital em busca de estudo fará com que repense esse sonho,

A cidade dos sonhos, meio previsto de realização, apresentar-se-á mais como um instrumento incisivo, aparador das arestas através da quebra ou desmonte gradual das ilusões acumuladas ao longo do tempo pela personagem e uma significativa aprendizagem e doloroso amadurecimento (FERREIRA, 2008, p. 49).

Como se pode perceber é a partir da experiência com a nova cidade que Alfredo viverá seus dramas, é um sonho que se torna um carma, à medida que suas ilusões, criadas ainda quando estava em Cachoeira, são desfeitas, provocando-lhe com isso um amadurecimento forçado,

Mas é a partir dele, todavia, que o menino ganhará um novo olhar e redimensionará a experiência advinda da vivência cidadina no sentido de revalorizar os seus e o lugar de onde proveio (...) sentir-se-á sempre dividido, com um pé em cachoeira e outro em Belém, sem estar verdadeiramente fixo em nenhum dos lugares (FERREIRA, 2008, p.49).

Ferreira (2008) evidencia que esse amadurecimento faz com que Alfredo reflita sobre a importância que deu ao fato de morar em Belém e aprenda a valorizar o lugar de onde veio, pois quando estava em Cachoeira, fantasiava a vida na capital, e quando veio para Belém, essa fantasia se desfez, deixando-o com vontade de voltar à Cachoeira, sendo assim, a experiência em uma nova cidade o deixou como se não pertencesse somente àquele lugar, ou seja, estando em Belém se sentia de Cachoeira e em Cachoeira se sentia de Belém.

Um dos motivos para que Alfredo persista em estar em Belém é o fato de d. Amélia sonhar em vê-lo tornar-se doutor, a mãe fazia esforço para manter o filho estudando na capital e quando ele já estava estudando, sentiu que as pessoas a tratavam de maneira diferenciada. Ela conta de quando foi à casa do compadre capitão Modesto (de uma família branca), onde fora mais bem tratada até mesmo que a dona da casa. Já esperava as honras, era ciente de que as brancas se admiravam dela e que a cercavam, não mais pelo major e sim por ser a d. Amélia, “Ou por mãe de um estudante em Belém?”. A mãe de Alfredo se sentia bem, rodeada por mulheres, fingia não estar surpresa, achando natural o acolhimento, e no decorrer da visita “a mãe fazia que nada viu, até agora. Do filho falava pouco, só o estudar dele em Belém, muito para o *Fé em Deus*, bastante para ela, mãe” (JURANDIR, 2009, p. 84).

Como se não bastasse, outro impasse lhe agonia, sobre que carreira seguir: a do pai ou a da mãe. Ele começa a pensar nisso após sua mãe ir à Belém, doente. Passa a perguntar-se se não seria melhor trocar o Liceu por um trabalho para ajudá-la. Na medida em que esse pensamento vai aflorando, faz retomadas de momentos ao presente da história narrada, falando acerca do trabalho de seus pais. Diz que na mãe via “as ilhas, que sempre lhe pareceram fabulosas, onde ela trabalhou, aprendeu a assinarzinho o nome (...)” (JURANDIR, 2009, p. 66). Diz ainda que apreciava ver a mãe trabalhar. Diante de toda essa “cumplicidade” com o trabalho de d. Amélia e também por acreditar que a sorte não era seguir o pai na Secretaria Municipal, Alfredo fala que ia “seguir era a mãe, dela a família que dava filho para as oficinas, para os barcos da costa, para o seringal, para a esquina do tacacá, Magá de tartaruga, Mãe Ciana do cheiro cheiroso” (JURANDIR, 2009, p. 67).

Ainda segundo Alfredo, sua mãe trabalhava bem mais do que o major Alberto haja vista que até lavava todo o chalé, carregava água do poço e ajudava as pessoas da vizinhança.

Já o pai de Alfredo era advogado, porém pouco advogava, quando o fazia, geralmente não cobrava honorários. Morava no chalé em Cachoeira, onde assumia o trabalho administrativo do intendente Coronel Braulino (pai de Luciana), e isso não impressionava Alfredo, porém, agradava o fato de ser uma profissão que poderia gerar mais status que a da mãe.

Assim, no decorrer da obra vão surgindo provações e desafios para Alfredo enfrentar já como cidadão de fato, como desejava. Querendo ou não, sua personalidade sofre influência do espaço onde convive, mesmo trazendo consigo o olhar de um morador de Cachoeira. Nesse sentido pode-se dizer que: “A experiência do menino, que chega do interior, em parte ainda com a cabeça cheia de ilusões e o coração preenche de expectante esperança em relação à cidade, não é por ele sentida como muito positiva” (FERREIRA, 2008, p.55).

Ferreira (2008) reflete a sensação de Alfredo ao se deparar com a nova realidade, quebra-se o horizonte de expectativa, percebe que essa experiência não lhe agradará tanto quanto espera, essa certeza (de que sua vida não será como imaginado) será confirmada a partir do momento em que erra de sala, em seu primeiro dia de aula, e é vítima de um trote, logo em seguida. Como já mencionados anteriormente nesta análise. Alfredo sente-se excluído daquele ambiente, pois: “As condições urbanas e sociais mudam a vida de Alfredo, marcam a sua juventude, por conta de sensações simultâneas de alívio e angústia. Ele só reencontra os parentes e os amigos de infância nas férias na ilha. Na cidade, Alfredo é o menino pobre do interior, e na ilha, é o rapaz da cidade” (PRESSLER, 2011, p.04).

Pode-se destacar com esse trecho mais um aspecto importante para a caracterização de Alfredo no decorrer da narrativa, já que, sua vida muda consideravelmente a partir da vontade de realizar um sonho que pertencia não somente a ele, mas a uma comunidade e aos seus pais. Esses deslocamentos no tempo servem como subsídio para que se compreenda a história da primeira manhã.

Durante toda a obra, pode-se notar que Alfredo fica alheio às aulas, mais preocupado com Cachoeira e com o paradeiro de Luciana (desconhecido nessa obra), passa a maior parte do tempo rememorando, retomando situações que lhe causam angústia, dentre elas, saudade da vida que levava antes de vir à Belém, saudade das pessoas que deixara em Cachoeira, os anseios de seus pais, estar ocupando um lugar que julga não lhe pertencer, não sentir-se bem em Belém, devido ao trote e a opinião de pessoas que afirmam que ele não tinha capacidade de estudar no ginásio. Essas dificuldades possibilitam que Alfredo vá amadurecendo e se conforme com a vida em Belém. Ao término da obra, nota-se que há reflexão de Alfredo em relação a não estar atendendo às expectativas dos pais e, após quatro dias sem ir à escola, decide retornar e assistir às aulas e, se ele estava, na maioria do tempo distraído, o próprio afirma que: “Como se fosse, desta vez, de vera, de vera, ouvir a primeira aula” (JURANDIR, 2009, p. 207), Alfredo enfim, tem sua primeira aula, tentando participar dela.

Portanto, ao narrar a história de Alfredo não se tem somente sua história, há outras pessoas que fazem parte dessa primeira manhã que o ato de rememorar as traz para participar e complementar a narrativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho acompanhou e analisou os recursos temporais presentes na obra *Primeira Manhã* de Dalcídio Jurandir, associando-os às personagens principais, sobretudo Alfredo e verificando a influência destes recursos sobre suas composições no decorrer da narrativa.

Neste, também se fez análise da anacronia (analepse e prolepse), responsável por retomadas e avanços de momentos a partir do presente da narrativa, sendo esta, o recurso temporal mais presente na obra, indispensável para entender a narrativa, sobretudo, as personagens. A anacronia influenciou diretamente sobre a caracterização das personagens, uma vez que, é por meio dela que se pode fazer inferências sobre o passado e futuro destas, fazendo com que sejam compreendidas no presente da narrativa.

Torna-se necessário, como conclusão, ressaltar a pertinência da reflexão acerca das obras de Dalcídio Jurandir. Pensa-se essa reflexão, em especial sobre *Primeira Manhã*, como contribuição pioneira, e espera-se que muitos outros trabalhos sejam realizados com foco nessa riquíssima obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREIRA, Paulo Jorge de Moraes. **De Cachoeira a Belém: a inflexão das ilusões de Alfredo**, 2008. Dissertação de Mestrado (Curso de Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará: Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/1726>> Acesso em: 12 de março de 2012.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Traduzido por Fernando Cabral Martins. Lisboa-Portugal: VEGA, 1972.

JURANDIR, Dalcídio. **Primeira Manhã**. 2ª edição. Belém, EDUEPA, 2009.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 2ª edição. 4ª impressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

PRESSLER, Gunter Karl. A cidade dos sonhos. Revista de História da Biblioteca Nacional: Março de 2011. Referência incompleta. Encontrei outra referência na internet verificar:

PRESSLER, Gunter Karl. De Marajó para o mundo: Dalcídio Jurandir construiu saga sobre a vida no Norte e se tornou um dos maiores escritores da região. Revista de História da Biblioteca Nacional (RHBN), Edição 66: Março de 2011. Versão digital disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/de-marajo-para-o-mundo>

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

## A CURUPIRA NA POESIA ORAL DOS CAÇADORES DA VILA SERINGAL, CACHOEIRA DO PIRIÁ (PA)

Fernando Alves da SILVA JÚNIOR<sup>11</sup>  
Mário Luiz Santos de LIMA<sup>12</sup>

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O intuito desse artigo é destacar os elementos regulares das histórias acerca da Curupira da Vila Seringal, Amazônia Oriental. O trabalho conta com duas vertentes metodológicas, uma enveredada pela pesquisa de campo, tendo como fundamentação teórica Carlos Rodrigues Brandão (2007) e Verena Alberti (2005), e outra bibliográfica, nos valendo dos estudos de Cascudo (1983). Utilizamos a teoria literária como chave interpretativa do nosso objeto de pesquisa e, para tanto, utilizamos os conceitos propostos por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), bem como do estruturalista russo Vladimir Propp (1984).

O nosso lócus de pesquisa, Vila Seringal, situa-se a aproximadamente 75 km da sede do município de Cachoeira do Piriá, estado do Pará. Seu nome resulta de uma vasta plantação de seringueiras pertencente à antiga Companhia de Desenvolvimento Agropecuário, Industrial e Mineral do Pará (CIDAPAR) que explorava aquela região. A empresa teve seu funcionamento ativo até o final da década 80 e, por conta do insucesso de seus projetos nessa região, logo, a grande extensão de terra que ela ocupava foi desapropriada pelo governador da época.

De acordo com dona Maria Ivânia de Sousa Silva (Vila Seringal, 09 out. 2013), os primeiros passos da comunidade foram dados no final da década de 80 com a chegada das famílias dos três principais patriarcas: Ronaldo Alencar, Simeão Sousa e Domingos Pinheiro. Até meados de 1995, a comunidade pertencia ao município de Viseu-PA, não obstante, em 1995 oficializou-se a emancipação de Cachoeira do Piriá e, com ela, a Vila Seringal<sup>13</sup>.

### APRESENTANDO A CURUPIRA

A curupira<sup>14</sup> aparece como “um dos mais espantosos e populares entes fantástico da floresta das matas brasileiras”, destaca Câmara Cascudo (1983, p. 172). Seu nome é originado de *curu*, contração de curumim, e *pira*, corpo de menino. Sua representação está relacionada a “um anão, de cabeleira rubra, pés ao inverso, calcanhares para frente” (CASCUDO, 1983, p. XXX). A curupira é tida como um dos mais antigos seres fantásticos do Brasil, já que a menção mais remota de seu nome foi feita pelo padre José Anchieta em meados de 1560.

A curupira é um ser mítico conhecido em todo território nacional, no entanto, dependendo da região, ela vai mudando de nome e de características. Assim, viajando pela região Norte a Curupira vai apresentando várias configurações, como apontam os estudos de Cascudo (1983, p. 106).

---

<sup>11</sup> Mestre em Letras – Linguagens e Saberes na Amazônia pela Universidade Federal do Pará.

<sup>12</sup> Graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará.

<sup>13</sup> Conforme Decreto Legislativo nº 49/95 de 07 de novembro de 1995 (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, p. 20-21).

<sup>14</sup> A designação “a Curupira” é devido a forma como os caçadores da região se referem a ela.

No Amazonas, geralmente, é um tapuio pequeno, de 4 palmos (Santarém) calvo ou de cabeça pela (piroco), com o corpo todo coberto de longos pelos (Rio Negro); com um olho só (Rio Tapajós); de pernas sem articulações (Rio Negro); mucíço e sem ânus (Pará); e dente azuis ou verdes e orelhas grandes (Solimões); e sempre com os pés voltados para trás e dotado de força prodigiosa. Para experimentar a resistência das árvores bate-lhes com o calcanhar, no alto Amazonas e em Óbidos, com pênis<sup>15</sup>.

Saindo da região Norte e indo em direção aos demais estados do território nacional, a Curupira deixa de ser chamada dessa forma e passar a ser conhecida como Caipora ou Caapora; de “*vaá*, mato, e *pora*, habitante, morador, ela é a Curupira tendo os pés naturais, isto é, os voltados para frente” (CASCUDO, 1983, p. 98).

Partindo do Maranhão rumo ao Sul, ela apresenta-se como um “pequeno indígena, escuro, ágil, nu ou usando tanga, fumando cachimbo, doido pela cachaça e pelo fumo”, rainha dos seres da floresta, ela realiza pactos com os caçadores a fim de beneficiá-los com caça farta. No território cearense, além de assemelhar-se com as demais representações que lhe é atribuída, a Curupira aparece com a “cabeleira hirta, olhos de brasa, cavalgando o porco, caititu, e agitando galho de japecanga. Chegando em Pernambuco ela apresenta apenas ‘um pé só’, redondo como se fosse um ‘pé-de-garrafa’”. Em terras baianas, a entidade mítica é “cabocla quase negra”, assim como na Bahia, em Minas Gerais é um “caboclinho encantado, com um rosto redondo, um olho no meio da testa”. No Paraná a Caipora se transforma em “um gigante peludo” (CASCUDO, 1983, p. 98-99).

Essa rainha das florestas também frequenta o imaginário de outros povos da América do Sul. No Paraguai ela é conhecida como “o espíritu de la sensualidad, dominador de las selvas y de los animales silvestres. Tenía la aficción de secuestran mujeres y criaturas. Su membro viril era tan largo como un lazo”. (COLMAN, apud CASCUDO, 1983, p. 107). Já em território argentino ela apresenta-se como:

um personaje de cara overa, fortacho y para petiso. Anda por el monte, casi siempre a la hora de la siesta, (...) camina em cuatro pies y se caracteriza por poseer um desarrollo exagerado en su órgano viril que le permite enzarlar com él a las personas que quiere llevar: cortando éste, el Curupi se vuelve inofensivo y salva la persona enzalada (AMBROSETTI, apud CASCUDO, 1983, p. 107).

Além disso, na Argentina a Curupira é conhecida como *Yastay* que, segundo Cascudo (1983, p. 119), “lembra muitíssimo o Caipora como o senhor das caças”. Ele é responsável por guiar “as manadas de guanacos e vicunhas, defendendo-as da dizimação ou deixando-as matar se o caçador lhe der coca e farinha de *chachion*”. Sua aparência é de “um homem baixo e gordo, queimado pelo frio, usando um grande chapéu de lã de guanaco, andando nos montes sempre seguido por um cão negro” (CASCUDO, 1983, p. XXX).

No Chile a Curupira é o *Anchimallen*, cuja configuração é muito próxima de um anão responsável por guiar e proteger os animais e, assim como a Curupira argentina e brasileira, a chilena faz pacto com os caçadores, mas, ao invés de fumo ou coca, “pede sangue humano como pagamento de seus favores” (Ibid.). A quebra do contrato com esse ser fabuloso pode acarreta punições que vão desde uma grande surra, nos casos mais grave chegam até a morte.

Para não serem acometidos pela fúria da Curupira (Maíúsculo ou minúsculo padronizar), tendo em vista que ela “dão lhe açoites, machucam” (REFERENCIA), muitos

---

<sup>15</sup> Fala-se em um falo descomunal (CASCUDO, 1983, p. 106).

caçadores deixam de andar por certos caminhos que levam por “ásperas brenhas” (REFERENCIA) ao interior da floresta, no entanto, ao insistirem em passar por essas bandas é inevitável deixarem tabaco, aguardente entre outros regalos, como forma de oferenda para que a Curupira não lhes faça mal. Cascudo (1983, p. 119) afirma que “nenhum outro fantasma brasileiro (...) determinou oferenda propiciatória”. É a mesma observação que realizamos em nossa pesquisa de campo na Vila Seringal, os caçadores invariavelmente revelam que deixam ofertas para a curupira a fim de conseguirem sair de situações desconfortáveis e caminhos inencontráveis no seio da mata, da mesma forma como eles ofertam o tabaco com o intuito de obterem caça em abundância.

As características da curupira sempre oscilam entre “o deus que protege a floresta” (CASCUDO, 1983, p. 105) e “o demônio da floresta” (Ibid. p. 172). Ela surgiu a partir da junção de uma “tríade hierárquica de deuses e subdeuses” como afirma Magalhães (apud CASCUDO, 1983) são eles: *Guaraci* (Sol), *Jaci* (Lua) e *Rudá* ou *Perudá* cuja função era proteger as “espécies de animais e vegetais para proibir ao indígena a destruição total e desnecessária” (REFERENCIA) da mata.

Em muitas ocasiões ela é vista como deus protetor das florestas, pois quando “ouve-se alguma pancada longínqua no meio dos bosques, (...) dizem que é Curupira que está batendo nas sapupemas, a ver se as árvores estão suficiente fortes para sofrerem a ação de alguma tempestade que está próxima” (CASCUDO, 1983, p. 105). Além de proteger a floresta a Curupira também passou a exercer o papel de protetora das caças, isso porque ela “ressuscita animais mortos” (Ibid., p. 99). Não obstante, para aqueles que tentam infringir as regras impostas pela entidade fantástica, ela deixa de ser a deusa que protege para se transformar no demônio que atormentará aqueles que se aventuram na mata, haja vista que, fazendo uso de “gritos longos e estridentes” e de assobios, a Curupira é detentora de várias acusações que vão desde o esquecimento de caminho por viajantes até o desaparecimento e morte de caçadores (Ibid., p. 107). Para atrair suas vítimas, o ser mítico imita a “voz humana, num grito de chamada” como bem observa seu Rui (Vila Seringal, 01 dez. 2013) “aí saia tipo uma voz ali do mato, uma risada grande”, com isso, o caçador desatento, ao sair em direção ao chamado, perde-se na mata.

É dessa maneira que o perfil de deus bom ou demônio<sup>16</sup> que atribuem a esse ser sobrehumano, vai depender do ponto de vista e das ações praticadas pelos humanos, já que para muitos caçadores da Vila Seringal ela é a “vovó do mato”, senhora soberana de tudo que pertence à floresta e, para não serem flagelados, pedem a essa rainha permissão para realizarem suas caçadas com segurança. Esse pedido é uma forma de indicarem que tudo tem um dono, inclusive a floresta na qual se caça.

Apesar da existência de seu perfil instável, não é difícil encontrar nas narrativas orais da Vila Seringal laços de amizade entre caçador e curupira, como podemos verificar no relato de seu José (Vila Seringal, 8 dez. 2013): “eu já fui...vítima dela assim uma vez. Eu..., a curupira dormiu comigo um ano todinho, toda noite ela vinha dormir comigo, toda noite, só que não mexia comigo não”. É a discussão proposta por Cascudo (1983, p. 116) sobre a curupira “moderna aceita[r] comércio amoroso com os homens” e quando algum de seus amantes tentar se desvencilhar do romance, ela “mata-o com uma sorva de cipó espinhento” (REFERENCIA). Com a configuração de uma pequena indígena muito forte, coberta por pelos e de cabelos desarrumados, ela é dona de tudo que existe na mata, no entanto, há ocasiões em que ela aparece como macho, “o caiporo macho, caboclo baixo, hercúleo, ágil, montando o porco-do-mato (...) bastava ser sustentado de fumo e de cachaça para ter caça abundante” (CASCUDO, 1983, p. 116).

---

<sup>16</sup> O padre João Daniel (2004) ao visitar os rios amazônicos identifica a curupira ao diabo da cultura judaico-cristã. Acerca dessa “colonização do imaginário” ver Gruzinski (2000) especialmente o capítulo “La cristianización de lo imaginario”.

## O NARRADOR ENQUANTO PERSONAGEM FACTUAL

Como nossas pesquisas estão voltadas para as narrativas de cunho oral, convém destacar a importância do seguinte elemento textual, o narrador que, enquanto entidade fictícia, se enquadra na categoria de personagem. Lembrando que no momento da pesquisa esse elemento *fictício* é, no caso, factual, pois são os moradores da Vila Seringal que vivenciaram as experiências aqui analisadas, ou como lembra Walter Benjamin (1987, p. 198), são eles (os moradores) que intercambiam suas vivências por meio dos casos narrados.

Personagem é um vocábulo que vem do latim (*persona*) e que se refere à máscara utilizada no teatro e, como bem salienta Reis e Lopes (1988, p. 215), é entorno dele que se desenvolve a história, sendo assim o elemento indispensável da narrativa. Gancho (2006, p. 14) diz que ele “é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo”. Apesar dele ser uma “invenção”, ou seja, criado pela imaginação humana, nos fatos descritos nas narrativas de cunho oral, ele tem a mesma expressão factual que o narrador. Como nas narrativas da Vila Seringal o narrador se confunde com o próprio autor da história, convém destacar a distinção proposta por Reis & Lopes (1988, p. 204): “se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso (...), como protagonista da comunicação narrativa”. Partindo da perspectiva desses autores, observamos três tipos de narradores, quais sejam: o autodiegético, o homodiegético e o heterodiegético.

O narrador autodiegético configura-se por ser “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história”. (REIS & LOPES, 1999, p. 118). Logo, apresenta uma limitação apropriada para a situação a qual se encontra, pois “ele ou ela podem especular apenas do exterior a propósito de outras mentes, e assim tudo o que este narrador limitado refere acerca de outras personagens deve basear-se naquilo que ele pôde logicamente observar, conjecturar ou escutar” (REFERENCIA). É o caso do caçador da Vila Seringal que conta a história protagonizada por ele, quando esse morador experimenta um encontro com a curupira e, com autoridade para contar, relata essa aventura para seus amigos ou familiares. Não obstante, Reis & Lopes definirem o narrador protagonista como potencialmente limitado acerca dos fatos que descreve, esclarecemos que esse narrador é a autoridade inquestionável dos acontecimentos narrados por ser aquele que os vivenciou.

O narrador homodiegético apresenta-se como sendo o responsável por “veicula[r] informações advindas de sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato. Apesar de ser parecido funcionalmente com o narrador autodiegético, o homodiegético “difere dele por ter participado na história não como protagonista”, mas como um personagem secundário, logo seu relato se assemelha ao de uma testemunha do fato. (Ibid., p. 124). É o típico caso em que o caçador, nas rodas de conversação, comunica um encontro com uma entidade sobrenatural em que a ventura (ou desventura) foi vivida pelo amigo e não pelo dono do relato.

Por fim, verifica-se o narrador heterodiegético, conhecido pela peculiaridade de “relata[r] uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1998, p. 121). O narrador heterodiegético se distingue do narrador homodiegético e do autodiegético devido a sua posição na história, já que ele não participou diretamente dela, ele vivencia com base na experiência do outro, dessa forma garante a neutralidade e não se responsabiliza pela

informação veiculada, esse narrador toma para si a “objetividade”. A frase típica desse narrador é: “dizem”, “contam os antigos” ou “aconteceu com um amigo...”.

## AS FUNÇÕES DOS PERSONAGENS NAS NARRATIVAS ORAIS

Por pertencermos a uma região cercada por matas, a relação entre homem e natureza ainda é muito intensa. Dessa forma “a relação entre mitos e lendas, seres encantados e sobrenaturais” é muito comum. Nesse cenário encontramos histórias de “caçadas ao trabalho na roça”, como analisa Joaquim Barbosa (2011, p. 28). De personagens que sobreviveram à experiência de se encontrar com um ser mítico. Essas narrativas míticas possuem uma estrutura simples, quando cada fato possui um significado que dialoga com os demais que geralmente são “à cosmogonia; representação de fatos ou personagens reais, exagerada pela imaginação popular” como observa Socorro Simões (2002, p. 01).

Por serem oriundas da tradição oral e próximas das narrativas maravilhosas, essas histórias estão inseridas no mesmo plano das narrativas fabulares. Partindo dessa observação, elas apresentam elementos característicos desse tipo de narrativa que vão surgindo de acordo com as ações dos personagens, as quais Propp (1984, p. 31) denomina de “funções”.

Seguindo a estrutura fabular, as narrativas orais dos caçadores geralmente principiam com uma situação, a qual é nomeada pelo estudioso de “afastamento”, caracterizada pelo momento em que um dos membros da família se distancia de casa, cujos motivos são vários. Desde a ida ao trabalho até a ida à mata caçar, passando pela “proibição” que acontece quando se impõe ao protagonista uma interdição, como não mexer com o desconhecido. Logo em seguida, vem a “transgressão”, que ocorre no momento em que o personagem transgredir, por algum motivo, aquilo que lhe foi proibido, por exemplo, quebrar o pacto com a curupira. Posteriormente aparece a “cumplicidade”, muito comum nas narrativas acerca da curupira, nessa função a vítima deixa-se enganar pelo agressor para depois obter benefício do vilão, a exemplo temos os pactos feitos por caçadores com a curupira para obter caçadas fartas (PROPP, p. 31-35).

As funções elencadas acima são definidas como introdutórias para as funções seguintes, as que darão início a “complicação” no enredo. Assim temos: o “dano”, nessa função o antagonista provoca alguma maldade contra o protagonista, como ficar panema<sup>17</sup>; a “carência”, a falta de algo que o motiva a suprir fora do ambiente familiar quando há escassez de alimento, estopim para as caçadas em Vila Seringal; na “mediação” faz-se um pedido ao herói ou lhe é dado uma ordem para ele saia em busca desse algo, como a procura por um experiente<sup>18</sup>; no “início da reação” o herói decide ou reage diante da situação a qual foi submetido, nesse caso o caçador encontra meios para quebrar o encanto da curupira; o “combate” acontece quando o herói e o agressor se enfrentam; a “vitória” que ocorre quando o antagonista é vencido e o dano ou carência são reparados, isto é, quando todo encanto feito pela curupira é quebrado; por fim, o “regresso” que acontece quando, após dias ou anos ausente, o herói regressa à casa, a exemplo temos a retorno do caçador de longas horas de caçada (PROPP, 1984, p. 35-53).

A partir dessas funções podemos observar como as narrativas orais dos caçadores da Vila Seringal se organizam e, com isso, perceber como elas podem ser lidas de acordo com a estrutura proppiana.

---

<sup>17</sup> Infelicidade nas caçadas; os caçadores deixam de ter caçadas fartas ou muitas vezes chegam até adoecer.

<sup>18</sup> Pessoa dotada de poderes míticos e responsável pela cura de problemas relacionados ao sobrenatural.



## OS ELEMENTOS REGULADORES NAS NARRATIVAS ORAIS DOS CAÇADORES DA VILA SERINGAL

As narrativas orais são essenciais para a sociabilidade das relações sociais dessa comunidade, visto que, ao utilizá-las, as pessoas podem também “transmitir seus valores e seus sentimentos aos mais jovens” (BARBOSA, 2011, p. 19). Por constituírem narrativas acerca da curupira, todas têm como palco de ação a floresta, lugar no qual o narrador, que se confunde com o personagem, realiza suas ações.

Seu Rui Ribeiro (Vila Seringal, 01 dez. 2013) nos relata a seguinte história acerca de seu encontro com a curupira:

Aí nós como era pequeno, quando chegou era umas três mandaram nós vim embora de lá. Quando chegou em certo meio do caminho, aí vou tipos uns... passarinhos do meio do mato, aí nós saímos correndo atrás que nós era uns cinco menino, saímos correndo atrás latindo assim como... é latido de cachorro. Aí corremos atrás desses passarinho até em certo meio, deixemos eles lá e viemos embora. Quando chegemos perto para varar no caminho, no caminho grande que chamavam Pico. Aí... saiu tipo uma voz lá de dentro do mato assim com uma risada grande..., aquela risada medrontosa, né?

Nesse trecho observar-se que o narrador é “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história”, isto é, ele é autodiegético (REIS & LOPES, 1988, p. 204), pois ele narra um fato que ocorreu quando ainda era criança. Como acontece na maioria das narrativas orais. Esse personagem inicia sua função a partir do afastamento (PROPP, 1984, p. 31) do local de inércia, ele sai do seu antro de proteção. Mais adiante, seu Rui Ribeiro relata que no trajeto percorrido ele sofre represálias da curupira, dano esse que foi provocado pela infração dos membros adultos da família, já que deixaram que as crianças fossem sozinhas por caminhos distantes e inseguros. Nesse contexto notamos que a narrativa sugere certo nível de cuidado que deve ser dispendido com as crianças, no sentido de evitar que elas trafeguem sozinhas pela floresta, espaço potencialmente hostil.

Na narrativa de seu José Salvino (Vila Seringal, 08 dez. 2013) observamos a seguinte descrição do encontro com a curupira da Vila Seringal:

Da caçada que eu... fui caçar lá na beira do Guajará lá em embaixo. Engraçado que a gente não sabe das coisas né? E aí a gente ver aquilo e não sabe o que é. E aí fica só na (...) escuta aqui. Como eu, tava um dia lá e vinha um caboco conversando, tamanha meia noite lá na mata (...) com um facão cortando e resmungando. Pensei que...que era gente mesmo né? Duas pessoas né?

Nesse trecho, o narrador autodiegético (REIS & LOPES, 1988, p. 204) inicia sua história com o “afastamento”. Percebemos que esse ausentar-se da zona de conforto tem início pela parte da tarde, próximo às dezoito horas, haja vista que é viável para o caçador chegar ainda com resquício de claridade natural na mata. O “dano” causado pela curupira fica por conta dos eventos misteriosos que o atormentam. Esses eventos são consequências de seu ato infracional que foi cometido por ele exercer suas atividades no horário de descanso, ou seja, no momento destinado ao repouso em ambiente familiar. Assim, destacamos que esse trecho sugere o resguardo da hora de descanso ou de reunião familiar.

Seu Maximiliano Nascimento (Vila Seringal, 15 dez. 2013) nos explica que:

Uma vez sábado aleluia... aí bem, não sei de certeza. Mas eu vi o velho contar. Ele foi caçar, ele tinha cachorro, cachorro bom de caça mesmo caititu, veado era o que pisasse no chão era com eles mesmos. Quando foi sábado aleluia ele foi caçar. Aí lá, o cachorro espantou um veado branco. Lá pra cima e pra baixo ele atirou o veado caiu... e foi pegou (...) o facão que ele tinha um facão de bainha dele de caçada. Aí o veado no chão, o veado pulando ele agarrou puxou o facão foi furar o veado. O veado saiu entre meio, debaixo do joelho dele e não furou o veado. O veado foi embora e não matou veado (...) Aí na mesma hora, ele viu, tirou os cachorros e foi embora pra casa dele. não foi mais atrás de jeito nenhum. Já que era um meão que tava fazendo para ele, a vovó<sup>19</sup> tava fazendo pra ele. Aí ele agarrou foi embora pra casa dele.

Percebemos que esse outro narrador heterodiegético nos “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1998, p. 121), por isso sua fala principia narrando o que aconteceu a outro personagem, nesse caso, seu padrinho. Como nas outras narrativas, o personagem inicia sua trajetória com o afastamento e durante o percurso, acontece algo inusitado, ele atingira a caça e o animal, inesperadamente, recupera suas forças e consegue escapar ileso. De acordo com o fragmento, esse fato ocorreu devido a transgressão cometida pelo personagem que saiu para caçar em pleno dia sagrado, em virtude disso, o relato sugere o resguardo dos dias santos.

Com base na narrativa de seu Sivaldo Ribeiro (Vila Seringal, 22 dez. 2013) observamos o seguinte:

Uma vez, nós fomos, saímos para esperar eu mais o Manel. Aí chegamos lá na fruteiras lá, e armemos a rede lá e fiquemos lá. O Manel foi para debaixo do anoirazeiro e eu fiquei debaixo de uma ingá-de-rosca. Aí quando foi umas sete horas a Curupira começou a assobia, assobiava mesmo tão perto que eu pensava que ela tava assobiando bem..., bem rente a minha cara assim. Aí eu falei só comigo lá, hoje o Manel vai correr do mato. Aí... quando pensei que não lá vem ele correndo lá pra cá já (...), chegou assombrado lá onde eu tava. Eu disse que diacho foi Manel (...) a Curupira bicho começou se enrolar lá no folharal lá e... pegava os umbimzeiros assim com as guarumã e sai torcendo assim... o mato. Aí ele não aguentou a pressão e veio embora com medo da Curupira e era ela mesmo.

Nesse fragmento notamos que o narrador homodiegético participa da “história não como protagonista” (REIS & LOPES, 1988, p. 204) já que ele narra um episódio no qual o seu amigo foi o paciente da ação causada pela curupira. No seu relato, percebemos o quanto é valioso a companhia de um amigo no momento da caçada, uma vez que a curupira é detentora de várias acusações que vão desde esquecimento de caminho por viajantes até desaparecimento e morte de caçadores (CASCUDO, 1983, p. 107). Nesse contexto, observamos a ressalva de não ausentar-se de casa para a mata sem a companhia de um amigo ou ente familiar. Atos solitários vão de encontro com o conceito de sociedade por negar a congregação própria do ser humano enquanto sujeito social.

---

<sup>19</sup> A vovó do Mato é forma que muitos narradores se referem a Curupira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de nos embrenharmos pelo universo das narrativas míticas, espaço repleto de seres fantástico, as falas que nos conduziram por esses caminhos descortinaram o modo do sujeito se comportar na mata. Ressaltamos que, no período de gravação das histórias, encontramos algumas dificuldades em relação à coleta das narrativas acerca da curupira, no sentido de que são muitos os caçadores, mas poucos aqueles que se dispuseram a contar suas histórias de caçada e de encontro com a Curupira.

Embebidos com as narrativas de caçadores, e pautados nas informações adquiridas na pesquisa bibliográfica, partimos para o nosso objetivo principal que era observar a existência de elementos reguladores nessas narrativas orais e a análise salientou o seguinte, as narrativas orais de caçadores acerca do curupira são modos utilizados na Vila Seringal para propor certos direcionamentos da vida local. Não seria essa a natureza utilitária da narrativa, que coloca o narrador como um conselheiro em potencial, salientada por Benjamin (1987, p. 200)? Nesse contexto, são dignas de nota as observações de Michel Fize (2009, p. 51) acerca da existência de regras que mantém a sociedade viva na mesma proporção em “que todas as espécies proíbem os comportamentos mais ameaçadores e imaginam sanções em caso de transgressão das regras”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA. **Decreto Legislativo nº 49/95 de 07 de Novembro de 1995**. disponibilidade em: <<http://www.alepa.pa.gov.br/alepa/arquivos/bleis/leis148488.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. **Narrativas orais: performance e memória**. Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia (Dissertação de Mestrado) UFAM, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. **Revista Sociedade e Cultura**. v. 10, n. 1, 2007, p. 11-27. Disponibilidade em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/download/1719/2127>>. Acesso em: 19 de out. de 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1983.

FIZE, Michel. **As proibições: fundamentos da liberdade**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GANCHO, Cândida Villares. **Como analisar as narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GRUZINSKI, Serge. **La Colonización de lo Imaginario: sociedades indígenas y occidentalización em el México español, siglos XVI-XVIII**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

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

SIMÕES, Maria do Socorro. Narrativa da Amazônia Paraense. **Revista Gelne**, v. 4, n. 2, 2002. Disponibilidade em: <[http://www.gelne.org.br/RevistaGelne/arquivos/artigos/art\\_27df80ceac598c7f7371f7f4897e0fda\\_32.pdf](http://www.gelne.org.br/RevistaGelne/arquivos/artigos/art_27df80ceac598c7f7371f7f4897e0fda_32.pdf)>. Acesso em: 12 nov. 2013.

## **ENTREVISTAS**

NASCIMENTO, Maximiliano. Caçador. Entrevista concedida a **Mario Luiz Santos de LIMA**. Vila Seringal, Cachoeira do Piriá-PA, 15 dez. 2013.

RIBEIRO, Rui. Caçador. **Entrevista concedida a Mario Luiz Santos de LIMA**. Vila Seringal, Cachoeira do Piriá-PA, 01 dez. 2013.

RIBEIRO, Sivaldo. Caçador. **Entrevista concedida a Mario Luiz Santos de LIMA**. Vila Seringal, Cachoeira do Piriá-PA, 22 dez. 2013.

SALVINO, José. Caçador. **Entrevista concedida a Mario Luiz Santos de LIMA**. Vila Seringal, Cachoeira do Piriá-PA, 08 dez. 2013.

SILVA, Maria Ivânia de Sousa. Servente. **Entrevista concedida a Mario Luiz Santos de LIMA**. Vila Seringal, Cachoeira do Piriá-PA, 09 out. 2013.

# LAS MARCAS DE LA MEDIEVALIDAD EN LA CRONÍSTICA QUINIENTISTA. LA INFLUENCIA DE LOS BESTIARIOS EN LA OBRA *HISTORIA GENERAL Y NATURAL DE LAS INDIAS*.

Francelina Ribeiro BARRETO<sup>20</sup>  
Carlos Henrique Lopes de ALMEIDA<sup>21</sup>

## INTRODUCCIÓN

Gonzalo Fernández de Oviedo es considerado actualmente como el principal cronista de las Indias, autor de una obra extensa y sorprendente ganó reconocimiento después que presentó su obra maestra *Historia General y Natural de las Indias* a la corona española. La obra que trata de presentar las nuevas tierras, posibilita que sean desarrollados estudios históricos con respecto a los relatos y datos que ofrece, como también literarios por la forma como presenta la naturaleza y todos los seres que habitan en ella.

En este artículo, nos propusimos a hacer un recorte en las descripciones de algunos animales presentados a lo largo de la obra, en los cuales intentaremos demostrar que aunque estando ya en el siglo XVI, al principio del renacimiento y muy cerca de la modernidad, la ruptura con la antigüedad y con los moldes medievales no ocurre de pronto las creencias, la percepción del mundo y la forma de las narrativas siguen arraigados aún a la mentalidad medieval.

En *Historia General y Natural de las Indias* pasa lo mismo, cuando elegimos los fragmentos que describen a los animales no ha sido en vano. Por el contrario, fue porque ellos habían ganado espacio en meandros de la Edad Media, de pronto con el *physiologus* y después por medios de los bestiarios, libros encargados de describir a los animales.

En ellos encontramos la descripción de una variedad de animales, los actualmente considerados reales como también los irreales, estos últimos incitando cada vez más el interés de los viajeros por encontrarlos y conocerlos.

Grandes autores de la antigüedad también se propusieron a estudiar el contenido como Plinio el Viejo, Ovidio y Oviedo también se encargó en su obra de presentarlos. En las siguientes páginas profundizaremos este tema.

## EL BESTIARIO

De acuerdo con el investigador Maurice Van Woensel (2001, p.15) el bestiario fue el segundo libro más leído y publicado en la Edad Media, perdiendo solamente para la Biblia. Semejante a un tratado catequético pero también con rasgos científicos describía muchos animales, además del simbolismo, natural y sobrenatural de cada uno. La estructura estaba compuesta por dos apartados, de pronto encontramos la presentación y descripción de los animales, en seguida, la interpretación de cuño religioso y moralizante. (Varandas, 2006 p.1).

Segundo Van Woensel (2001, p.15) se tornó inicialmente conocido como *Physiologus*, o sea, *El naturalista* y siglos después recibió el nombre de “*Bestiario*” o “*Libro de las Bestias*”. Pero Fonseca(2011, p.45) afirma que pesquisas más recientes comprueban que

---

<sup>20</sup> Graduada em Letras Habilitação em Língua Espanhola pela Universidade Federal do Pará. Monitora do Projeto Mais Educação, Escola Estadual Esmerina Bou- Habib.

<sup>21</sup> Professor de Língua e Literatura Espanhola da Universidade Federal do Pará. Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás.

el Bestiario es solamente uno de los apartados del *Physiologus* que, en verdad, se volvió tan largo con más de doscientas descripciones incluyendo piedras y vegetales que necesitó ser dividido en tres apartados el lapidario, el herbario y el bestiario este último describiendo los animales.

Inicialmente escrito por curas con el objetivo de catequizar a los lectores del periodo medieval, donde las descripciones de los animales traían lecciones morales. Estos libros describían animales que existían de hecho, pero además de eso, también relataban la existencia de seres fantásticos como las sirenas, la fénix, el unicornio y el dragón que para la época también se creían reales.

Hoy en día, este tipo de literatura se presenta con una variedad de ejemplares que se distinguen uno de los otros cuanto a los animales descritos y las características atribuidas a cada uno. Como en el caso del león presentado por Woensel (2001, p.53):

Assim, no caso do leão: no Antigo Testamento ele já simbolizava a tribo de Judá (Gn 49, 9) e, por extensão a Cristo, descendente da mesma tribo – ele é chamado “o leão da tribo de Judá” (Ap 5, 5). Porém, em muitas passagens da Bíblia o rei dos animais é citado como metáfora da crueldade, das forças do mal. Reza um justo: ”Tu, porém, Iahweh, não fiques longe! /.../ Salva-me da goela do leão” (Sl 22,20-21).

Justamente por haber sido escrito para catequizar y mantener en el hombre valores como la moral y la ética cristiana los primeros libros editados fueron escritos en Latín contando ya con ilustraciones coloridas, después, otros fueron escritos en lenguas vernáculas.

Lo que pasa es que, estos animales provocaban en la mente de los europeos a la vez admiración por sus calidades, como también miedo por lo que eran capaces de hacer, rasgo característico del pensamiento de la sociedad medieval de la época producidos por el universo cultural mantenido bajo el control de la Iglesia. Pues como sabemos el poder político dominante que controlaba en todos los aspectos la sociedad medieval era la iglesia católica desde el siglo V hasta fines del siglo XV y principios del XVI.

En este sentido, la fauna y la flora presentadas, además de, representar un mundo fascinante y misterioso también simbolizaba amenaza, puesto que no existían en aquél momento los estudios que encontramos hoy sobre la naturaleza y los fenómenos naturales y sobre los animales. La naturaleza necesitaba ser comprendida, el hombre sintió la necesidad de comprender cual su sentido y los bestiarios, herbarios y lapidario hacían eso, aún que bajo fuerte influencia de las creencias populares. Eso porque muchos de los animales descritos en los bestiarios vienen de relatos de viajes de autores no conocidos y según Vladimir Acosta (1995, p.18) “esos viajeros reales o ficticios, describen en detalle – y a menudo con rica fantasía – el mundo distante y prodigioso en el que precisamente habitaba – según las gentes de esos siglos- la mayor parte de los animales más interesantes, raros y curiosos”. Y todos creían cada vez más sin dudar en la existencia de tales seres, puesto que, ya hacían parte del cotidiano en que vivían.

En los Bestiarios era posible encontrar la descripción de cerca de cien animales de los cuales cuadrúpedos, voladores, acuáticos, terrestres y otros. De acuerdo con aquella mentalidad toda la creación de Dios tenía un sentido profundo por eso todos estaban empeñados en descubrir el significado de cada cosa y de cada ser creado: “Os chamados bestiários mais antigos se apresentam como tratados científicos de historia natural: descrevem a natureza e os hábitos de uma serie de animais e cada descrição vem seguida de uma ou outra aplicação de cunho moral, religioso ou catequético”(WOENSEL, 2001: p. 16).

Nombrados como manuales los bestiarios que presentaban una simbología animal rica y compleja, donde para cada animal existían distintas interpretaciones existían aquellos que representaban las virtudes mientras que otros los pecados.

De acuerdo con Angélica Varandas (2006, p.5) *El fisiólogos o naturalista* que originó los bestiarios fue escrito en la ciudad de Alexandria en griego alrededor de los siglos I y III. En verdad, el escrito original está perdido, la obra que se conoce hoy es un retradujo de la matriz, como despertó el interés de la población fue traducido a muchos idiomas, siendo la primera traducción realizada en Etiopia cerca del siglo V.

Hasta hoy sigue como obra anónima los nombres más apuntados para autor son los de Santo Ambrosio, San Pedro de Alexandria, Santo Epifanio, San Basilio, San Juan Crisóstomo, Santo Anastasio y San Gerónimo. A partir del siglo VIII *El fisiólogo* fue traducido en mayor grado para lenguas tan variadas como el árabe, islandés, provenzal, castellano, italiano, posibilitando el nacimiento del bestiario.

Varandas (2006, p. 5) cree aún que el escrito original contaba solamente con la descripción de los animales, segundo ella los curas acrecentaron la descripción moral. “Assim cada um destes capítulos obedece um esquema padronizado iniciando-se por uma citação bíblica, a qual segue a expressão ‘O Fisiologo diz que...’ que introduz a descrição do animal imediatamente seguida da sua interpretação moral e alegórica”.

Siendo originados en Inglaterra los bestiarios ganaron prestigio en Francia donde surgieron algunos de los más conocidos, son ellos: bestiario de Phillips de Thaon, Guillaume Le Clerk, Pierre de Beauvais y Richard de Fournival.

De acuerdo con nuestras pesquisas el fisiólogos ingles tuvo versiones latinas, estas como ya podríamos imaginar siguieron el original griego incluso con la presencia de términos griegos en los textos. Y solamente a lo largo del siglo XII los fisiólogos cambian originando los bestiarios, estos por su vez siguen en larga producción en los siglos XII, XIII, XIV. Destacamos abajo los más conocidos:

El bestiario Phillips de Thaon.

Creador del más antiguo bestiario el francés Thaon escribió 3194 versos que están divididos en treinta y ocho capítulos.

El bestiario de Gervaise.

Escrito en principios del siglo XIII, este bestiario cuenta con 1280 versos presentes solamente en uno manuscrito.

El bestiario de Guillaume Le Clerk.

Considerado el mayor y el más conocido con 3426 versos producidos entre 1210 y 1211 de acuerdo con Varandas siendo el más popular con 23 manuscritos copiados en Francia e Inglaterra.

El bestiario de Pierre Beauvais.

Estos bestiarios fueron escritos en el dialecto pícaro, eso posibilitó que el autor recibiera este apodo siendo conocido también como Pierre Pícaro. De acuerdo con Varandas el autor escribió antes del año 1218 un bestiario corto con cerca de treinta y ocho capítulos y una versión larga con setenta y uno.

Presentados los principales bestiarios ahora con el propósito de profundizarnos más es necesario conocer el histórico de ellos a lo largo de los siglos. Trataremos de aclarar a partir de entonces los preconizadores de los bestiarios medievales.

## ORIGEN DE LOS BESTIARIOS

Los primeros relatos de animales datan de la antigüedad clásica con Aristóteles en el libro “*Historia de los animales*”, el autor escribió sobre la organización del reino animal,

distribuyó en grupos y subgrupos de acuerdo con sus características, además de, presentar con exactitud las costumbres, la alimentación y la reproducción de cerca de quinientos animales, a la vez sufrió el influjo de las creencias populares atribuyendo a algunos seres calidades exageradas.

Otro autor de la antigüedad que también escribió acerca del contenido fue Plinio, el viejo, con su *Historia natural*, considerado como la principal fuente de información para escritores medievales que desarrollaron sus trabajos siglos después, el escritor también sufrió influjo de la cultura local describiendo animales mitológicos y otros presentes en las leyendas.

La biblia entonces fue fundamental ya que los bestiarios surgieron con los clericós, libros como el de Salmos, Apocalipsis, Jo y Daniel presentaban animales como símbolos. Veamos el fragmento del libro de Jo (12, 7-10) presentado por Woensel: “Pergunta, pois, ao gado e ensinar-te-á, às aves do céu e informar-te-ão. Os reptéis da terra dar-te-ão lições, os peixes do mar te hão de narrar quem não havia de reconhecer que tudo isso é obra da mão de Deus? Em sua mão está a alma de todo ser vivo e o espirito de todo homem carnal” (REFERENCIA).

Hasta el siglo XII los bestiarios escritos eran de carácter moralizante y catequético, pero, a partir de entonces, surge otra clase de bestiario las llamadas ediciones profanas que trataban de la conducta amorosa, el bestiario de amor.

Más adelante, en el siglo XVI surgen los libros de emblemas, que además de la lección de moraleja también presentaban una concepción filosófica, compuestos por un poema y por la ilustración de los animales. Como ya era esperado los primeros escritos en lengua erudita estaban direccionados a la elite de la sociedad y en seguida surgieron los escritos con un lenguaje más popular con el propósito de alcanzar la mayor parte de la población.

Los textos líricos surgen con los bestiarios modernos, la visión acerca de los animales cambia, empiezan a ganar características humanas, ahora son inteligentes y a la vez sensibles con sentimientos y conflictos. Hubo entonces una mezcla del estilo moralizante y maravilloso con el humorístico que gana espacio.

En la Modernidad los animales ya no sirven para enseñar algo al hombre pero en las descripciones de esta época siguen aún con personalidad propia y también como símbolos de las emociones humanas.

Presentada las debidas aclaraciones a partir de ahora presentaremos un poco de la vida y la obra de Oviedo para en seguida profundizarnos en la obra *Historia general y Natural de las Indias*, crónica de la conquista española a cerca del Nuevo Mundo.

## **OVIEDO- HISTORIOGRAFÍA Y LITERATURA**

Conocido como cronista, historiador y naturalista Gonzalo Fernández de Oviedo nació en Madrid en 1478, hijo de hidalgos de origen asturianos, su padre se llamaba Miguel de Sobrepeña y su madre Juana de Oviedo. Empezó a ser educado a los doce años por el duque de Villahermosa, donde tuvo formación cortesana, conoció a los hijos de Colón cuando fue mozo de la cámara del Príncipe Don Juan hijo de los reyes católicos, hasta su muerte, lo que posibilitó que escribiera años después el *Libro de la cámara del príncipe Don Juan*.

Viajó hacia Italia, estuvo en Roma donde desempeñó muchos oficios lo que permitió que él conociese artistas como Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel participando también de guerras considerado militar de prestigio. Regresó a España y en 1507 en Madrid fue escribano donde se casó por primera vez con Margarita Vergara puesto que pronto enviudó.



Su primero viaje a Indias ocurrió en 1513 en la expedición de Pedrarias Dávila, conocido también como el Gran Capitán, donde Oviedo ejerció también los cargos de veedor del oro y escribano real denunciando al rey las irregularidades que encontró. Más adelante, en 1519, consiguió publicar su primera obra titulada *Libro del muy esforzado e invencible caballero de fortuna, propiamente llamado don Claribalte*.

Siguiendo el curso de su historia propuso proyectos de colonización como intento de solucionar los problemas de Indias en contra a Las Casas, cura que tenía sugerencias de cuño religioso, mientras Oviedo defendía los ideales caballerescos.

Desilusionado decidió rehacer su vida con su segunda mujer, regresando al Darién en 1520, las cosas no seguían buenas para Gonzalo Fernández, su mujer y su hijo luego murieron así como el Gobernador Lope de Sosa y así regresó Pedrarias con quien nunca tuvo una buena relación. De acuerdo con nuestras fuentes en 1521 de regreso a España escribió la Relación de *Lo sucedido en la prisión del rey Francisco de Francia* y también su segunda obra publicada *El Sumario de la natural historia de las Indias* editada en 1526.

En el año de 1522 fue nombrado teniente de gobernador de Santa María periodo que coincide con la *Crónica de los reyes católicos* y con el comienzo de su obra maestra *Historia general y natural de las Indias*. Recibió el cargo de Gobernador de Cartagena en 1526, y por lo tanto, regresó as Indias.

Diez años después, fue nombrado cronista oficial de Indias y en 1533 recibió el título de alcalde de la fortaleza de Santo Domingo. Después en España publicó la primera parte de *Historia general y natural de las Indias*, la cual siguió escribiendo aún muchos años. En 1536 otra vez en Indias donde permaneció hasta su muerte, concluyendo su *historia y Batallas y Quincuagenas*, a los 69 años muriendo el 26 de Junio de 1557.

Presentada la vida y la obra de Oviedo nuestro objetivo ahora será demostrar que las creencias y el imaginario permanecieron fijos, a lo largo de los siglos, en la mentalidad de la sociedad medieval incluso en la descubierta de nuestro continente como presentamos en la crónica de Gonzalo con relación a los relatos de Cristóbal Colón.

## **LA PRESENTACIÓN DE LOS ANIMALES EN *HISTORIA GENERAL Y NATURAL DE LAS INDIAS***

María José Rodilla León en su artículo *Bestiarios del nuevo mundo. Maravillas de Dios o engendros del demonio* nos presenta la perspectiva que buscábamos a cerca de las expectativas de Colón y los colonizadores con relación al continente recién descubierto. De acuerdo con la autora Colón creía que había encontrado el paraíso terrenal cuando llegó a la isla fabulosa de Antillas de la cual se hablaba mucho en su tiempo, la isla se hacía invisible a los navegantes:

Durante los siglos siguientes de acuerdo con Luís Walkman, los españoles buscaron en el Nuevo Mundo la ‘confirmación de la existencia de lo maravilloso’ (28) que habían aprendido y leído en las autoridades antiguas y medievales. Querían encontrar seres imaginarios como amazonas y gigantes, sirenas y grifos (LEÓN, 2008, p.25)

A pesar de si situaren en los siglos XVI e XVII es increíble percibir como la simbología y los monstruos siguen despertando tanta fascinación entre los escritores y sus escritos. Utilizamos la palabra monstruo porque era común que a todos los animales que no conocían aplicar esta denominación. Y para explicar la existencia de tales criaturas algunos escritores lo atribuían a la creación de Dios.

Exotismo y encantamiento son algunos de los adjetivos utilizados para calificar la mirada conquistadora hacia la nueva tierra recién descubierta, así como todo lo que habitaba en ella. Rodilla León (2008, p.27) afirma que:

la novedad también suponía espanto y temor ante lo desconocido, los animales de las Indias se clasificaron no solo por su físico, su pelaje, sus propiedades alimenticias o terapéuticas. Se vio en ellos la grandeza de Dios y de su creación

La postura adoptada por Fernández de Oviedo, así como la de muchos otros cronistas del nuevo mundo, fue comparar los animales de aquí con los del continente europeo tanto que su libro *Sumario de la natural historia de las Indias*, ya mencionado anteriormente, llegó a ser considerado por algunos escritores como un mine bestiario con rasgos de los bestiarios antiguos. Observemos adelante lo que afirma León (2008, p.28) a cerca de las descripciones hechas por Oviedo.

así describe a los americanos por semejanza y comparación con los europeos o con los consignados por autoridades antiguas se fija en ciertas características físicas como el tamaño, el pelaje, la velocidad de su carrera, la mansedumbre o la fiereza: cuando no tiene referencias claras para animales exóticos como la iguana, el tlacuache o el armadillo, puede describirlos como los híbridos de los bestiarios

Esto pasaba porque Oviedo así como todos los escritores de aquél periodo estaban viviendo en medio al proceso de transición, en el fragmento es posible percibir el influjo de la Edad Media por los recursos retóricos que utilizó en las representaciones imaginarias largamente utilizadas por la tradición europea para reconstruir otras realidades y a la vez también es posible percibir trazos renacentistas porque sus narrativas estaban apoyadas en el empirismo.

Es posible verificar aún en la obra del cronista español la presencia de la tradición en la forma de narrar. En muchos fragmentos de su texto encontramos la utilización de todo su bagaje intelectual por medio de las lecturas que hizo en su formación en la evocación de autores consagrados como Plinio el viejo e Isidoro de Sevilla como soporte para apoyar sus ideas.

Según Vanessa Franca (2009, p.3) la citación de una autoridad era una estrategia medieval que los autores utilizaban para añadir veracidad en sus descripciones. Percibimos entonces, en *Historia General y Natural de las Indias* la influencia de los clásicos de la Antigüedad para la interpretación de hechos observados en el Nuevo Mundo.

Hechas las debidas aclaraciones, haremos a partir de entonces, un recorte en la obra acerca de algunos animales que están presentes a lo largo del texto que nos llamaron la atención por el modo como fueron presentados. Discutiremos la descripción de los siguientes animales: los perros, los leones, el perico-ligero, el adine y los azores de agua.

Empecemos con la descripción de los perros creados por los indios de esta región en sus casas, el autor afirmó el siguiente: “eran todos estos perros, aquí en esta y las otras islas, mudos, e aunque los apaleasen ni los matasen, no sabían ladrar; algunos ganen o gimen bajo cuando les hacen mal.” (OVIEDO, 1535, p.30). (VER FERNÁNDEZ DE OVIEDO E VALDÉS, 1535, p. 30)

De pronto analicemos dos puntos que llaman la atención, primero en la descripción del autor no hubo el intento en comprobar si tales animales eran en realidad perros, luego queda el contentamiento según Acosta (1995, p.61) en bautizarlos como perros, animales que con seguridad no lo fuera. El otro punto que llama la atención es que al afirmar que los perros no ladran deja evidente que son extraños y por lo tanto inferiores a los españoles.

En este sentido, percibimos que el autor desarrolla una especie de retórica que aproxima las dos realidades en un intento de tornar el americano familiar y a la vez es una forma de preservar su referencial europeo, torna inferior el objeto observado siempre

destacando los atributos negativos, en este caso, la ausencia de aullidos, de coraje y por lo tanto su incapacidad de si igualar al modelo europeo.

Otro importantísimo animal de la antigüedad y de los bestiarios clásicos descrito por el cronista es el león americano presentado así: *“Leones hay...pero son rasos..., e sin barbas ni vedijas algunas. Ni son tan denodados como leones de África; ante son cobardes e buyen.”* El rey de los animales afirma Acosta (1995, p.50) símbolo de poder, coraje y fuerza, gracias a su elegancia y belleza. Descrito en los bestiarios con carácter imponente con valor y ferocidad indiscutible, es presentado como un cobarde. Tal descripción sirvió entonces para establecer la inferioridad americana ante la superioridad europea, otro equívoco, considerando que los animales encontrados en nuestro continente no son leones sino pumas.

Según Acosta (1995, p. 61) el león americano es calificado como un león de según orden, como una pobre y mala copia de los verdaderos leones, por lo tanto, los leones del nuevo mundo son indignos de recibir el nombre de leones considerando que no representan los ideales antiguos.

Otro relato importante está en la descripción del perico-ligero conocido también como pereza que si alimenta del aire, sigue abajo el fragmento:

Yo le he tenido en mi casa, e lo que supe comprehender de acueste animal, es que se debe mantener del aire, e desta opinión mía hallé muchos, porque nunca se le vido comer cosa alguna, sino volver continuamente la boca hacia la parte quel viento viene, más a menudo que a otra parte alguna, por lo cual se conoce quel aire le es muy grato”. (OVIEDO, 1535, p.48).

En los bestiarios existe un animal con la misma característica el camaleón que vive solamente del aire. Según Acosta (1995, p. 116): “...lo más interesante es que se alimenta sólo de aire, aspirándolo... La idea de que el camaleón vive del aire proviene de Ovidio y de Plinio”. En este sentido percibimos la fuerte influencia del pensamiento clásico y medieval de la antigüedad, en la figura de Plinio muchas veces citado a lo largo de la obra por Oviedo para explicar hechos observados en el nuevo continente.

Siguiendo las descripciones de los animales terrestres llegamos al adine encontrado en muchas partes de la tierra firme Oviedo afirma:

E son como lobos e aúllan como lobos, e usan de una defensa maliciosa, de que natura los ha proveído para su remedio, y es que cuando algund ballestero los quiere tirar, o algund cazador los sigue e va tras ellos, alzan la pierna e arrojan la orina, e tan aborrecible, que no hay hombre humano que pueda ir adelante, del asco e mal contentamiento de tal hedor; y así entretienen al cazador e sus canes, que todos le dejan ir, e él huye e se esconde y escapa de semejante peligro y muerte. (1535, p.54)

Acosta (1995, p.94) describe un animal presente en el bestiario de Cambridge, con rasgos característicos muy semejantes, el Bonachón.

[...] es una bestia con cara de toro y con el resto de su cuerpo cubierto por una crin caballuna. Tiene los cuernos tan enroscados que nadie se haría daño tropezando con ellos. Pero si su cuerno no logran defenderlo es porque su vientre se encarga de hacerlo. En efecto, al sentirse perseguido arranca a correr; y entonces emite un pido monumental que, de paso, como en una explosión, desparrama todo el contenido de sus intestinos en un radio de tres acres. Y cualquier árbol rociado con este explosivo excremento se incendia de inmediato.

Y por fin elegimos discutir sobre la azores de agua, una ave nunca descrita antes por ningún autor clásico según las palabras del propio Oviedo que llama la atención por ser una especie de híbrido.

Tiene el pie izquierdo como ánade o pato y, es otro pájaro o ave que andan en la mar, y con aquél se asienta, cuando ella como un ánsar o ánade; e la mano derecha es de presa, como la suele tener un buen azor o un sacre, o una de las aves que mejor armada puede estar de uñas (1 OVIEDO, 535, p.75).

Atentaremos para dos rasgos de este animal, primero consideremos el hecho de ser un híbrido, o sea un animal que existe solamente por la mezcla de dos especies distintos, muy encontrado en los bestiarios antiguos cada uno con sus particularidades. De los cuales podemos citar el centauro una mezcla de hombre y caballo, las sirenas presentadas como mitad pez y mitad mujer, otras veces como mitad mujer y mitad pájaro, la quimera con cabeza de león, cuerpo de culebra y cola de dragón, son algunos de los híbridos presentes en los bestiarios.

La razón para elegimos este animal en nuestro análisis es demostrar que la sociedad de aquél periodo los creía tan reales como un león o una águila, entonces no existía distinciones entre ambas las especies. Además de eso, despertaban la imaginación a la vez que causaban miedo, también provocaban admiración, por eso, eran vistos con igual o mayor respecto por todos. (WOENSEL, 2001, p. 15).

Otra observación importante es que las primeras descripciones de híbridos vienen de la antigüedad con los mitos griegos y por lo tanto per pasaron los siglos en la mentalidad de las civilizaciones y perduraron aún muchos siglos como verosímiles.

El otro punto que atentamos en este análisis es que siempre Oviedo busca fundamentar sus descripciones utilizando grandes nombres de la antigüedad como Plinio el viejo y Isidoro de Sevilla. Pero, en este caso, pasa el contrario, pues, ninguno de estos respetados autores tuvo el privilegio de haber encontrado tal animal, tornando así Oviedo un privilegiado por describir un ser nunca antes descrito ni siquiera conocido. Lo que llama nuestra atención en este fragmento es que a lo largo de la obra el cronista busca autores consagrados para dar seguridad a sus lectores de la veracidad de sus escritos pero llegamos en un momento del texto en que justamente la ausencia de tales personalidades es que comprueba lo que describe.

## **CONSIDERACIONES**

La obra por su grandiosidad propicia aún muchos otros análisis sea con respecto a los animales, la naturaleza como también de los pueblos americanos, todos temas para posibles artículos pero como ya mencionado al principio nuestro objetivo fue simplemente demostrar que muchos rasgos de la medievalidad siguen muy fuerte aún en este periodo.

En nuestro análisis percibimos en síntesis que en todos los fragmentos utilizados los animales, así como la naturaleza, son siempre inferiores a los españoles con descripciones que tienen como foco sus debilidades o extrañezas. El autor de pronto utiliza un método de cercanía apunta las similitudes entre los animales americanos y europeos, para en seguida distinguirlos presentando sus particularidades. El cronista parte de algo conocido y común para por fin presentar lo desconocido o sobrenatural. Enfatizando la pobreza de la fauna americana.

De acuerdo con Acosta (1992, p.61) “para tratar de establecer la teoría de la inferioridad de América en comparación con Europa, inferioridad de su gente, de su tierra y de su cielo”. Así percibimos que las comparaciones entre los animales es otra estrategia

utilizada para calificar sus relatos. Aunque eso significase denominar un animal como individuo de otro especie.

Sin extenderme, las marcas de la medievalidad son reflejos principalmente de la retórica utilizada en la obra, o sea, por la forma como fue desarrollada la crónica, bajo la influencia de los clásicos de la antigüedad, donde ocurre apego a algunos autores, un recurso retórico utilizado como soporte para apoyar sus explicaciones.

Y por fin la referencia a los bestiarios en las descripciones del perico-ligero, del adine y del azores del agua. La similitud en la forma de alimentación, defensa personal y el hibridismo, añaden veracidad al texto, cuando se presentan los bestiarios se tornan indiscutibles pues la historia los comprueban.

Por lo tanto, a partir de lo que fue presentado no es posible decir que este periodo estaba libre de las herencias medievales o de la antigüedad, por el contrario, el desconocimiento del nuevo mundo provocó el renacimiento del pensamiento medieval. Percibimos también la fuerza de la religión en el mundo y como ella influyó en la vida de las personas. Además de eso, presentamos el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo intentando demostrar la presencia del pensamiento medieval bestiario con respecto a la descripción del Nuevo Continente realizada en su obra monumental Historia General y Natural de las Indias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Vladimir. **Animais e imaginário: la zoologia maravilhosa medieval**. Caracas: Universidad Central de Caracas, dirección de cultura, 1995. 376p.

ACOSTA, Vladimir. **El continente prodigioso: mitos e imaginário medieval em la conquista americana**. Caracas: Universidad Central de Caracas edición de la biblioteca, 1992.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. **Historia general y natural de las Indias**: Madrid, 1535.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. **Historia general y natural de las Indias: Part 1 (1535)**. Disponible en: <http://www.ems.kcl.ac.uk/redist/txt/e026.txt>. Acceso en: 06 de marzo de 2013. (RETIRAR UM DOS DOIS)

FONSECA, Pedro Carlos Lousada. **Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil**. Bauru: Edusc, 2011. 400p.

Vanessa Franca (2009, p.3)

LEÓN, María José Rodilla. Bestiarios del nuevo mundo: maravillas de dios engendros del demonio. **Dostiempos.com**. México, v.3, n. 14, p. 25-33, mar. / abr. 2008. Disponible en: <http://www.grupodostiempos.com/virreinatos.html>. Acceso en: 10 de marzo de 2013.

VARANDAS, Angélica. A idade media e o bestiário. **Medievalista online**. Lisboa, v.2, n.2, p.1-53, mai. 2006. Disponible en: <http://www.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>. Acceso en: 10 de marzo de 2013.

WOENSEL, Maurice Van. **Simbolismo animal na Idade Média os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos**. João Pessoa: UFPB, 2001. 236p.

## A MORTE NOS CONTOS DE *O FIO DAS MISSANGAS*

Ivania da Silva Pereira de MELO<sup>22</sup>  
Tânia Maria Pereira SARMENTO-PANTOJA<sup>23</sup>

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os vinte nove contos reunidos em *O fio das missangas*<sup>24</sup> (2003), do autor moçambicano Mia Couto, possibilitam uma leitura das diversas representações da morte. As narrativas retratam as perdas do ser humano, o que permite identificar nas personagens, além da cessação da vida, as “pequenas mortes” como: a morte da alma (em *O adiado avô*); a morte aparente (em *O cesto*); a morte pelo impedimento à felicidade, (em *As três irmãs*); a morte civil, (em *O mendigo Sexta-Feira jogando o Mundial*); a morte social e intelectual (em *A saia almarrotada*). Por ser um tema muito abrangente não podemos esgotar o assunto neste artigo, por isso, trataremos apenas dos cinco contos aqui citados. As narrativas, além de trazerem os vários tipos de morte, também revelam suas diversas causas (repressão, asfixia dos sentimentos e outras). São motivos que provocam tanto a morte do oprimido, como a do opressor. Mas, independente do seu tipo, a morte sempre representa o fim de um ciclo. É como um colar que se fecha ao ser finalizado.

### A MORTE NO CONJUNTO DA OBRA DE MIA COUTO

Nascido na cidade da Beira, Mia Couto é atualmente o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no estrangeiro. Recebeu vários prêmios, entre eles: Vergílio Ferreira (1999); União Latina de Literaturas Românicas (2007); Camões e Neustadt (2013). Seu romance *Terra sonâmbula* (1992) está entre os dez melhores livros africanos do século XX. O uso de neologismos e a produção em prosa poética para fala de privação, esquecimento, inexistência, desamor, desencontros, vidas incompletas, sonhos não realizados, desejos reprimidos, resignação tornam sua escrita diferenciada. Mas antes de abordarmos o tema proposto neste trabalho, precisamos recorrer a alguns conceitos sobre a morte.

Em sua tese de doutorado *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto*, Ana Maria Ferreira (2007) apresenta um estudo sobre a morte na África negra onde fala da “importância central que tem a morte no pensamento africano tradicional”, o que justifica a frequência da morte nas literaturas africanas. Além disso, sua presença é um reflexo do contexto histórico e social “marcado por factores naturais, (...) por uma história de colonialismo e pelas sucessivas guerras que têm assolado muitos países do continente africano...” (FERREIRA, 2007, p. 365).

Assim também, a morte é constante na narrativa coutista. Embora pareça um tema obscuro, ela é abordada para retratar a condição do homem moçambicano. Fato visto pela crítica como “derrotismo” e “pessimismo”, e rebatido pelo autor: “não sou mais que um pessimista cheio de esperanças”. Nas obras citadas por Ferreira (2007) a relação entre vivos e mortos é aceita pelas personagens como algo natural. Em entrevista concedida a José Fialho Gouveia, no programa Bairro Alto, da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), em 28 de dezembro de 2013, Mia diz que em África: “as pessoas não morrem e permanecem vivas de uma maneira muito feliz”. Para ele, a crença de trazer consigo o ente querido é uma forma de lidar com a ausência.

---

<sup>22</sup> Aluna da Graduação em Letras Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pará.

<sup>23</sup> Professora da Graduação em Letras Língua Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

<sup>24</sup> A editora optou por manter a grafia do português de Moçambique.

O medo que as pessoas sentem da morte é o que dificulta o seu entendimento. É natural que o ser humano, por ter consciência de que ela é algo natural, incontestável e inevitável, tente ignorá-la colocando-se apenas como um observador. Principalmente se o assunto for a própria morte. Para Freud (2010, p. 241) o “nosso inconsciente não crê na própria morte”, é como se fossemos imortais. Além disso, fala que o homem civilizado também assume posturas diferentes quando se trata da morte de estranhos/inimigos (vista como admissível e justa) e de pessoas queridas (vista como um colapso e ao mesmo tempo aceitável, por ser este último, também um estranho). Ou seja, assumimos três posturas quando o tema é a morte: “Nosso inconsciente é tão inacessível à ideia da própria morte, tão ávido por matar estranhos, tão dividido (ambivalente) em relação à pessoa amada...” (FREUD, 2010, p. 245).

Para Antonio Pazin-Filho (2005, p. 20): “a morte é um fenômeno que está sujeito a múltiplas interpretações”. Porém, em termos médicos, ele a define como “o término das funções vitais” (PAZIN-FILHO, 2005, p. 21), ideia também aceita por leigos. Em seu artigo *Morte: considerações para a prática médica*, ele busca explicação para o termo expondo o estudo das células e o estudo dos órgãos. Porém, ao considerar o indivíduo como um todo ele identifica a “manutenção das funções vitais” (REFERENCIA), em grande porcentagem de pacientes, como não positiva, mas algo que serve apenas para prolongar o estado vegetativo, o que deu origem ao conceito de “morte cerebral”. Nesta visão médica a morte “é melhor caracterizada como um processo, ao invés de um momento, onde o indivíduo perde sua identidade de modo irreversível.” (PAZIN-FILHO, 2005, p. 23).

No estudo sobre as representações de estudantes de enfermagem sobre a morte e o morrer, Brêtas, Oliveira e Yamaguti (2006, p. 478) afirmam que “a morte não é somente um fato biológico, mas um processo construído socialmente, que não se distingue das outras dimensões do universo das relações sociais”. Ana Maria Ferreira também entende que a morte não está limitada apenas à matéria:

não é só um acontecimento biológico, que deixa um resíduo, o cadáver, mas também, e sobretudo, um dado sociocultural pelas crenças ou representações que ela suscita e pelas atitudes e ritos que desencadeia e que têm como principal objectivo ultrapassar a angústia da morte e do morrer. (FERREIRA, 2007, p. 298)

Para ela o conceito de morte é heterogêneo e múltiplo e a define enquanto essência: “não é mais do que ruptura, transição entre o vivo e o cadáver”; e processo quando “começa no nascimento, acelera-se com o envelhecimento e prolonga-se para lá da morte clínica e biológica”, o que a torna “presente a todos os níveis da vida cotidiana.” (FERREIRA, 2007, p. 298). A autora também cita outros tipos de morte além da do corpo: a física (entropia); a psíquica ou pseudomorte; a social; a espiritual; e a simulada ou simbólica. Todas essas têm em comum a ruptura, uma vez que, segundo ela os “mortos” são “física e psicologicamente rejeitados do mundo dos vivos” (FERREIRA, 2007, p. 299). Por isso, não se pode falar de morte na África negra no singular.

Clarice Lottermann (2006, p. 1), com base em Kovács, define como mortes simbólicas de cunho metafórico as “pequenas mortes” que são “vivenciadas através da conscientização da passagem do tempo, de separações amorosas ou situações que provocam rompimento e perda”. São mortes em vida que ocorrem no dia a dia, provocadas por rupturas e que nos acompanham desde o nascimento.

As perdas e a sua elaboração fazem parte do cotidiano, já que são vividas em todos os momentos do desenvolvimento humano. São as perdas por morte, as separações amorosas, bem como, as perdas consideradas como "pequenas mortes", como, por exemplo, as fases do desenvolvimento, da infância para a adolescência, vida adulta e velhice. São também vividas como "pequenas mortes" mudanças de casa, de emprego. O

matrimônio e o nascimento do filho também são "mortes simbólicas", em que um indivíduo perde algo "conhecido", como o papel de solteiro e o de filho, e vive o "desconhecido": o de ser cônjuge ou pai. Estas situações podem despertar angústia, medo, solidão e, neste ponto, trazem alguma analogia com a morte. Carregam em si elementos de sofrimento, dor, tristeza e certa desestruturação... (KOVÁCS, 1992, p. 163-164)

Por ser um tema muito amplo não é possível esgotar o assunto neste artigo, tanto em relação às definições de morte, como as análises de todas as mortes identificadas nos vinte e nove contos reunidos no livro *O fio das missangas*. Por isso, abordaremos apenas as representações da morte nos contos: *As três irmãs* (morte causada pelo impedimento à felicidade); *O cesto* (a morte aparente); *A saia almarrotada* (a morte social e intelectual); *O adiado avô* (a morte simbólica e psíquica); e *O mendigo Sexta-Feira jogando o Mundial* (a morte civil)<sup>25</sup>. Mortes que podem ser identificadas nas breves apresentações desses contos que se encontram a seguir:

### ***AS TRÊS IRMÃS***

Após a morte da esposa, Rosaldo busca o isolamento e condena as três filhas a serem meninas para sempre. Longe de todos, sem amores e paixões elas não perceberam que cresceram. Cada uma foi criada para um socorro (saúde, frio e fome). Gilda, a rimeira, sempre contida, olhar regrado, sentar educado não nota que lentamente comete o suicídio. Flornela, a receitista, responsável por culinárias ocupações mantinha suas emoções brandas. Evelina, a bordadeira, quando chorava não era a ausência da mãe, mas a própria morte. Qualquer emoção que ameaçasse surgir nas três era logo contida. Um dia apareceu um rapaz que despertou o interesse das moças e acabou com a paz de Rosaldo. Uma noite, com medo do que o pai pudesse fazer ao rapaz, as irmãs seguiram os dois até uma árvore e viram quando os dois homens se beijarem ternamente. Em redobrada vingança as moças se unem e o conto termina com o a ideia implícita dos homicídios cometidos por elas.

### ***O CESTO***

Relato de uma mulher que vive em função do marido moribundo e alheio a tudo, o mesmo marido que a reprimiu no passado e a condena a um futuro sem emoções. A narradora revela uma vida de rejeição, anulação e dedicação ao marido. Antes ele a tratava com indiferença, agora a trata com silêncios. Um dia olha-se no espelho e descobre belezas. Com um discurso que revela cansaço ela deseja que o marido morra, pois não suporta mais a rotina de idas ao hospital, carregando o cesto – sua única tarefa. Porém, tanto tempo ficou nessa condição que, ao saber do óbito, ela volta para casa sem sentir o alívio que imaginara, cobre novamente o espelho, rasga o vestido escuro que tanto esperou usar e preocupa-se apenas em lembrar, no dia seguinte, de não preparar o cesto.

### ***A SAIA ALMARROTADA***

É a história de uma mulher que revela, durante sua narrativa, uma vida de renúncia e resignação. Única menina entre os filhos, desde cedo entendeu que não tinha direito a felicidade. Sem mãe, criada pelo pai e pelo tio, foi ensinada a sentir vergonha, nunca prazer. Quando ganhou vaidade, comparou-se ao barco do tio feito para o fundo do rio e não para

---

<sup>25</sup> Apesar da indicação do tipo de morte em cada conto, as narrativas apresentam outros tipos de morte, como a física e aquelas provocadas pela privação, pelo esquecimento e pela inexistência.



navegar. Ela só esperava... Esperava que a noite passasse. Esperava pelo dia seguinte. Esperava pela vida seguinte. Esperava chamarem para sentar e comer. Esperava ser a última. Esperava pelo homem que a amaria e lhe daria um nome. Esperando ela secava como um barco seca com o tempo. Enquanto as outras moças queriam viver diariamente, ela se mirrava e envelhecia. Mesmo depois de morto, ela ainda ouvia a voz do pai dizendo para que ficasse feia. Ainda esperava a autorização do pai para que pudesse se embelezar. Tem a alma tão amarrotada quanto a saia rodada que esperou a vida inteira para ser usada num baile que nunca aconteceu.

### ***O ADIADO AVÔ***

Zedmundo Constantino Constante não aceitava o nascimento do neto, filho de Glória. A pobre moça, desolada chorou a rejeição do pai. O tempo passou e o velho continuou a ignorar o menino. Justificava dizendo que não queria netos. Um dia o marido de Glória faleceu. A moça enlouqueceu e o menino foi para a casa de Zedmundo. O neto entrou na casa, mas o avô saiu dela ficando sumido por dias. Ao retornar, a esposa percebeu que ele só queria ser sua única atenção. Então, com cuidados de mãe, Amadalená o recebeu e o fez aceitar o neto. Na manhã seguinte ela deixou um bilhete ao marido dizendo, nas entrelinhas, que Zedmundo ainda estava em tempo de ser filho. Que não sabia ser avô porque nunca fora filho, mas agora, ele seria seu filho e aprenderia com o neto a ser avô. A narradora finaliza o conto lembrando que Zedmundo ensinara a calar e sua esposa Amadalená, que era muda, sabia falar.

### ***O MENDIGO SEXTA-FEIRA JOGANDO NO MUNDIAL***

Mendigo, velho e sozinho, Sexta-Feira inventa suas doenças para provar que está vivo. É no hospital, mesmo sendo mal atendido, que ele vê os doentes como sua família, o ambiente hospitalar como sua casa e o médico como seu pai. Porém, o motivo da última visita é diferente. Está machucado, porque foi assistir ao jogo do Mundial de Futebol na televisão de uma loja, e o dono chamou a polícia para expulsá-lo. Sexta-Feira fala de sua admiração pela falsa dor que o jogador sente e faz parar um mundo cheio de dores verdadeiras. E compara as suas dores que nenhum árbitro manda parar a vida para atendê-lo. Na verdade, mais do que pelo ferimento, ele foi ao hospital pedir a interseção do médico para que o dono da loja o deixasse assistir o jogo dos africanos. Volta para a loja acreditando que o doutor atendeu seu pedido. E começa o delírio de que está jogando com os outros mendigos e o médico é o treinador. Sofre agressão. Pede cartão para que haja no jogo a justiça que falta na vida. Mas o vermelho é de seu sangue. Para surpresa de Sexta-Feira o próprio árbitro é quem o agride. Então o mendigo desperta e vê a matraca da polícia descendo sobre sua cabeça e as luzes se apagam.

### **AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NOS CONTOS**

Todas as representações da morte identificadas nos contos *As três irmãs*; *O cesto*; *A saia amarrotada*; *O adiado avô*; e *O mendigo Sexta-Feira jogando o Mundial*, estão de alguma forma, relacionadas com a morte biológica. No primeiro conto as irmãs são obrigadas ao isolamento depois da morte da mãe. Assim como a dona da saia amarrotada que sem a mãe foi obrigada a ceder às vontades da família. A dona do cesto desejava a morte do marido. Uma das dores de Glória, em *O adiado avô*, era a morte do esposo. E o mendigo narrou a

própria morte. A essa sequência de episódios de cessação da vida estão ligadas: a morte pelo impedimento à felicidade, a morte social, a morte biológica, a morte simbólica, a morte aparente, a morte intelectual, a morte psíquica, a morte da alma e a morte civil.

De todas as narrativas aqui citadas, dois contos abordam quase todas as representações da morte. Porém, separamos apenas *A saia almarrotada* para uma análise mais detalhada. Neste conto o próprio título traz um neologismo, “almarrotada” que serve para chamar atenção do leitor para a alma cheia de marcas que a narradora vai construindo ao longo da narrativa. Cultivando um pudor maior que o amor, vê a felicidade para as outras moças, não para ela, tanto que, enquanto as moças da vila vestiam saias rodadas para se divertir, a narradora manteve a sua guardada por toda a vida. Assim como a saia cheia de pregas, também ficou sua alma machucada pelas repressões, pelos sonhos não realizados, pelos desejos reprimidos.

Outros exemplos de morte são a social e a intelectual, causadas pela resignação, pela negação, pela condenação, pelo impedimento, inclusive relacionado à felicidade, como também é o caso da dona do cesto, de Gilda, Flornela e Evelina. Todas condenadas a uma vida sem emoções e de repressão, provocando também a morte social, devido ao isolamento. A morte que aconteceu sem que a dona da saia “almarrotada” notasse foi a simbólica. Embora houvesse a transição nas fases de sua vida, ela não percebeu as mudanças. E quando as viu, optou por escondê-las, como o ato de dobrar as costas para que os seios não desabrochassem. A morte biológica está presente pela ausência da mãe que, segundo a narradora, calou-se ao dar a luz a ela, ficando sua criação sob a responsabilidade do pai e do tio que a quiseram casta e guardada. Sua morte psíquica pode ser identificada ela coloca fogo em si mesma ou quando aguarda uma resposta do pai morto.

Sem direito à felicidade, ao amor, ao prazer, ao riso, à beleza, à vaidade, ao respeito aquela alma minguiu suas vontades, restando apenas que se amassasse em contínua espera. Esperava por uma vida nova (que nunca aconteceu) oferecida por um homem (que nunca chegou), que lhe daria um nome (que nunca teve) e enquanto isso aguardava a autorização (que nunca veio) do pai para que finalmente pudesse se embelezar. Ao contrário do que aconteceu com Glória que teve a morte da alma provocada pela dor da rejeição do pai e depois pela morte do marido, a moça de alma amarrotada foi definhando ao longo da vida. E até o fim, sua atitude foi de recolhimento quando olhou a saia e sentiu estar sentada sobre a própria vida. Ou encolhimento quando afirma ter lançado fogo sobre si. O fogo produziria em seu corpo a imagem reduzida de sua alma.

Neste conto, assim como nos outros citados observamos o universo do ser humano condenado à privação, ao esquecimento, à inexistência. Neles, Mia retrata as representações da morte provocadas pelo desamor, pelo desencontro, pelas vidas incompletas, pelos sonhos não realizados, pela repressão, pela asfixia dos sentimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a morte é cotidiana, natural, aleatória e universal. Mesmo consciente disso o ser humano prefere ignorá-la, tratando como algo capaz de acontecer somente aos outros. Suas representações são várias e algumas dessas mortes foram identificadas nos contos reunidos em *O fio das missangas*, de Mia Couto, autor que usa a morte como tema central em sua obra. Os cinco contos aqui citados falam da morte: social, biológica, simbólica, aparente, intelectual, psíquica, da alma, civil e pelo impedimento à felicidade, provocadas pela tristeza, pelo abandono, pela rejeição, pela negação, pela resignação, pela repressão, pela falta de respeito, pelo esquecimento, pela anulação. São narrativas que retratam as angustias e sofrimentos de pessoas condenadas à morte em vida.

Este texto inicia abordando a negação da morte. Porém, nos contos apresentados é evidente a inversão nos temas, ou seja, a aceitação da morte e a negação à vida. Ao aceitarem resignadamente seus destinos, as personagens revelam uma admissão da morte e rejeição da vida. São dois assuntos que sempre estão relacionados e uma prova disso é o conceito de pequenas mortes, ou seja, rompimentos sofridos durante a vida. Transições que iniciam uma nova fase. Neste caso a morte também é vista como um novo começo sendo considerada como o fim de um ciclo e início de outro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRÊTAS, José Roberto da S.; OLIVEIRA, José Rodrigo de; YAMAGUTI, Lie. Reflexões de estudantes de enfermagem sobre morte e o morrer. **Revista Escola de Enfermagem da USP**. dez. 2006; 40(4): p. 477-483. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/reusp/v40n4/v40n4a04.pdf>>. Acesso em: 4 de março de 2014.

COUTO, Mia. **O fio das missangas**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. **Mia Couto**: episódio 40 [dez. 2013]. Entrevistador: José Fialho Gouveia. Portugal: RTPPlay, 2013. Entrevista concedida ao Programa Bairro Alto. Disponível em: <<http://www.rtp.pt/play/p1075/e139074/bairroalto>>. Acesso: 4 de março de 2014.

FERREIRA, Ana Maria T. S. A morte na África negra; Os aspectos da morte na narrativa coutista. In: \_\_\_\_\_. **Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mia Couto**. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro> Departamento de Línguas e Culturas> DLC - Teses de doutoramento. 2007. p. 293-411. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/handle/10773/2869>>. Acesso em: 4 de março de 2014.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 209-246.

KOVÁCS, Maria Júlia. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: \_\_\_\_\_. **Morte e desenvolvimento humano**. 2 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p. 163-164.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo: arte e morte na obra de Lygia Bojunga**. 2006. p. 89-92. Disponível em: <[http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE\\_727.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_727.pdf)>. Acesso em: 4 de março de 2014.

PAZIN-FILHO, Antonio. Morte: considerações para a prática médica. In: SIMPÓSIO: MORTE: VALORES E DIMENSÕES. **Medicina (Ribeirão Preto)**. jul. 2005; 38(1): p. 20-25. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rmrp/article/viewFile/419/420>>. Acesso em: 4 de março de 2014.

# DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA NO CONTO “MARINHO, O MARINHEIRO” E NA MÚSICA “GAIVOTA”

Jonilson Pinheiro MORAES<sup>26</sup>  
Ladyana dos Santos LOBATO<sup>27</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Coleção Taba Cultural foi uma publicação brasileira lançada em 1982 pela Editora Abril Cultural, constituída por 40 fascículos, cada um contendo um conto ilustrado com narrativas de autores brasileiros; e um disco de vinil, com a dramatização das histórias nas vozes de grandes nomes da MPB, como Gilberto Gil.

A coleção foi objeto de estudo do Projeto de Extensão “Literatura Infantil de Resistência: (re) lendo os contos da Coleção Taba Cultural”<sup>28</sup>. Foram usados, dessa coleção, os contos para crianças “O mistério de Zuambelê”, “O jacaré que comeu a noite”, “Salamandra do Jarau” e “Marinho, o marinheiro”, de autoria de Joel Rufino dos Santos, com o intuito de que, por meio da leitura e releitura desses contos, os professores e alunos alvos do projeto compreendessem as práticas de resistência à opressão, à dominação, à tortura e ao despotismo, presentes no período de contingência da Ditadura Militar, no Brasil, e suas implicações nas relações atuais da sociedade brasileira.

No presente artigo possuímos como objeto de estudo um dos contos trabalhados no referido Projeto de Extensão, além de uma música que está agregada à narrativa. Trata-se do conto “Marinho, o marinheiro” e da música “Gaivota”, de Gilberto Gil, lançada em 1977, no álbum Refavela.

Temos como objetivo analisar os diálogos de resistência presentes nos nossos objetos de estudo, a partir da discussão do referencial teórico e apresentar um relato de experiência da atividade desenvolvida, em sala de aula, com os alunos da Escola Prof. Leonado Negrão.

Utilizaremos, como referencial teórico, a construção do conceito de Resistência, desenvolvido pelo teórico Alfredo Bosi (2002), em seu texto *Narrativa e resistência*; em consonância com o conceito de diálogo do Círculo de Bakhtin, discutido por Carlos Alberto Faraco (2009); entre outros teóricos que discutem os assuntos abordados.

Assim, este trabalho, parte de um projeto maior, destina-se à atividade de reflexão sobre práticas de resistência capazes de contribuir com a compreensão da conjuntura política do regime militar; ao mesmo tempo em que favorece o ensino-aprendizagem dos discentes do ensino fundamental em termos de proficiência discursiva e linguística.

## DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS DE RESISTÊNCIA

Dado o objetivo desse trabalho, vem a nossa mente a pergunta: O que são diálogos de resistência? Para podermos delimitar ou estabelecer considerações que nos ajude a

---

<sup>26</sup> Graduando do Curso Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Pará.

<sup>27</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do Projeto de Extensão “Literatura Infantil de Resistência: (re) lendo os contos da Coleção Taba Cultural”.

<sup>28</sup> Projeto institucionalizado através da Pró-Reitoria de Extensão da UFPA, Edital PIBEX/2013. Desenvolvido com alunos do 9º ano da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Prof. Leonado Negrão – Abaetetuba-Pa; e com bolsistas e voluntários de iniciação científica do Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pará/UFPA e da Universidade Estadual do Pará/UEPA.

entender o que são esses diálogos precisamos compreender dois conceitos cruciais: o conceito de diálogo e o conceito de resistência.

Faraco (2009) afirma que o termo diálogo é “mal-dito” no sentido de ser mal compreendido e que tem várias significações. Diálogo é frequentemente compreendido como uma forma que compõe o texto narrativo e o texto dramático, isto é, a fala das personagens, assim como, o desenvolvimento da conversação face a face.

Conforme o autor supracitado, o diálogo, em seu sentido estrito, não se refere ao estudo da forma do diálogo e sua composição, à análise da conversação e ao diálogo concreto que seria a conversa cotidiana e o debate político, por exemplo, mas ao evento do diálogo como um documento sociológico, “isto é, como um espaço em que mais diretamente se pode observar a dinâmica do processo de interação de vozes sociais” (FARACO, 2009, p. 61).

Assim, não é o diálogo, enquanto sequências de falas, que interessa, mas “o complexo de forças que nele atua e condiciona a forma e as significações do que é dito” (FARACO, 2009, p. 61). O importante são as ideologias subliminares presentes nas falas do locutor e do interlocutor que são agentes sociais atuantes em uma sociedade historicamente constituída.

No diálogo interessa a manifestação ideológica presente e as relações amplas, complexas e variadas estabelecidas ideologicamente. Nesse sentido Faraco (2009) expressa:

(...) que se olha para uma obra literária, um tratado filosófico, um texto religioso (...) como eventos da grande interação sociocultural de qualquer grupo humano; como espaços de vida da consciência ideológica; como eventos atravessados pelas mesmas forças ideológicas. (FARACO, 2009, pag. 62).

Constituem-se, assim, as relações ideológicas que são as relações entre índices de valores sociais, um complexo de relações sociais organizadas entre pessoas, que se estabelecem na relação entre enunciados permeando seus interiores, ou seja, são “entendidas como relações de sentido que decorrem da responsividade (tomada de posição axiológica) inerente a todo e qualquer enunciado” (FARACO, 2009, p. 121), que têm como ponto fundamental as interações verbais e que não podem ser confundidas com réplicas do diálogo face a face, pois “o diálogo, no sentido amplo do termo (...) deve ser entendido como um vasto espaço de lutas entre vozes sociais (uma espécie de guerra de discursos), no qual atuam forças centrípetas (...) e forças centrífugas” (FARACO, 2009, p. 69).

Bakhtin (*apud* FARACO, 2009) afirma que uma abordagem ideológica pode ser feita de qualquer parte significativa de um enunciado, inclusive de uma palavra, o que permitiu a Alfredo Bosi (2002) fazer uma abordagem ideológica da palavra “resistência”.

A palavra resistência, segundo Alfredo Bosi (2002), é essencialmente ética e não estética, pois está vinculada a ordem da vontade e do desejo. Este autor acrescenta que é possível a translação de sentido da esfera ética para a esfera estética, o que permite a vitalidade tanto da esfera artística e da esfera teórica por meio de uma interação de troca entre elas. Bosi (2002) atribui ao conceito de resistência, como sinônimo, a palavra “insistir”; e antônimo; a palavra “desistir”; e enfatiza que o termo apresenta proximidade com “cultura”, “narrativa” e “arte”.

Segundo Bosi (2002), “resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118), ou seja, é não sujeitar-se ao que é imposto por outrem e lutar por ideologias que se acredita, impondo-as. A resistência acontece quando o narrador busca explorar na vida em sociedade uma força catalizadora, que são seus valores, opondo-os aos antivalores para combatê-los. Isso porque os valores são os propulsores que motivam as ações políticas e sociais do homem, permitindo que estas sejam julgadas, questionadas, alteradas.

A resistência apresenta-se em uma narrativa de dois modos: como tema e como processo inerente à escrita. De acordo com Bosi (2002):

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que era o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância, e desse ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia de intuições. (BOSI, 2002, p. 134).

Assim, a resistência é o meio pelo qual o sujeito resistente reflete, questiona, problematiza e critica as tradições, costumes, crenças e valores que lhe são impostos pela sociedade em que vive para assim aceitá-los ou rejeitá-los. Logo, é por meio do texto narrativo que o autor se opõe criticamente aos valores sociais que o oprimem, colocando-os sobre questionamento, a partir de sentimentos e valores de resistência.

A partir da discussão realizada em torno dos conceitos de “diálogo” e “resistência” podemos concluir que o termo “diálogo de resistência”, que será utilizado neste artigo, é aquele que apresenta ideologias construídas socioculturalmente, presentes em enunciados distintos e de períodos diversos, mas que são convergentes e mutuamente complementados uns pelos outros, pois estabelecem consonâncias por suas relações ideológicas e valores que se opõem contra outras ideologias opressoras e dominantes, buscando a liberdade. Ocorre por meio da associação de textos que, em consenso, resistem às vozes sociais que se opõem as suas e que de alguma forma as aprisionam, autoritariamente, geralmente por ser minoria sociocultural.

Esses diálogos permitem aos enunciados a afirmação da relação dialógica presente na consonância de ideologias que seguem um mesmo caminho e a dissonância e multissonância dos que têm ideologias que trilham caminhos que se opõem.

Os diálogos intertextuais de resistência se assemelham às relações dialógicas que são “relações entre índices sociais – que (...) constituem (...) parte inerente de todo enunciado, entendido não como unidade da língua, mas como unidade de interação social” (FARACO, 2009, p. 66), ou seja, não é um múltiplo de relações entre palavras, mas de relações de pessoas histórico e socialmente organizadas, porém esses diálogos diferenciam-se dessas relações por terem como especificidade a característica da resistência, seja como tema ou como inerente à conversação ou a escrita.

Buscaremos esses diálogos no conto “Marinho, o marinheiro”, de Joel Rufino dos Santos; e na música “Gaivota”, de Gilberto Gil, a partir de suas análises e interpretações, percebendo as consonâncias, os acordos, os mútuos complementos e as fusões em suas vozes ideológicas e axiológicas, pois segundo Faraco (2009):

(...) quaisquer enunciados, se postos lado a lado no plano do sentido, ‘acabam por estabelecer uma relação dialógica’ (p. 117). Mesmo enunciados separados um do outro no tempo e no espaço e que nada sabem um do outro, se confrontados no plano do sentido, revelarão relações dialógicas (p. 124). E isso em qualquer ponto no vasto universo da criação ideológica, do intercâmbio sociocultural. (FARACO, 2009, pag. 65).

Além do intercâmbio ideológico possível de ser verificado entre dois objetos, o conto “Marinho, o marinheiro” e a música “Gaivota”, por exemplo; as relações dialógicas implicam a seguinte condição: o material linguístico (ou semiótico) se estabelece na esfera do discurso e fixa “a posição de um sujeito social” (FARACO, 2009, p. 66). Dessa forma,

compreendemos que é possível encontrar diálogos de resistência nos objetos selecionados para este estudo.

## **DIÁLOGOS EXISTENTES ENTRE O CONTO “MARINHO, O MARINHEIRO” E A MÚSICA “GAIVOTA”.**

O conto “Marinho, o marinheiro”, sinteticamente, apresenta um marinheiro que ganhou um pintassilgo e decidiu usá-lo na cabeça no lugar do boné. Esta atitude irritou o comandante que o deixou sem sair do navio, como castigo. Os pés de Marinho ganharam autonomia porque queriam sair do navio. Marinho fugiu para a terra em seu amigo cavalo-marinho. Chegou à Bahia em meio a uma festa e fez uma gaivota de papel para voltar ao seu navio, a qual o levou para um navio pirata, onde Marinho teve que lavar o chão por ordem do chefe do navio. Marinho foi levado para seu navio por vários passarinhos. Ao chegar ao navio os passarinhos começam a sentar na cabeça dos marinheiros, sendo que uma gaivota sentou na cabeça do comandante que, no início, relutou, mas depois aceitou, permitindo aos marinheiros o uso de passarinhos no lugar do boné.

Quando, na narrativa, descreve-se o trabalho de Marinho dizendo que “ele subia no mastro do navio e ficava olhando o mar” (SANTOS, 1982, p. 04), percebemos que esse personagem está num nível mais elevado que os outros porque é visionário, é o primeiro a ver “Narrador – (...) Quando via terra, ele gritava pra baixo: Marinho – Ei, gente! Terra lá na frente!” (SANTOS, 1982, p. 04).

A história acrescenta que o trabalho de Marinho era importante e que todos batiam palmas quando ele descobria novos horizontes, isto é, “terras novas”, o que representa a expansão da mente do personagem.

Pelo dito, podemos inferir que nosso personagem principal, Marinho, tinha uma mente livre de opressões e estereótipos, que recebe a possibilidade de experimentar a liberdade por meio de um valor metafórico no pintassilgo que usará na cabeça. “O valor é objeto da intencionalidade da vontade é a força propulsora das suas ações” (BOSI, 2002, p.120). Logo, a primeira ação tomada por Marinho é opor-se ao antivalor “opressão”, metaforicamente representado pelo boné, o qual o prendia à superficialidade da realidade: “Narrador – (...) Marinho ficou apaixonado pelo passarinho e teve uma ideia: Marinho – Eu não vou usar mais boné. Vou usar o pintassilgo na cabeça” (SANTOS, 1982, p. 04).

Conforme Bosi (2002) a realização dos valores é compromissada com a verdade das representações de quem resiste, no caso Marinho, e que a moldagem do personagem pelo escritor dá-lhe um tanto de caráter “que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão” (BOSI, 2002, p. 122).

Os valores estão materializados nas vozes sociais, que por sua vez, caracterizam a realidade da linguagem como profundamente estratificada e entrecruzada pelos diálogos contínuos entre as vozes sociais. Assim, “todo o dizer, por estar imbricado com a práxis humana (social e histórica), está também saturado dos valores que emergem dessa práxis” (FARACO, 2009, p. 121).

Analisando o contexto em que se passa a história do conto podemos perceber que se trata de uma narrativa que ocorre em um ambiente militar, no qual podemos encontrar personagens oprimidos, representados pelos marinheiros; e um personagem opressor, que aparece na figura do comandante do navio, pois “através dos elementos da obra (personagens, tempo, espaço), devidamente trançados o autor dá forma e expressa uma perspectiva cultural (...) que se origina (...) de sua maneira peculiar de refletir e ver a realidade” (SILVA, 1991, p. 22), como evidência a fala: “Comandante – Isso está errado,

seu Marinho. Não quero que o senhor use passarinho na cabeça. Quero que o senhor use boné como todo marinheiro. USE O BONÉ!” (SANTOS, 1982, p. 05).

A frase em caixa alta deixa explícito o despotismo que “traduz-se por atos arbitrários e tons de voz autoritários daquele que detém poder” (BOSI, 2002, p.120) e pelo qual é negado o direito à Marinho da possibilidade de liberdade. Trata-se de um autoritarismo coercivo, explícito na fala, mas também nas posturas arbitrárias, de poder verticalizado. Devido Marinho ter questionado o uso do boné: “Comandante – Pois então, o senhor não sai do navio. Fica de castigo. Não desembarca no próximo porto” (SANTOS, 1982, p. 05).

Marinho apresenta uma resistência quando opõe suas vontades as vontades e ordens do comandante do navio, sofrendo, por isso, um castigo, mas no seu íntimo o imperativo de continuar com sua resistência sustentada pelas suas vontades – o que os outros marinheiros não tinham – se manteve intacto.

Neste momento da narrativa surge outra possibilidade de resistência. De acordo com BOSI (2002, p. 118), “resistir é opor a força própria à força alheia”. Dessa forma, a resistência apresenta-se, inicialmente, a partir da autonomia dos pés de Marinho, a qual representa a possibilidade de um empoderamento político do personagem, conforme podemos observar abaixo:

Narrador – (...) Um dia, os pés de Marinho estavam por conta da vida! E começaram a conversar. O pé direito disse pro pé esquerdo:

Pé direito – Não vamos mais obedecer a este Marinho! Eu estou cansado de ficar parado!

Pé esquerdo – É isso aí. A gente não tem nada a ver com este castigo!

Narrador – Dito e feito. Começaram a fazer estripulias. Marinho queria ir pra um lado e os pés iam pra outro. Os pés pareciam malucos!

Pé esquerdo – Nós queremos andar seu Marinho. Assim não dá pé.

Pé direito – O senhor não sai mais deste navio !? Nós queremos andar! An-dar!

Marinho – Parem, por favor! Eu vou dar um jeitinho. Nós vamos fugir deste navio (SANTOS, 1982, p. 07 – 08).

Esse empoderamento político ocorre quando Marinho foge no cavalo-marinho, exilando-se para outro lugar para que pudesse ter liberdade e reconhecimento, pois quando chegou à Bahia as pessoas achavam que ele era o “rei do mar”. A fuga de Marinho representa o modo de o personagem resistir à pressão ideológica do comandante, que era adversa a sua; e à pressão psicológica que seus pés lhe faziam.

Podemos explicitar que quando Marinho queria voltar para o navio criou sua própria liberdade, ao fazer uma gaivota de papel, porém ele é oprimido novamente, mas agora pelo chefe dos piratas que o obrigou a lavar o chão, fazendo-o de escravo: “Chefe dos piratas – Ah... Você é o rei do mar? Então vá lavar o chão! Narrador – E deu uma vassoura e um balde pra Marinho. (...) Marinho cansou de lavar o chão” (SANTOS, 1982, p. 11).

Marinho escapa com a ajuda dos passarinhos e volta ao navio, onde há outra passagem de enfrentamento à força opressora, que ocorre quando os passarinhos pousam nas cabeças dos marinheiros e a gaivota na cabeça do comandante. Este momento representa a tomada de novas ideologias e novos modos de ver a existência e ao próximo. Inicialmente, o comandante não aceita a gaivota em sua cabeça, pois está submerso por ideologias tradicionalistas atribuídas socialmente – o uso do boné –, mas, depois de uma reflexão, acaba aceitando “a gaivota” – novas ideias –, dando liberdade aos marinheiros para usar passarinhos, possibilitando a liberdade de expressão individual, como podem nos confirmar as passagens do conto:



Narrador – (...) E veio a gaivota e pousou na cabeça do comandante!  
 Comandante – O que é isso? O que é isso, seu Marinho? Tire essa gaivota daqui!  
 Marinho – Por que, seu comandante? O senhor não gosta de gaivota?  
 Comandante – De gaivota eu gosto. Mas marinheiro usa boné. Não usa gaivota.  
 Marinho – (...) Experimente, tire o boné.  
 Narrador – O comandante pensou, pensou, pensou...  
 Comandante – É mesmo! Gaivota, mais bonito! Boné é muito sem graça. É isso mesmo. De agora em diante quem quiser pode usar passarinho (SANTOS, 1982, p. 13 – 14, grifos nossos).

Assim, Marinho chega ao seu objetivo que também foi sua motivação: a conquista do valor almejado, a liberdade, por meio da ação de enfrentamento do antivalor “repressão” e da coerência do seu comportamento diante dessa decisão de ação. Esse valor também era o desejado pelo autor do conto, Joel Rufino dos Santos, e criador do personagem Marinho, pois os artistas captam os valores e os exprimem “mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós e pressentimos no outro” (BOSI, 2002, p. 120).

Podemos fazer uma relação intertextual entre o texto narrativo e a música, nesta passagem do conto, pois a gaivota é ave que estabelece uma relação de enfrentamento ao comandante, assim como, é a ave representada na canção “Gaivota”, atrelada à narrativa.

A canção “Gaivota”, pelo seu título, revela a busca utópica pela liberdade, pois a gaivota é o símbolo da liberdade. Gilberto Gil, compositor dessa música, usa a linguagem para esconder de modo subliminar, na canção, sua mensagem de resistência à Ditadura Militar, usando para isso metáforas relacionadas ao contexto de criação da narrativa e cheias de significações e resistências à ordem vigente.

A mensagem implícita na música retrata a liberdade como um valor puro e inocente que é desprovido de pressões e responsabilidades sociais expressado no verso “Gaivota menina” (GIL, 1977) e que é almejado incansavelmente. Há a idealização de uma liberdade que está muito longe de ser a real, difícil de ser realizada, mas que é profundamente desejada:

Gaivota na ilha  
 Sem noção de milha  
 Ficou longe da terra  
 (...)  
 Gaivota querida. (GIL, 1977).

Mesmo sendo quase impossível a realização dessa liberdade o eu-lírico ainda incentiva a sua libertação dizendo: “Voa numa boa/ que o alento segura/ vou numa boa” (GIL, 1977). Vê-se “voar”, no plano do sentido, como sinônimo de libertação que será sustentada pela coragem inspirada na busca da felicidade. O eu - lírico acredita que de posse de sua liberdade poderia ser ele mesmo e não um ser podado contra sua vontade, por isso suplica: “Pousa perto de mim” (GIL, 1977).

Percebemos, assim, que Gilberto Gil encontra na canção “Gaivota” a arma que precisava para protestar e denunciar os abusos sofridos por àquela sociedade. Já que, no período da Ditadura Militar, se encontrava “encarcerada” por leis que a impedia de defender suas ideologias e de reivindicar os seus direitos que foram negados.

Ressaltamos que, na narrativa, a gaivota pousa na cabeça do comandante e não em outra parte do corpo. O pouso na cabeça pode significar o desejo de liberdade, mas especificamente de liberdade de expressão, assim como na música. Logo, o diálogo

intertextual de resistência presente entre esses dois objetos de análise é o desejo exacerbado de liberdade de expressão e de pensamento, pois “todo esforço da escrita se voltará para conquistar a liberdade da expressão” (BOSI, 2002, p. 122).

A ideologia expressa, no conto e na música, coloca-se a favor da liberdade de expressão como sendo um direito de todo o ser humano, de constituição de sua personalidade e necessário à permissividade, à democratização, à construção da paz, da tolerância e da igualdade por meio da exposição livre de ideias diversas, ou seja, como pré-condição para assegurar todos os outros direitos humanos.

Aproxima-se, assim, a linguagem poética e literária – música e conto – “ambas situadas na grande corrente da comunicação sociocultural e nas duas se materializam tomadas de posição axiológicas e relações dialógicas” (FARACO, 2009, p. 63).

O desfecho do conto analisado com a aceitação da gaiivota na cabeça pelo comandante nos supõe uma conciliação entre opressores e oprimidos, a partir da chegada a um consenso do que seria melhor para todos, o que talvez, implicitamente, seja uma possibilidade exposta por Joel Rufino dos Santos para o fim da Ditadura Militar, já que segundo Silva (1991):

O bom escritor, autenticamente revolucionário, não é alheio aos problemas e às contradições de seu tempo e do contexto. Pelo contrário, através de sua percepção crítica e aguçada, ele desentranha, desmascara, torna visível os problemas vividos em sociedade. Dessa forma, estabelece estreita vinculação entre os processos de criação e de politização da consciência artística. (SILVA, 1991, p. 22).

Sendo assim, o escritor do conto não deixaria de expressar, mesmo que mascarada por uma história infantil, por causa da suspensão da liberdade de imprensa e expressão; sua opinião sobre o contexto social e político em que vivia de repressão e censura militar, transgressão de leis e dos direitos humanos, por meio de perseguição, tortura, exílios e assassinato dos que ousavam se manifestar contra ao regime militar.

Fazendo uma associação do conto “Marinho, o marinheiro” com a Ditadura Militar, podemos dizer que Marinho representa milhares de brasileiros que eram oprimidos e subordinados e lutavam pela liberdade de expressão, que lhes era vetada pelo Ato Institucional Número 5 (AI-5) e pela severa censura imposta por ele, mas que resistiram. Mas tiveram como consequência severas torturas; além de serem exilados para outros países. O exílio pode de certo modo tornou-se a única forma de “liberdade”, por isso no conto Marinho, resolve fugir do navio e do castigo a ele imposto, como uma alusão ao exílio.

Percebemos, ainda, o governo militar, com seu autoritarismo e poder ampliado pelos Atos Institucionais que legitimavam juridicamente ações contrárias politicamente à Constituição Brasileira de 1946. Este estaria representado pelo comandante do navio, mas que, diferentemente desse, não entrou em consenso com o povo, sendo que até hoje existem marcas desse autoritarismo na realidade brasileira, presentes nas atuais relações de poder.

O conto “Marinho, o Marinheiro” pode ser associado, ainda, a “*Revolta dos Marinheiros*” ocorrida, conforme Anderson Almeida (2010), em maio de 1964 por parte dos membros da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB). Um evento de marinheiros e fuzileiros navais revoltosos e de baixa patente, apoiados pelo Presidente João Goulart, que queriam irrestrita anistia e o fim de punições desumanas e humilhantes contra os marinheiros considerados subversivos por causa do movimento de protesto de Brasília que lutava pelo reconhecimento da AMFNB e instabilidade para cabos, marinheiros e fuzileiros.

“Marinho, o Marinheiro” não apresenta a resistência como tema, mas como forma imanente à escrita, pois é uma das obras em “que independentemente de qualquer cultura política, militante [há] uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só,

ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 2002, p.129). Como já vimos, o conto apresenta uma tensão interna entre o oprimido – Marinho – e o opressor – comandante –, tensão essa que é inata à resistência do conto.

Através da escrita o autor do texto narrativo pode desenvolver e explicitar suas resistências “aos antivalores do meio, principalmente por meio do narrador” (RODRIGUES, 2013, p. 94). Essa ideia é afirmada por Bosi (2002) quando afirma que:

A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável. O narrador cria, segundo o seu desejo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores e antivalores do seu meio. (BOSI, 2002, p. 121).

A autonomia permissiva à resistência se apresenta no conto nas seguintes passagens:

Narrador – (...) Mas, vai daí que um belo dia, Marinho ganhou um passarinho. (...) Marinho ficou apaixonado pelo passarinho e teve uma idéia:

Narrador – Dito e feito. Daquele dia em diante Marinho passou a usar o pintassilgo na cabeça. Quando o comandante do navio descobriu o que estava acontecendo, ficou muito aborrecido (...)

Narrador – O comandante ficou vermelho de raiva: (...)

Narrador – Marinho não teve medo da raiva do comandante, não! E continuou com seu pintassilgo na cabeça (...) (SANTOS, 1982, p. 04 – 06).

A literatura é compromissada com a realidade, pois ela reproduz, questiona, resiste, ironiza e critica a realidade social, o que permite, por meio da escrita, a criação de uma nova realidade, mas que está vinculada, associada e paralela à realidade humana que advém da experiência do autor, por isso essa nova realidade pode ser a representação do que pode ocorrer na realidade verídica. Assim, a escrita apresenta-se ao autor como meio de criticar a hipocrisia da sociedade, a política vigente e as relações humanas e seus valores como bem expõe Bosi:

Chega um momento em que a tensão *eu/mundo* se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; (...) A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (BOSI, 2002, p. 130).

Assim, na literatura são criadas realidades possíveis que exploram a tensão entre os desejos dos personagens e o que a sociedade lhes impõe expressa pela crítica e não a pura aceitação que leva a alienação de uma vida que não é objeto de busca e construção, deixando evidente que a nossa realidade nem sempre é o que parece ou deveria ser.

## **RELATO DE EXPERIÊNCIA**

Apresentamos, agora, o relato da experiência adquirida com a atividade de releitura do conto “Marinho, o marinheiro” e da música “Gaivota”, em sala de aula, por meio da aplicação do Projeto de Extensão “Literatura Infantil de Resistência: (re) lendo os contos da Coleção Taba Cultural”, e que foi realizada com alunos do 9º ano da Escola Prof. Leonardo Negrão do Município de Abaetetuba-Pa.

Iniciamos a atividade expondo a narrativa, em áudio e slide, para que os participantes acompanhassem com suas cópias do conto em mãos; e, em seguida, relembremos com os alunos o conceito de resistência desenvolvido por Bosi (2002). Depois analisamos em que momento do conto existe resistência e qual era o tipo de resistência apresentada. Junto com os alunos concluímos que houve resistência do personagem Marinho em relação à arbitrariedade do comandante do navio por querer usar o pintassilgo na cabeça; e resistência dos pés de Marinho que não queriam obedecê-lo por quererem sair do navio.

Discutimos com os alunos como essas resistências estão associadas a aspectos da Ditadura Militar, ocorrida no Brasil, fazendo um paralelo entre o regime e o conto, evidenciando atitudes que nos diziam que o contexto do conto era de opressão por parte do comandante e submissão por parte dos marinheiros.

Em seguida, realizamos uma atividade de releitura do conto, a qual consistiu na composição de uma letra de música, que expressasse uma nova forma de resistência. Depois dessa etapa da atividade interpretamos com os alunos a música “Gaiivota”, de Gilberto Gil, associando à resistência e explorando sua significação. Passamos, então, a outra etapa da atividade que foi a de expor as atividades realizadas pelos alunos: as letras das músicas.

Analisando as atividades dos alunos percebemos a expressão de diversas formas de resistência, entre elas, a possibilidade de deixar o comandante numa ilha, por meio de uma tomada de consciência da opressão e oposição a esta opressão para alcançar a liberdade. Podemos perceber essa associação no trecho da música de um dos alunos: “Agora seguiremos nossa viagem alegre e sorridente/pois o comandante não manda mais na gente”.

Outro tipo de resistência criada consistiu em jogar o comandante no rio para que o cavalo-marinho o comesse. Esta prática seria possível por meio da união dos oprimidos, neste caso, os marinheiros. Isso fica evidente no trecho a seguir da música produzida por outro aluno: “O marinho marinho conversou com os amigos dele/para ele ficar no barco/por isso ele e os amigos dele ‘desidiram’ (sic) jogar o capitão no rio”.

Um dos alunos, em sua letra de música, criou uma resistência por meio da consciência de liberdade expressa nos passarinhos trazidos por Marinho. Neste tipo de resistência a opressão seria abolida, pois surge representada pelos “chapeuzinhos” anunciada nesse trecho da música: “O Marinho chegou/com os passarinhos/e o vento levou/os chapeuzinhos”. Além disso, a letra da música do aluno indicava o afogamento do capitão, fato que não exigiriam mais a prática da resistência: “E a resistência acabou”.

O trecho da música de outro aluno “E por todo lugar ele navegou/no final boné ele não usou”, explicita o livre arbítrio adquirido por Marinho a partir da resistência criada por este aluno que foi jogar o comandante autoritário no mar.

As letras das músicas dos alunos apresentam propostas de resistências que não caminham para a possibilidade de conciliação das partes opressora e oprimida, mas de combate ao despotismo até exterminá-lo. Revelam, portanto, o diálogo de resistência: a experimentação da liberdade ocasiona uma tomada de consciência da opressão e faz o oprimido opor-se ao antivalor que lhe é imposto. Os versos: “O Marinho chegou/com os passarinhos/e o vento levou os chapeuzinhos/o comandante se afogou/e a resistência acabou” da música de um dos alunos retratam muito bem essa ideologia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos que, por meio da associação do conceito de “resistência” e do conceito de “diálogo”, chegamos a uma noção do termo “diálogo de resistência”, visto neste artigo

como a relação de consenso entre ideologias de textos diversos que têm a resistência como tema ou imanente à escrita.

A análise detalhada do conto “Marinho, o marinheiro” nos permitiu a percepção de um contexto militar onde se encontram oprimidos que resistem a um antivalor para chegar à realização de seu valor – a liberdade de expressão – e opressores que impõe antivalores reprimindo os que são contra eles. A análise da música “Gaivota” que está inserida no conto nos permitiu compreender explicitamente a idealização de uma liberdade e o grande desejado de seu eu-lírico em alcançá-la. Assim, o desejo de liberdade de expressão é o diálogo traçado entre os objetos de estudos deste artigo.

O contexto encontrado no conto possibilitou-nos associá-lo à Ditadura Militar, no Brasil, que foi um período de repressão, torturas, exílio e morte e de cancelamento total das liberdades individuais e de expressão da população civil que tinha uma “liberdade” vigiada. Essa realidade é evidente nas ações do enredo do conto e no posicionamento dos personagens na trama.

Percebemos, nas atividades desenvolvidas a partir do conto *Marinho, o marinheiro*, que os alunos do projeto conseguiram compreender o conceito de resistência e a associação do conto à Ditadura, pois foram responsáveis de reproduzir seu entendimento por meio das letras das músicas, por eles criadas. Nesse material foi possível observar diversos tipos de resistências que não apontam para a conciliação entre opressores e oprimidos, mas apresentam um interessante diálogo com o conceito de resistência e valoriza o combate ao despotismo, em busca de exterminá-lo das relações sociais. Essa visão apresentada pelos alunos levaria a construir espaço de luta em prol da busca por essa liberdade plena, tanto desejada pelo marinheiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Anderson da Silva. **Herdeiros do dragão:**a rebelião dos marinheiros de 1964. Revista Perseu: História, Memória e Política, N° 5, Ano 04, 2010, 91 – 120. Disponível em: <<http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/4.perseu5.almeida.marinheiros.pdf>> Acesso em: 12.03.2014.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência In: **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo:** as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GIL, Gilberto. **Gaivota**. In: Refavela, WEA, 1977. Disponível em: <<http://letras.mus.br/gilberto-gil/67668/>> Acesso em: 06/11/2013.

RODRIGUES, Luziane Patrício Siqueira. **O poder da palavra:** A resistência como forma imanente da escrita. Revista Philologus, Rio de Janeiro: CiFEFiL, N° 56, Ano 19, maio/agosto. 2013, p. 93-101. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/56/07.pdf>> Acesso em: 23.11.2013.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Marinho, o marinheiro**. Coleção Taba Cultural. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1982.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Leitura na escola e na biblioteca**.3 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

# MEMÓRIA E IMAGINÁRIO INFANTIL EM “MEMÓRIAS DA EMÍLIA” DE MONTEIRO LOBATO

Joyce Dayanne Pacheco SILVA<sup>29</sup>  
Veridiana Valente PINHEIRO<sup>30</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente artigo visa promover a relação reflexiva no âmbito do imaginário infantil, a partir de um estudo de caso que permite um percurso teórico metodológico entre o diálogo com o texto literário e a teoria da memória mediante sua relevância para a construção do imaginário infanto-juvenil.

A temática apresentada surgiu em função de provocações realizadas no ambiente acadêmico no que concerne a temática abordada por Monteiro Lobato, sua importância para a sociedade no que diz respeito a indagações provocadas por ele, indagações essas que para sua época era consideradas quebras de paradigmas.

A personagem foco desta pesquisa será a boneca Emília, criada por Monteiro Lobato, com o tecido da beirada da saia da tia Nastácia e preenchida com macela, que através da fantasia característica da produção autor, começou a falar, em decorrência da ingestão da pílula falante. Emília nos chama a atenção por sua postura questionadora e crítica e por sua constituição no âmbito do imaginário tanto infantil quanto social. Os “porquês” incitados pela boneca me provocaram profundo interesse à reflexão e sua representação no âmbito do imaginário de sua Dona, a menininha de nariz arrebitado me incitou a conduzir esta pesquisa que tem como fonte basilar a narrativa “*Memórias da Emília*”.

As teorias com as quais lidamos no decorrer do estudo de caso foram voltadas à memória, à literatura e ao imaginário, e serão tratadas posteriormente nos capítulos teóricos correspondentes.

A hipótese nuclear de nossa pesquisa questiona: de que forma a memória, enquanto aspecto de constituição do discurso infantil elaborado pelo brinquedo, que neste caso é a personagem Emília, elabora o discurso narrativo do imaginário infantil enquanto ressonâncias de um discurso filosófico de liberdade, da obra *Memórias de Emília* (1936) de Monteiro Lobato? Assim, procuramos conjugar discussões e teorias acerca do que se trata a literatura infantil, como ela surgiu e quais foram seus desdobramentos para que tenha se tornado o tipo de literatura que se estabelece nos dias atuais.

Diante do exposto nosso trabalho será dividido em dois subtópicos, no primeiro apresentaremos os desdobramentos teóricos da pesquisa a respeito de conceitos de memória, a questão da subjetividade infantil presente na narrativa, a abordagem das memórias em *memórias da Emília*, e os aspectos do imaginário infantil presentes na obra e no o segundo apresentaremos nossas considerações a respeito da pesquisa e apresentação de possíveis posicionamentos a respeito da temática.

## DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS EM *MEMÓRIAS DE EMÍLIA*

A tese de doutorado “*Memória de Emília: Memorialismo ou paródia*”, de autoria de Eugenia Gomes (2006), propõe uma discussão acerca da obra *Memórias de Emília* de

---

<sup>29</sup> Graduada em Letras pela Escola Superior Madre Celeste – ESMAC

<sup>30</sup> Mestre em Estudos Literários e Doutoranda do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

Monteiro Lobato, em que percebemos os conflitos propostos na narrativa sendo costurados e teorizados por Gomes a fim de propor uma dúvida sobre o que realmente o livro tematiza. Este conflito está no âmbito da ideia referente ao questionamento sobre se o livro trata de memória, neste caso a memória da boneca Emília - de suas experiências, ou se o mesmo se trata de uma paródia que emerge com o intuito de criticar a situação social na qual Lobato vivia na época corrente da publicação de seu livro.

A autora desenvolve seu trabalho apresentando as características principais de Monteiro Lobato como Escritor, suas fontes filosóficas, e faz tessituras de como a experiência de Lobato como editor o fez saber como esse “mundo” literário funciona, e de como até mesmo o título de um livro pode influenciar em sua desastrosa ou estrondosa venda e divulgação. Foi pensando nessa dinâmica que Lobato pensou no título do livro *Memórias de Emília*.

Para Gomes (2006) a característica mais curiosa do livro diz respeito ao fato de o mesmo não ter sido escrito baseado nas memórias de um dos personagens “humanos” do sítio como Narizinho, tia Nastácia, Pedrinho ou Dona Benta, diferente disto a narrativa é construída baseada nas “Vivências” de uma boneca, um dos seres “não humanos” que se estabelece como sujeito somente após ter ingerido a pílula falante, feita pelo Doutor Caramujo. Ao longo de sua tese a pesquisadora até certo ponto esclarece o motivo de tal escolha como podemos perceber a seguir:

Memórias da Emília é um livro crítico sob o ponto de vista da época de seu lançamento, 1994, período em que a escrita autobiográfica estava no auge. Contudo convém lembrar que, além de a crítica surgir da boca de um personagem de ficção, as memórias não são dos personagens que representam pessoas: Dona Benta, Nastácia, Narizinho ou Pedrinho, mas de um personagem antropomórfico: uma boneca. De maneira que o distanciamento da espécie humana confere-lhe a autoridade crítica, pois, de fora, observa o mundo dos homens (GOMES, 2006, p. 3).

No trecho acima podemos perceber que Eugenia Gomes, ao questionar o real intuito de Monteiro Lobato ao escrever memórias de uma boneca de pano, faz inferências a respeito da possibilidade de a obra se tratar de uma paródia criticando o momento sociocultural da época, possibilidade essa que não pode ser descartada, tanto pelo teor crítico e questionador das criações literárias de Lobato frente ao seu tempo, quanto pelo fato de estarmos lidando com um Brasil que passava por um ‘surto’ de publicações de obras autobiográficas, um comportamento considerado estranhamente narcísico<sup>31</sup>, pelo próprio Lobato.

Partindo desse pressuposto, se compreende então que o motivo pelo qual justamente a boneca de pano fora a escolhida para ser a autora das memórias, era por se tratar de uma forma de ridicularizar e criticar o comportamento repentino e egocêntrico da época.

Por outro lado Gomes (2006) cogita e abre discussões para a possibilidade da escolha da personagem ter se estabelecido para que as memórias do próprio Monteiro Lobato permanecessem impenetráveis, ou seja, pelo fato de a personagem ser integrante do grupo de não humanos do sítio e por sua postura altamente crítica é que Lobato a escolheu para protagonizar as memórias que, no entanto seriam dele, e não dela.

Gomes conclui sua pesquisa assumindo não possuir resposta para sua hipótese

---

<sup>31</sup> O termo narcisismo tem as suas origens no clássico mito grego de Narciso, um jovem belo, confinado pelos deuses a nunca se conhecer a si mesmo e condenado a um amor impossível de consumir. O amor a sua própria Imagem. Comportamento Narcísico nesse contexto se da então pela tendência da época ao auto-vislumbre, a uma preocupação da sociedade de então, em criar uma história de vida magnífica digna de livros autobiográficos.

inicial, e grifando o seguinte trecho proferido por Monteiro Lobato citado por Edgar Cavalheiro em sua obra intitulada Monteiro Lobato Vida e Obra, como forma de ilustrar as considerações finais realizadas por ela: “No fundo não sou literato, sou pintor. Mas como nunca peguei nos pincéis a sério, arranjei sem nenhuma premeditação este derivativo de literatura. E nada mais tenho feito senão pintar com palavras” (CAVALHEIRO apud GOMES, 2006, p.116). No trecho citado Lobato afirma que o que suas obras “desenham” são situações propiciadas pelo próprio contexto ao qual o leitor está inserido no momento da leitura, portanto o seu pó de pirlimpimpim<sup>32</sup> nada mais é do que a própria realidade de cada leitor e o que irá motivá-lo a desejar com que aquela realidade se transforme em um mundo de fantasias totalmente diferente de sua atual realidade. Nesse sentido a boneca de pano e macela se estabelece com um papel intermediador entre as “Mentiras bem pregadas”<sup>33</sup> e o mundo fantástico no qual Monteiro tão bem nos insere através de sua obra.

Outro texto que trata de aspectos relacionados a produção textual de Monteiro Lobato e fala de especificidades da Obra “*Memórias de Emília*” é o de autoria de Sheila Dias Maciel cujo título é *A literatura e os gêneros confessionais* do ano de 2007.

A tese apresenta a ideia central de que as memórias ocupam papel determinante nas literaturas autobiográficas, e afirma que “as inexactidões da memória, capacidade humana de armazenar dados, transformam os fatos em recordações por meio da linguagem”, ou seja, devido a necessidade de transmitir com exatidão algum momento vivido e o fracasso em obter resultados positivos é o que impulsiona o indivíduo a se utilizar da memória para realizar tal feito. A autora defende a ideia de que essa utilização do “eu do passado” através da memória auxilia na construção de um novo “eu”, ou seja, a relevância da memória nesse sentido se dá com o intuito de que o futuro “eu” melhore.

Verificando os diversos questionamentos no que diz respeito a quais situações levaram Monteiro Lobato a escrever um livro de memórias baseado em memórias de uma boneca de pano, sentimos a necessidade de entender por meio da literatura infantil quais aspectos propiciaram o enorme sucesso da publicação deste livro e quais aspectos da literatura infantil propriamente dita foram utilizados pelo autor para que suas narrativas obtivessem tamanha força dentre o público infantil.

## ALGUMAS PERCEPÇÕES REFLEXIVAS

Nesse sentido, percebemos que quando se discute sobre uma obra que comporta a reflexão memorialística, a primeira coisa que nos vem à mente, a respeito do autor de tal estilo autoral, é que o mesmo deva tratar-se necessariamente de alguém maduro, pois se presume que o autor de tal estilo bibliográfico irá narrar acontecimentos verídicos de suas vivências pessoais. “- Memórias! Pois então uma criatura que viveu tão pouco já tem coisas para contar num livro de memórias? Isso é para gente velha, já perto do fim da vida” (LOBATO, 1994, p.8)<sup>34</sup>. Outro fator esperado de um livro de memórias é que ele deve necessariamente ser escrito pelo “Dono das memórias”, o memorando, e que essa função é, obviamente intransferível, percebemos esses aspectos peculiares à narrativa de *Memórias da Emília*: “- Visconde - disse ela -, venha ser meu secretário. Veja papel, pena e tinta. Vou começar as minhas Memórias” (LOBATO, 1994, p.8), a personagem Emília escreve suas memórias através das mãos do sabugo de milho, e através das memórias dele também, pois ocorre que em certo ponto da narrativa, a boneca se cansa de “pensar” em suas vivências, arranja uma desculpa e abandona o sabugo sozinho com a missão de escrever.

---

<sup>32</sup> Pó mágico que segundo a fada sininho dos contos de Peter Pan, possibilita que quem o use voe para qualquer lugar do mundo.

<sup>33</sup> Leia-se verdades. De acordo com o conceito que a própria Emília estabelece na construção de suas falas.

<sup>34</sup> Posicionamento de visconde sobre a atitude de Emília em escrever suas memórias.



- Escute, Visconde - disse ela. - Tenho coisas muito importantes a conversar com Quindim. Fique escrevendo. Vá escrevendo. Faça de conta que estou ditando. Conte as coisas que aconteceram no sítio e ainda não estão nos livros.

- A história do anjinho de asa quebrada serve? - indagou o Visconde.

- Ótimo! Ninguém lá fora sabe o que aconteceu por aqui com o anjinho que caí na Via Láctea. Conte isso e mais outras coisas. O que quiser. Vá contando, contando.

- Mas assim as Memórias ficam minhas e não suas, Emília.

- Não se incomode com isso. No fim dou um jeito; faço como na "Aritmética...".

Disse e saiu correndo. O Visconde ficou de pena no papel, a pensar, a pensar. Por fim começou:

O ANJINHO DE ASA QUEBRADA (...)

- E agora? - indagou. - Que mais quer que conte? (LOBATO, 1994, p. 9).

Emília, na primeira linha de seu livro de memórias rompe com todo e qualquer pré-requisito para se escrever um livro memorialístico e talvez fosse esse o objetivo de Monteiro Lobato, o de ironizar a "moda" repentina da época e de certa forma polemizar o assunto, que por ser muito discutido e foco de muitas teses.

No decorrer da narrativa, no capítulo XII, Visconde aproveita a ausência de Emília para desabafar sobre o comportamento egoísta da boneca, essas linhas posteriormente são descobertas pela boneca que fica reflexiva, e segundo a narrativa fica meditativa.

Essa postura é justificada por Gomes (2007) como um aspecto próprio das escritas memorialísticas.

Emília descobre a armação do sabugo e, apesar de considerar ter Visconde narrado uma porção de coisas perversas e desagradáveis a fim de desmoralizá-la perante o público, concorda que tudo o que ele disse é verdade. Este fato revolve uma das características da autobiografia, pois o autobiógrafo é um intérprete de sua vida e, na sua escritura, quer transmitir uma imagem de si para o leitor, a qual pode ou não corresponder ao que ele de fato foi ou à imagem que os outros tiveram dele. Como também o desejo de glória que se faz presente na literatura do eu. Aqui, Visconde, denegrindo a imagem de Emília, busca enaltecer a sua, especialmente por que a boneca sempre consegue fama às suas custas.

Outro motivo da escrita memorialista é o do conhecimento pessoal, de saber quem vem antes e quem lhe confere o ser hereditário. Destarte, Emília procura resguardar sua imagem e, tirando de si a culpa pelo seu jeito de ser, argumenta: "- É isso mesmo". Sou tudo isso e ainda mais alguma coisa. Pode ficar como está. Cada um de nós dois, Visconde, é como tia Nastácia nos fez. Se somos assim ou assados, a culpa não é nossa - é da negra beijuda (GOMES, 2007, p.53).

Emília Raquel Mendes (REFERENCIA) diz em sua dissertação intitulada "Os narradores híbridos de Memórias da Emília de Monteiro", se utiliza de autoras como Ecléa Bosi, para fazer inferências a respeito de possíveis lapsos ou omissões provenientes de textos memorialísticos:

Não dispomos de nenhum documento de confronto dos fatos relatados que pudesse servir de modelo, a partir do qual se analisassem distorções e lacunas. Os livros de História que registram esses fatos são também um ponto de vista, uma versão do acontecido, não raro desmentidos por

outros livros com outros pontos de vista. A veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da História oficial. Nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida (BOSI, 1987, apud MENDES, p.1).(CORRIGIR)

Podemos perceber que para a autora Ecléa Bosi possíveis lapsos de memórias são aceitos e até mesmo necessários para se investigar os comportamentos sociais de determinada época ou contexto social, quando um sujeito se utiliza como objeto de sua própria história, sua necessidade de rearranjar os fatos e torná-los mais atraentes para o leitor são frequentemente percebidos e para Mendes (REFERENCIA) essa investigação se inicia dando real relevância aos motivos que fomentam essas readaptações.

Como se vê a temática da memória enquanto objeto de estudo, se apropria muito mais do processo que levou indivíduos a “recordarem” de determinadas situações de uma forma específica, do que de fato considera a veracidade dos fatos relatados, outro ponto de partida que determina as circunstâncias que propiciam o estudo da memória é a análise do estabelecimento (processo de mudança) dessas memórias no contexto social do indivíduo, seja ela de uma forma oral, passada de geração para geração, quer seja ela escrita, através de documentos oficiais ou através de documentos pessoais como diários, cartas etc.

Para Jacques Le Goff,

a memória está nos próprios alicerces da História, confundindo-se com o documento, com o monumento e com a oralidade. Mas só muito recentemente se tornou objeto de reflexão da historiografia. Só no fim da década de 1970 que os historiadores da Nova História começaram a trabalhar com a memória. Na Filosofia, na Sociologia, antropologia e principalmente na Psicanálise, no entanto, os estudos sobre a memória individual e coletiva já estavam avançados. Foi o fundador da Psicanálise, e um dos ícones da modernidade, Sigmund Freud, quem no século XIX iniciou amplos debates em torno da memória humana, trazendo à tona seu caráter seletivo: ou seja, o fato de que nos lembramos das coisas de forma *parcial*, a partir de estímulos externos, e escolhemos lembranças. Freud distinguiu a memória de um simples repositório de lembranças: para ele, nossa mente não é um museu (LE GOFF, 2006, p. 2).

Há um trecho em “*Memórias da Emília*” onde a boneca tece considerações a cerca do que são memórias, e essas reflexões funcionam como uma introdução e ao mesmo tempo um esclarecimento ao leitor-criança sobre conceitos “de adulto” como: o que é um livro autobiográfico? Qual e o conceito de memória?

Bem sei - disse a boneca. - Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta ideia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar ideia de que está falando a verdade pura (LOBATO, 1994, p.12).

No trecho acima Emília considera a respeito de como as memórias são facilmente adaptáveis as necessidades do autor, e de forma simples a boneca explica qual é o real objetivo daqueles que escrevem memórias, o de enfeitar lembranças de modo que fiquem interessantes o bastante para que chamem e prendam a atenção do leitor.

Diante desta afirmação e adentrando no conceito de verdade a Vó Benta indaga a boneca a respeito do que de fato é verdade: “Acho graça nisso de você falar em verdade e

mentira como se realmente soubesse o que é uma coisa e outra. Até Jesus Cristo não teve ânimo de dizer o que era a verdade. Quando Pôncio Pilatos lhe perguntou: “Que é a verdade?”, ele, que era Cristo, achou melhor calar-se. Não deu resposta” (LOBATO, 1994, p.7) E a boneca extraordinariamente responde: “- Pois eu sei! - gritou Emília. - Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso” (LOBATO, 1994, p.7).

É frequente nas obras de Monteiro Lobato a presença de temas polêmicos e complexos, daí se vê a ruptura do modo como a criança é vista a partir desse momento, no que diz respeito às obras publicadas da época.

Percebemos então, essa relação dos conceitos realidade e fantasia nas páginas seguintes do livro, e usaremos como exemplo um episódio do primeiro capítulo, denominado: “O anjinho da asa quebrada” (REFERENCIA), quando um navio repleto de crianças inglesas desembarca no sítio, para conhecer o anjinho “flor das alturas” (REFERENCIA) cuja fama havia se espalhado no mundo todo, após as crianças se acomodarem para ver aquela maravilha dos céus, o Almirante Brown se instala na sala da Vovó Dona Benta para descansar e os dois iniciam o seguinte diálogo:

- Queira sentar-se, Senhor Almirante - disse a boa velha disfarçando a dor. E para dentro: - Nastácia, veja depressa um cafezinho.
- Eu preferiria um uísque, minha senhora - murmurou o Almirante, que estava morto de sede, mas sede de inglês, dessas que só uísque mata.(...)
- Creia, Almirante, que esta sua visita em nada me espanta. E sabe por quê? Porque estou acostumada aos maiores prodígios do mundo. O que acontece neste sítio, meu Deus do céu!, nem queira saber, Almirante! No começo está claro que muito nos assustávamos, eu e Tia Nastácia. Mas hoje (...) As aventuras dos meus netos não têm conta. Até pelo céu já andaram - pela Via Láctea, imagine (...)
- Poderá a senhora ter a bondade de levar-me ao pomar? Preciso ver o anjinho. Mas aqui entre nós: é mesmo um anjinho do céu ou trata-se de alguma reinação dos seus netos, um simples anjo de procissão?
- Entre, Senhor Sol. A casa é sua. Positivamente não me admiro de mais nada, nada, nada (...) (LOBATO, 1934?, p.21, 29).

No diálogo acima de Dona Benta expõe sua esquiva inicial às aventuras de seus netos, fala sobre seu primeiro contato com o mundo da imaginação das crianças e como é seu atual posicionamento sobre o mundo de faz de conta criado por eles, do outro lado o Almirante Brown, personagem também presente na narrativa “*Memórias da Emília*” correspondente ao capítulo “O anjinho da asa quebrada”, expõe sua dificuldade em crer em alguns “boatos” chegados até ele sobre as aventuras de Emília e seus amigos.

Através dessa passagem, é possível constatar a dificuldade apresentada pelos adultos retratados na narrativa, de entender e até mesmo aceitar esse faz de conta, pois é difícil acreditar em determinadas situações com a ausência de evidências que comprovem sua veracidade, esse ambiente totalmente mágico criado pelas crianças, Lobato deixa totalmente claro que somente aqueles que se permitem adentrar nesse mundo além do mundo real serão capazes de fato de vivenciar essa fantasia encantadora criada pela imaginação infantil.

## O IMAGINÁRIO INFANTIL

Para uma leitura inicial e um melhor entendimento inserido no contexto semântico da nossa língua, buscamos o significado no dicionário Aurélio da língua portuguesa o que de fato se concebe como definição de imaginário e obtivemos como conceito de imaginário

tudo aquilo que é proveniente da imaginação e/ou aquilo que tem um fundo fictício, e que só pode ser alcançado através da imaginação. Verificamos no dicionário a seguinte definição:

Imaginário: Que só existe na imaginação; quimérico: um bem imaginário. / Matemática Diz-se de um número constituído por um par de números reais, que pode ser associado a um ponto de um plano como um número real é associado a um ponto de uma reta. (Diz-se de preferência número complexo.) Domínio da imaginação: em certos distúrbios mentais, o imaginário supera o real (AURELIO, 1987).

Conforme pudemos observar, o conceito de imaginário está intrinsecamente ligado à capacidade imaginativa do sujeito, portanto, de sua imaginação, e para se entender o primeiro conceito se faz necessário dominarmos o segundo, portanto veremos a seguir a definição de imaginação:

Imaginação é a faculdade de representar objetos pelo pensamento: ter uma imaginação viva. Faculdade de inventar, criar, conceber: artista de muita imaginação. Opinião sem fundamento, absurda: isso é pura imaginação. Resultado da faculdade de imaginar<sup>35</sup>. (PRIBERAM, 2013)

De uma maneira simples imaginação é a capacidade mental que o indivíduo possui de representar objetos ou situações segundo as próprias qualidades dos mesmos, essas qualidades são representadas à mente do indivíduo através de suas capacidades cognitivas e motoras. Gomes cita Michel Scheneider para ilustrar a presença da imaginação na obra basilar de nossa pesquisa.

Como diz Michel Schneider: “A própria memória é uma forma de imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação, por mais criativa que seja, procede da lembrança daquilo que não se produziu.”<sup>54</sup> Tanto que a boneca não pára por aí e narra sua chegada em Hollywood advertindo aos leitores mais céticos: “- Como isso? – perguntará alguém; e eu responderei: - Não me amolem com comos. Comigo não há como. Fui e acabou-se (SCHNEEIDER, apud GOMES, 2007, p. 148).

Sandra Coelho, em sua resenha sobre “*Os paradoxos do Imaginário*”, obra de Bartolomé Ruiz (2004), reflete que “Ruiz busca mencionar que o ser humano é, por natureza, criativo e que seu grande desafio é recriar a natureza a partir de si mesmo no intuito de não procurar uma explicação racional para a natureza e sim entender de modo criativo como convivemos com ela.” (COELHO, 2012, p. XX)

Portanto, imaginário nada mais é do que a produção mental criada pelo indivíduo para expressar e estabelecer sua relação de reciprocidade com o mundo a sua volta, nesse sentido as atribuições de sentido as quais esse indivíduo estabelece é que são de fato de maior relevância em um primeiro momento, pois é o resultado da associação entre a imagem e o sentido que possibilitará uma melhor representação de suas percepções de mundo e de sua subjetividade como indivíduo.

*Memórias de Emília* é a obra basilar de nossa investigação, tem sua publicação justamente no período de transição de uma sociedade totalmente rural para uma sociedade em franca urbanização, característica essa que determinou diversas mudanças tanto nas questões culturais e urbanas como nas questões sociais e políticas, através de Emília,

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.dicio.com.br/imaginação>, acessado em 16/05/2014 às 18:40

Lobato exteriorizou sua crítica em como a criança era tratada naquela época, como um fantoche<sup>36</sup> na mão de seus pais, um ser sem vontade própria, sem opinião própria e sem voz. Exatamente como a boneca de pano e macela.

*Memórias de Emília* traz em seu enredo uma representação do imaginário do ser infantil, ou seja, de como ele realmente pensa, com todos os devaneios e peraltices provenientes desse imaginário. Emília fala, fala, e não se importa com o que pensam do que ela esta a falar, exatamente como uma criança comum. Ela fala o que pensa e seu discurso se baseia única e exclusivamente em suas teorias e do que ela acha certo, portanto de sua subjetividade.

Muito embora nós saibamos que por se tratar de um personagem de Lobato traços de suas preferências teóricas respigam em seus personagens hora ou outra. No decorrer de sua trajetória literária dentre todos os personagens do sítio é através da boneca que percebemos com maior nitidez traços característicos que ilustram perfeitamente o que vem a ser considerado imaginário infantil.

Poderemos a partir de agora estabelecer um panorama abrangente sobre imaginário e quais aspectos do mesmo propiciam o desenvolvimento cognitivo infantil, utilizando como pano de fundo a literatura infantil em seus espectros histórico-sociais.

Nossa análise sobre a boneca Emília e sua importância dentro do contexto do *Sítio do Pica-pau Amarelo* se baseia especialmente no estudo de Walter Benjamin sobre suas concepções a respeito do brinquedo e sua importância para o desenvolvimento da subjetividade infantil, esse estudo é de suma importância para entendermos a relação estabelecida no decorrer da narrativa entre a boneca e Narizinho e entre a boneca e a criança-leitora.

A personagem Emília representa a voz de Lúcia, e a voz de todas as crianças que leem as suas traquinagens, pois é um brinquedo independente que através da linguagem conquistou seu espaço dentro do *Sítio do Pica-pau Amarelo* o qual jamais será tomado por outro indivíduo. Simbolicamente, a boneca Emília representa a emancipação da criança com as regras do mundo dos adultos, e isso a torna um símbolo de liberdade que encanta a todos a sua volta.

É diante da boneca e através dela que a criança constrói seu mundo de coisas. Walter Benjamin analisa o significado e busca uma classificação filosófica do brinquedo, que se apresenta como uma espécie de espelho em que a criança reflete seu imaginário e que põe à mostra o “verdadeiro rosto da criança que brinca” (ALACOQUE, 2009, p. 92).

Selecionaremos a seguir algumas falas da personagem-brinquedo que irão esclarecer e ilustrar de que forma a imaginação infantil é retratada através dos pensamentos da boneca de pano Emília.

Dizer que a criatividade de Monteiro Lobato surpreendeu seu tempo vai muito além das impressões de centenas de autores que o tem como objeto de estudo, e perceber aspectos singulares de suas obras se torna cada vez mais prazeroso e fantástico para nós como pesquisadores.

A presença do imaginário infantil, acreditamos, foi uma das características mais relevantes para o sucesso das publicações de Monteiro Lobato e para a diversidade de leitores que suas obras agradaram. Lobato não só criou um mundo de faz de conta peculiar, onde as crianças (e adultos) pudessem se identificar desde o primeiro contato, como também expandiu esse mundo (o do *Sítio do Pica-pau Amarelo*) em tais proporções que foi capaz de hospedar mundos imaginários das mais diversas culturas, como exemplo mais

---

<sup>36</sup> Modalidade do Teatro de Bonecos. Conhecido também como Boneco de Luva. Segundo Ana Maria Amaral (1993, p.165)

relevante temos: a mitologia grega, o mundo das fadas, a terra do nunca, o país das maravilhas, desenhos animados e filmes de Hollywood.

Para melhor visualizar essas características selecionamos algumas falas proferidas pela boneca Emília na narrativa de *Memórias de Emília*, especificamente no capítulo *O Anjinho da asa quebrada* que muito bem ilustram a presença desses imaginários, através do percurso na obra de Monteiro Lobato, objeto de nossa pesquisa.

Uma criatura do céu não pode saber nada das coisas da terra, de modo que o anjinho se mostrou de uma ignorância absoluta de tudo quanto aqui por baixo a gente sabe até de cor. Teve de ir aprendendo com Emília, a professora.

- Árvore, sabe o que é? - perguntava ela.

E como o anjinho arregalasse os olhos azuis esperando a explicação, Emília vinha logo com uma das suas.

- Árvore - dizia - é uma pessoa que não fala; que vive sempre de pé no mesmo ponto; que em vez de braços tem galhos; que em vez de unhas tem folhas; que em vez de andar falando da vida alheia e se implicando com a gente (como os tais astrônomos) dão flores e frutas. Umam dão pitangas vermelhas; outras dão laranjas doces ou azedas – e é destas que Tia Nastácia faz doces; outras, como aquela enorme ali (as lições eram sempre no pomar) dão umas bolinhas pretas chamadas jabuticabas. Vamos, repita: ja-bu-ti-ca-ba(...) (LOBATO. 1994. p. 12).

Para Emília, o que diferencia árvores de seres humanos é simplesmente a capacidade das primeiras de “não sair do lugar” ou dos segundos em “falar da vida alheia”. Emília usa a lógica da produtividade: árvores em vez de se importarem com o que os outros fazem, ou na linguagem usada por ela, ao invés de “andar falando” das vidas alheias fazem algo “mais útil”, dão frutos. O anjo continua indagando a boneca:

- Mas por que essas tais árvores nunca saem do mesmo lugar?

- Porque têm raízes - explicava a Emília. - Raiz é o nome das pernas tortas que elas enfiam pela terra adentro. Bem que querem andar, as pobres árvores, mas não conseguem. Só saem do lugarzinho em que nascem quando surge o machado.

- Que animal é esse?

- Machado é o mudador das árvores, muda a forma delas, fazendo que o tronco e os galhos fiquem curtinhos. Muda-lhes até o nome. Árvore machadada deixa de ser árvore. Passa a ser lenha. Lenha. Repita (LOBATO, 1994. p.13).

Emília, ao ler aquelas palavras tão sinceras a seu respeito, reflete sobre seu comportamento, e protagoniza um comportamento que como vimos anteriormente, é característico de escritas autobiográficas, que é uma viagem interior e uma autorreflexão sobre atos anteriormente cometidos por ela.

Mas, pensando bem, vejo que sou assim mesmo. Está certo. Leu mais uma vez o capítulo. - É isso mesmo. Sou tudo isso e ainda mais alguma coisa. Pode ficar como está. Cada um de nós dois, Visconde, é como Tia Nastácia nos fez. Se somos assim ou assados, a culpa não é nossa - é da negra beijuda. Cada vez que Emília falava na negra lembrava-se do anjinho fugido, de modo que naquele momento esqueceu das Memórias para pensar nele (LOBATO, 1994, p. 50).

Escolhemos as falas de Emília como matéria-prima de nossa pesquisa justamente

pela riqueza de sua imaginação, e criatividade e pela sua característica no cenário literário como uma personagem transgressora, e foi justamente esse aspecto que nos remeteu o interesse por um livro de “Memórias” de uma boneca de pano, como um ser fictício. Uma boneca de pano pode ter um livro de memórias? Qual o propósito? Esses e outros questionamentos foram respondidos ao longo da pesquisa, porém um fato merece grande ênfase e por sua importância. Emília foi escolhida por Lobato para ser a personagem mais polêmica de todas as suas obras ficcionais pois sua condição de boneca a torna imparcial. Emília vê o mundo dos homens de um jeito que nenhum indivíduo consegue ver, pelo espectro pura e simplesmente de uma boneca de pano e ponto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro contato com a narrativa de *Memórias da Emília*, nosso maior problema foi conter as inquietações provocadas por questionamentos da boneca com relação aos aspectos cotidianos e que até então não tínhamos tido um tempo específico para parar e refletir sobre essas ou aquelas situações.

Monteiro Lobato foi um grande escritor, pois consideramos suas obras completas em todas as nuances, do ponto de vista da crítica o autor procurou ser impecável no que diz respeito à literatura infantil, foi mestre em incentivar os pequenos a imaginar, criar e recriar o mundo imaginário, principalmente a promover o público infantil em viverem sempre novas aventuras.

Buscamos através de esta pesquisa compreender a indagação do por que de Monteiro Lobato ter escolhido uma boneca para escrever suas memórias, e muitos foram às teses encontradas que puderam responder a nossa pergunta, Emília representa a criança de seu tempo, ela mostra como as crianças deixaram de serem bonecos nas mãos dos adultos e passaram a ter voz e vez, uma vez que passaram a serem levadas em consideração representadas pela boneca inclusive no contexto literário.

Outro objetivo ansiado era o de apresentar esse mundo de Lobato, assim como apresentar os personagens de uma forma mais acadêmica e ao mesmo tempo lúdica, fazendo com que toda a percepção do sítio adquirida por nós no decorrer desta pesquisa pudesse ser compartilhada através deste trabalho.

Outra perspectiva criada ao longo da pesquisa foi como trabalhar com uma obra a *Memórias de Emília* sem entrar em conflito com teorias da memória, visto que dentre os inúmeros estudiosos a respeito uma parcela razoável deles jamais consideraria as memórias da marquesa de rabicó como memórias de fato, por a mesma ser um personagem fictício e pelo fato de a obra em si deixar a desejar muitos pré-requisitos para uma obra autobiográfica.

Elaboramos uma espécie de catálogo de falas que consideramos como as que mais representam a presença do imaginário infantil na fala da personagem boneca de pano Emília.

Contextualizamos a escrita do eu, as dificuldades do iniciar a narrativa que a boneca sentiu a autoria duvidosa de seu livro memorialístico, o paradoxo verdade e mentira que nos deparamos no “havia de haver” da boneca. Essas interpretações das experiências vividas, a criação e a recriação das recordações nos permitiram responder cada questionamento de acordo com o respectivo contexto teórico.

Encerramos as nossas considerações com um posicionamento de Emília sobre si:

Vou acabar com estas Memórias. Já contei tudo quanto sabia; já disse várias asneiras, já dei minhas opiniões filosóficas sobre o mundo e as minhas impressões sobre o pessoal aqui da casa. Resta agora despedir-me do respeitável público. Respeitável público, até logo. Disse que escreveria

minhas Memórias e escrevi. Se gostaram delas, muito bem. Se não gostaram, pílulas! Tenho dito. (REFERENCIA)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AURÉLIO, 1987

ALACOQUE, Margarida Maria. **Emília: Potencialidade Transgressora na Formação de um novo conceito de Infância**, Belo Horizonte, 2009

COELHO, Sandra Célia. Artigo publicado em: **Goiânia**, v. 10, n.2, p. 355-357, jul./dez. 2012. (completar REFERENCIA)

BARTOLOMÉ RUIZ, Castor. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2004.

GOMES, Eugenia. **Memórias da Emília: Memorialismo ou paródia**. Dissertação de Doutorado publicada na Revista do Departamento de Pós-Graduação em Letras da UERJ 2006. Vol. 05 Disponível em: [http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num5/estudos/11\\_Palimpsesto05\\_estudos08.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num5/estudos/11_Palimpsesto05_estudos08.pdf) Acesso em:23/04/2014

\_\_\_\_\_. **Carrapichos nas Memórias da Emília, de Monteiro Lobato**. Disponível em: [http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo\\_memorias\\_emilia.pdf](http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_memorias_emilia.pdf) Acesso em: 16/05/2014 (completar REFERENCIA)

\_\_\_\_\_. **Reinações de Lobato em Memórias da Emília. Memorialismo, intertextualidade, ironia**. Dissertação de Mestrado Faculdade de Letras Fortaleza Ceará. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2919> Acesso em: 16/05/2014. (completar REFERENCIA somente uma delas foi citada 2007)

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994. In Dicionário de Conceitos Históricos - Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva – Ed. Contexto – São Paulo; 2006.

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. (REFERENCIA aparece LOBATO, 1934)

\_\_\_\_\_. **Memórias da Emília**. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. (REFERENCIA não citado)

\_\_\_\_\_. **Memórias da Emília e Peter Pan**. São Paulo: Brasiliense Limitada, (Obras Completas), 1947. (REFERENCIA não citado)

\_\_\_\_\_. **Memórias da Emília**. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. MACHADO, Ana Maria

PRIBERAM, Dicionário <http://www.priberam.pt/Imaginacao> Acesso em: 23/06/2014



# MEMÓRIAS DA INFÂNCIA E PÓS-GUERRILHA DO ARAGUAIA: UM RELATO DE VIVÊNCIA

Leida Cristina Saraiva TEIXEIRA <sup>37</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho se configura como um relato de vivência por revelar experiências de minha família Saraiva Teixeira (Genitora: Adalgisa Maria Saraiva Teixeira; Genitor: Antonio Veloso Teixeira, Filhos: Adailson Jorge; eu, Leida Cristina e Lilian Mara – à época dos fatos aqui relatados, com 06, 04 e 01 ano e 10 meses de idade, respectivamente.) no município de São João do Araguaia/PA, no ano de 1982 (início da década de 80), mas, principalmente, busca expor as memórias da infância vivida na época do período do pós-Guerrilha do Araguaia (1972-1975).

Para tanto, faz-se necessário ressaltar que segundo Rogério Leal (2012, p.10), “o tema da Memória se afigura de extrema importância à apuração da verdade e da justiça envolvendo a violação de Direitos Humanos e Fundamentais por regimes militares”, devido a isto, a elaboração deste relato é de grande valia para esclarecer que a Guerrilha do Araguaia ainda deixou vestígios que até hoje são sentidos pela população que (ainda) habita a região do chamado “Bico do Papagaio” (encontro dos Estados do Pará, Tocantins e Maranhão).

A metodologia baseou-se em pesquisas bibliográficas, especialmente voltadas à definição do conceito de guerrilha e sobre a história da Guerrilha do Araguaia. Realizamos uma coleta de imagens em meio virtual (internet) e coleta de relatos orais de indivíduos pertencentes a já citada família.

## A GUERRILHA

Guerrilha, segundo a enciclopédia Barsa (2009, p. 2.898): é uma “modalidade de campanha bélica de caráter limitado, na qual pequenas unidades irregulares, utilizando a mobilidade e a surpresa, atacando as tropas regulares do inimigo (...) retirando-se, em seguida, para seus abrigos, geralmente na selva, montanhas ou outros locais de difícil acesso.”, assim, foi a Guerrilha do Araguaia (1964-1976), luta armada entre os chamados “paulistas”, guerrilheiros políticos oriundos, principalmente, do sudeste do Brasil e do Partido Comunista do Brasil (PC do B), que viviam em comunidades, dentro da selva e que não praticavam atos terroristas, como alegava o Governo ditatorial vigente no Brasil de 1964 a 1985, quando se deu a TOTAL abertura política no país.

Porém, até hoje, o desconforto gerado pela Guerrilha e, mais ainda pela repressão das forças armadas e policiais do Regime de 64, aos guerrilheiros e aos moradores da região, palco desta guerra, ainda demonstram visível receio em falar sobre o assunto, porém, o dever de vir a público para escancarar às atrocidades e banalidades cometidas pelo Governo Militar naquela época.

---

<sup>37</sup> Graduanda do Curso de Letras- Língua Portuguesa da Universidade Federal do Pará – Campus de Abaetetuba.

## IDENTIFICANDO O LOCAL DA VIVÊNCIA

O município de São João do Araguaia fica na região conhecida como “Bico do papagaio”, onde se encontram as fronteiras dos Estados do Pará, Maranhão e atual Tocantins e fica a 436 km de Belém, fazendo parte da Mesorregião do Sudeste Paraense e da Microrregião de Marabá, tendo como vizinhos os municípios São Domingos do Araguaia/PA, 20.3 km; Marabá/PA, 36.4 km; Bom Jesus do Tocantins/TO, 40.3 km e Esperantina/MA, 30.9 km. Tem como vias de acesso o Rio Araguaia e a PA-230 e os aeroportos mais próximos são o de Marabá a 38.7 km, o de Carajás (Parauapebas) a 158.5 km e o de Imperatriz a 148.4 km. Sua população atual é de 13. 149 habitantes, bem diferente da época da vivência de minha família na região, que era de 35.772 habitantes, devido aos municípios de Bom Jesus do Tocantins e de São Domingos do Araguaia só foram desmembrados de S. João do Araguaia em 1988.

Localizado à margem esquerda do Rio Araguaia, a região que ficou marcada como se lê em *Brasil* (2009):

Araguaia (...) nome de um grande rio que delimita a fronteira do sul do Pará com o norte do Tocantins (na época, Estado de Goiás). Mas o vocábulo virou sinônimo de resistência ao regime quando batizou um dos mais importantes focos de guerrilha rural do país. A região compreende uma área de 6.500 km<sup>2</sup> entre as cidades de São Domingos e São Geraldo, às margens do rio homônimo. Na época em que se formou a guerrilha, moravam na região 20 mil habitantes e nela atuaram cerca de 70 guerrilheiros militantes do PC do B e em torno de 17 camponeses incorporados ao movimento. (BRASIL, 2009, p. 85)

A seguir, apresentamos um mapa com a localização territorial da guerrilha do Araguaia:



Fonte: <http://guerrilhaaraguaia.blogspot.com.br/2010/09/museu-em-sao-geraldo-conta-historia-da.html>. Acesso em 02/12/2013

Ao observarmos como estava territorialmente distribuído à época da ocorrência da Guerrilha é possível verificar que o perímetro compreendido pelo município de S. João do Araguaia e sua proximidade com o lugarejo de Ponta de Pedra (12) e a base guerrilheira da Favela (3), pertencente ao destacamento “A”, fatos que comprovam que a população do citado município (e os demais da região) também fez parte da guerrilha, ao receber e até acolher os guerrilheiros, conforme relatado em *Brasil* (2009):

Mantinham boas relações com a comunidade, curavam ferimentos e doenças, faziam partos, davam aulas de português e inglês e frequentavam festas. Por conta disso, tinham a simpatia e o respeito de boa parte da população local, que costumava chamá-los de “*paulistas*”. Até hoje os moradores da região, palco desta guerra, ainda demonstram visível receio em falar sobre o assunto. Entretanto, referem-se aos “*paulistas*” com respeito e um certo carinho. (BRASIL, 2009, p. 85)

## CONTEXTO HISTÓRICO DA VIVÊNCIA

Os acampamentos foram dizimados pelos militares em 1976 (ano de nascimento de meu irmão), quando minha família ainda vivia em Belém, mas rumores sobre a guerrilha ecoavam na capital do Pará e no restante do país.

Foi somente no início da década de oitenta, que minha mãe, enfermeira, recém-admitida na Secretaria de Estado de Saúde Pública do Pará, foi designada para assumir o cargo de enfermeira no posto médico<sup>38</sup> (atual Secretaria Municipal de Saúde) pertencente à localidade de São João do Araguaia e, somente em fevereiro do mesmo ano ocorreu a ida do restante da família (meu pai, meus irmãos e eu) à Região da foz do Rio Araguaia.



Foto 1: Local em que funcionava o posto médico (Atual Secretaria Municipal de Saúde de S. João do Araguaia)

O período era da Abertura Política, no período pós-Ditadura Militar no Brasil (1960-1975). A anistia aos presos políticos e exilados políticos começava, porém, os desaparecimentos de muitos guerrilheiros na região do Araguaia (São Geraldo do Araguaia, São Domingos do Araguaia, São João do Araguaia, Xambioá e Palestina) e a descoberta de cemitérios clandestinos em São Geraldo do Araguaia/PA e Xambioá/TO denunciavam as atrocidades cometidas pelo Governo da Ditadura Militar que estava chegando ao fim, mas suas consequências foram sentidas por mim, ainda menina.

## RESQUÍCIOS DA MEMÓRIA

Já na chegada de minha família, presenciei, junto aos parentes próximos e à população de S. João do Araguaia, a vinda maciça de destacamentos de grupos de militares para a região a fim de averiguar notícias de que guerrilheiros estavam/estiveram na região. Esses destacamentos ocuparam os municípios da área da Guerrilha com a desculpa de manter a lei e ordem. Mas, a presença e a intervenção violenta dos militares no entorno da

---

<sup>38</sup> Ver foto 01.

área da Guerrilha do Araguaia não agradou às populações nativas na época e causou traumas até hoje relatados, conforme exposto em *Brasil* (2009):

Quem visita a região do Araguaia, onde ocorreu o maior foco da guerrilha brasileira, costuma encontrar resistência por parte dos moradores locais, caso **alguém** tente obter informações sobre o período da ditadura. A barreira de desconfiança é uma seqüela das torturas **físicas e psicológicas**, pressões, aliciamentos, prisões e ameaças promovidas contra a população civil. (BRASIL, 2009, p.85, grifos meus).

No decorrer daquele ano, a intervenção na região só aumentou e corpos sem identificação e com os rostos mutilados começam a ser encontrados às margens do Rio Araguaia, desde o município de São Geraldo do Araguaia até a foz do Rio Tocantins, onde fica o município de São João do Araguaia, local onde meu irmão e eu encontramos, por duas vezes, corpos semelhantes e com sinais de tortura: marcas de cordas nos pés e nas mãos, além de hematomas em grande parte dos corpos. O primeiro que descobrimos estava na margem do rio Araguaia, na descida que dava acesso a casa<sup>39</sup> onde morávamos com minha família, e o segundo, no pedral junto ao “tanque”<sup>40</sup> que abastece a cidade.



Foto 2: Tanque onde foi localizado o segundo corpo.



---

<sup>39</sup> Ver foto 02.

<sup>40</sup> Ver foto 03.

Foto 3: Praça com vista para o rio Araguaia e para o pedral do “tanque” (foto menor), em S. João do Araguaia/PA

Além destes fatos, a interferência dos militares era tamanha que, minha mãe relata que, para realizar a Campanha de Vacinação na região, precisou da autorização dos militares para entrar nas regiões que haviam sido bases guerrilheiras e que os militares limitavam os estoques de vacinas no intuito de que os guerrilheiros, ainda presentes na região não recebessem as doses vacinais, sobretudo a contra a febre amarela, moléstia muito comum na região. Já meu pai relata que, por várias vezes, chegou a ser indagado, por fazendeiros que acolhiam as tropas, sobre o que ele havia ouvido ou presenciado na região, em troca de bebidas e cigarros.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS: RESQUÍCIOS ATUAIS E AINDA POR VIR

Portanto, a partir desse relato e das notícias que ora (re) aparecem sobre a Guerrilha do Araguaia, fica claro que, mesmo depois de seu “suposto” término, o Governo ainda atua na região (conforme as pesquisas bibliográfica e das imagens na Internet, que serviram de base para este trabalho) seja na tentativa de descobrir os vestígios de corpos de guerrilheiros desaparecidos nas escavações dos cemitérios clandestinos e das “valas” (covas rasas), principalmente em São Geraldo do Araguaia/PA e em Xambioá/TO<sup>41</sup>; ou na abertura dos arquivos da ditadura militar: torturados, exilados e mortos (Comissão Nacional da Verdade- Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012).



Foto 4: escavações dos cemitérios clandestinos e das “valas” (covas rasa), em Xambioá/TO.

A população também busca fazer sua parte para expor, com mais veracidade, os horrores cometidos na região, como: na mobilização dos ex-guerrilheiros e dos “cúmplices” ao fundarem a Associação dos Torturados da Guerrilha do Araguaia<sup>42</sup>, em São Geraldo do Araguaia/PA e na criação do Museu da Guerrilha do Araguaia<sup>43</sup>, que existe desde 1998, fundada por Eduardo Lemos Porto. Contudo, acredito que, assim como minha família e eu, muitas outras famílias (principalmente as que ainda residem em S. João do Araguaia) ainda têm muito a contar sobre este capítulo sangrento na história do povo

---

<sup>41</sup> Ver foto 04.

<sup>42</sup> Ver foto 05.

<sup>43</sup> Ver fotos 06 e 07.

amazônico e, espero, brevemente, coletar e registrar a história das famílias que viveram no período de pós-Guerrilha do Araguaia.



Foto 5: sede da Associação dos Torturados da Guerrilha do Araguaia, em São Geraldo do Araguaia/PA



Foto 6: Placa do Museu da Guerrilha do Araguaia, em São Gerado do Araguaia/PA.



Foto 07: Utensílios usados pelos guerrilheiros. Museu da Guerrilha, em São Geraldo do Araguaia/PA.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSA, Nova Enciclopédia (Vários colaboradores). 2 Ed. Vol 9. São Paulo: Editorial Planeta S.A., 2009, p. 2898.

BRASIL, Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à Memória e à Verdade**: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura / Secretaria Especial dos Direitos Humanos. – Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009. Disponível em: <http://www.comissaodaverdade.org.br/arquivos/livro-criancas-e-adolescentes-sem-a-marca.pdf> 02/12/2013.

LEAL, Rogério Gesta (Org.). **Verdade, memória e justiça** [recurso eletrônico]: um debate necessário – Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. PDF. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/diversos/verdade.pdf>

## PESQUISA EM BASES VIRTUAIS:

<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1256273>

<http://www.cidade-brasil.com.br/municipio-sao-joao-do-araguaia.html>

<http://guerrilhaaraguaia.blogspot.com.br/2010/09/museu-em-sao-geraldo-conta-historia-da.html>

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS/FOTOS UTILIZADAS NESTE TRABALHO

ASSOCIAÇÃO DOS TORTURADOS EM S. GERALDO DO ARAGUAIA

Disponível em: <http://amigodahistoria.blogspot.com.br/2011/10/as-escavacoes-em-xambioa-qual-seriedade.html>. Acesso em 02/12/2013.

IMAGENS DE SÃO JOÃO ARAGUAIA ATUAL (Casa da família, Secretaria de Saúde e o pedral do “tanque”) Disponível em: <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/>. Acesso em 02/12/2013.

MAPA RIO ARAGUAIA TOCANTINS

Disponível em: [https://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=museu+da+guerrilha+em+s%C3%A3o+geraldo+do+araguaia&ie=UTF-8&ei=NOacUqD3CZPLsQSu74DwDA&ved=0CAoQ\\_AUo](https://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=museu+da+guerrilha+em+s%C3%A3o+geraldo+do+araguaia&ie=UTF-8&ei=NOacUqD3CZPLsQSu74DwDA&ved=0CAoQ_AUo). Acesso em 02/12/2013.

MUSEU DA GUERRILHA EM S. GERALDO DO ARAGUAIA Disponível em: <http://ribamarribeirojunior.blogspot.com.br/2011/03/museu-da-guerrilha-em-sao-geraldo-do.html>. Acesso em 02/12/2013.

TANQUE DO RIO ARAGUAIA (Foto menor no centro da foto da praça com vista para o rio Araguaia) Disponível em: <http://www.ferias.tur.br/fotos/4789/sao-joao-do-araguaia-pa.html> Acesso em 02/12/2013.

# PROTAGONISMO INFANTIL E INSÓLITO EM NARRATIVAS DA CATÁSTROFE: UM ESTUDO DE *CARAPINTADA*, DE RENATO TAPAJÓS.

Lenice da Silva ANDRADE<sup>44</sup>  
Tânia Maria Pereira SARMENTO-PANTOJA<sup>45</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como ponto de partida, se faz necessário formularmos algumas relações entre resistência e testemunho, categorias que foram fundamentais para fazermos a reunião, a seleção e os ajustes no corpus, uma vez que o projeto de pesquisa buscou investigar as representações da infância em narrativas da catástrofe ligadas aos estados de exceção. Considerando os limites do presente artigo apresentaremos as principais ideias acerca da resistência, conforme proposto por Alfredo Bosi e Tânia Sarmento-Pantoja.

Segundo Bosi (2002, p. 118) “resistir é opor-se a força própria à força alheia, é se posicionar contra algo que está sendo imposto”. Há, dessa forma, valores acerca dos quais pessoas ou grupos tomam partido em favor de algum ideal que defendem. Tais valores são o objeto da intencionalidade das vontades humanas, tornando-se os responsáveis por impulsionar as ações, assim Bosi mostra que cada um de nós, seres humanos, tem seus valores e, por conseguinte seus antivalores. É por conta também dessa configuração que Bosi afirma que a resistência é um valor primeiramente ético e não estético, pois implica uma escolha, uma postura e conseqüentemente uma ação. Bosi também elucida acerca da presença dos valores no interior dos romances, ao afirmar que um romancista é livre para criar um espaço em que seus personagens serão dotados de valores e antivalores, além de dar-lhes o caráter necessário para a história que está sendo construída. Bosi cita Shakespeare e Dostoiévski como modelos de produções que trataram de valores e antivalores. Prosseguindo em seu raciocínio acerca dos valores, Bosi toma como guia esses mesmos escritores para apresentar as duas formas de manifestação da resistência: a resistência como tema e a resistência como forma imanente à escrita.

Bosi nos diz que o termo ‘Resistência’ surgiu a partir do envolvimento dos intelectuais no combate ao nazismo, fascismo e suas formas aparentadas. Esses embates não se deram apenas no plano da vida prática, mas igualmente no plano das ideias e das ideologias. Desse modo, vários escritos são conhecidos por expressarem as épocas em que ocorreu uma situação de conflito, de embate entre forças, a exemplo da escrita testemunhal de Primo Levi. Em “*É isto um homem?*”, Levi relata o que ele e outros judeus viveram em um campo de concentração em função das perseguições nazistas. Entre escritos brasileiros Bosi destaca *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade.

Quanto aos dois tipos de expressão da resistência, tema e forma imanente, temos ainda a dizer que a resistência como se apresenta sempre ligada a uma datação histórica, nesse sentido, tema e enredo estão atravessados pela relação com uma matéria historiográfica específica. Ligando o pensamento de Bosi com aquilo que estamos pesquisando, destacamos, como exemplo, que no Brasil a resistência como tema, em

---

<sup>44</sup> Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq) no projeto de pesquisa “*Representações da Infância em Narrativas da Catástrofe*” no período de 2012 a 2014.

<sup>45</sup> Professora da Graduação em Letras Língua Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Coordenou o projeto de pesquisa “*Representações da Infância em Narrativas da Catástrofe*” no período de 2012 a 2014.



narrativas e outras formas de representação, pode ter como datação histórica o período entre 1964 a 1985, conhecido principalmente como sendo o da vigência da Ditadura Civil-Militar.

A outra forma de resistência proposta por Bosi é a resistência como forma imanente de escrita. Nessa forma de narrativa a resistência se expressa livre de datações e menos comprometida com matérias historiográficas específicas. Bosi denomina os escritos dessa forma de manifestação da resistência de “escrita resistente” e nos diz que se originam inicialmente do caráter ético e de uma reflexão acerca da construção dos valores, que muitas vezes vitimam os indivíduos, sem que os mesmos tomem ciência de que são vítimas. A propósito diz ele: “A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida.” (BOSI, 2002, p. 124).

Pode-se dizer que a escrita resistente se funda bem menos em matérias históricas precisas, pois, sobretudo, visa mostrar a contrapelo os modelos de realidade, desmascarando o teor ilusório da experiência. Uma narrativa que Bosi avalia como sendo paradigmática desse tipo de tratamento da resistência no campo da arte é o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

Esse ensaio de Bosi muito contribuiu para as considerações que Tânia Sarmiento-Pantoja levanta acerca do mesmo tema, em seu texto intitulado “*A Razão Resistente em Perspectiva Estética: Apontamentos*”. O texto parte da análise da narrativa cinematográfica *No olho do Furacão* (2003), documentário dirigido por Renato Tapajós e Toni Venturi. A autora realiza um relato breve da narrativa do filme, destacando as características que o mesmo apresenta em relação ao uso do teor testemunhal, que se dá em função do testemunho, em particular quando testemunho está articulado à escrita da resistência, seja na forma temática ou imanente. O testemunho pode acontecer no passado e no presente, sendo que no presente se dá pela necessidade de lembrar o que foi vivido para mostrar o que foi experimentado. Essa posição se coloca em consonância com as narrativas do corpus de nossa pesquisa, todas atreladas a um teor testemunhal muito presente. Tanto *Kamchatka*, quanto *O labirinto do Fauno* e *O ano em que meus pais saíram de férias* apresentam o protagonismo infanto-juvenil envolvido em um ambiente da exceção e em situações de exceção<sup>46</sup>, ambos por conta da enorme proximidade das crianças com as condições geradas pelo autoritarismo de estado. O mesmo se pode afirmar de “*Quixote*” e “*Era um menino que apontava estrelas*”, contos do escritor paraense Alfredo Garcia. As estrelas reportadas no conto “*Era um menino que apontava estrelas*” estabelecem relações implícitas e explícitas com a Ditadura Civil-Militar de 1964 e “*Quixote*” vai buscar no (aparentemente) distante Araguaia, enquanto episódio no interior da Ditadura Civil-Militar de 1964, a matéria para forjar um conto que especula sobre a resistência como um modelo para a vida. Ao mesmo tempo em que essas narrativas apontam para a necessidade de resistir elas colocam a criança e/ou jovem na condição de testemunhas de uma experiência, ainda que para esse protagonista essa experiência pareça sempre parcial.

Quanto a isso vale lembrar, nos passos de Márcio Seligmann-Silva (2008), que testemunhar é uma questão de sobrevivência, de uma atividade elementar da qual depende a sobrevivência da pessoa que testemunha. Tomando como exemplo o testemunho de Primo Levi, Seligmann-Silva nos fala que “A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com “os outros”, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do Lager.” (SELIGMANN-SILVA, 2008 p. 66). Dessa forma, segundo ainda Seligmann-Silva, narrar o trauma seria como uma vontade de renascer, posto

---

<sup>46</sup> As ditaduras da Argentina e Brasil no caso de *Kamchatka* e *O ano em que meus pais saíram de férias*; o regime franquista, no caso de *O labirinto do Fauno*.

que ao produzir o testemunho o sobrevivente de uma catástrofe tenta renascer com vistas à socialização. Como a catástrofe é geradora de traumas – individuais e coletivos – para Seligman-Silva (2008 p. 67) “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”.

No domínio da ficção – e mais particularmente das apropriações que a ficção faz do testemunho, quando pensamos em narrativas que trazem como protagonistas crianças ou adolescentes, cometemos muitas vezes o erro de imaginar que a história que será ali contada é exclusivamente voltada para este público. Existem filmes, contos e livros, que por mais que tragam uma criança ou um jovem como personagens principais da história, não são necessariamente voltadas para o público infanto-juvenil, pois levantam questionamentos que transcendem esse universo. Dito isto, trazemos para análise a narrativa *Carapintada* de Renato Tapajós (1994).

Em *Carapintada*, temos Rodrigo, um jovem envolvido nas manifestações pelo *impeachment* do então presidente do Brasil, Fernando Collor em 1992, que irá fazer uma viagem para o passado da história do nosso país, indo para a década de 1960, mais precisamente o ano de 1969, envolvendo-se na luta contra a ditadura militar que instaurou o estado de exceção em nosso país.

Através dessa narrativa buscamos mostrar como o plano do maravilhoso, caracterizado pela presença do insólito, se apresenta em narrativas da catástrofe. Catástrofe aqui pensada como lugar do choque, de acordo com Seligmann-Silva (2003), ao afirmar que a catástrofe seria um evento que causaria uma reviravolta, uma quebra da rotina, uma suspensão do cotidiano, enfim, um acontecimento que provocaria um trauma.

Essas narrativas da catástrofe vão estar sempre ligadas a uma datação histórica que forçará nossos protagonistas a viverem momentos traumáticos, projetados a partir dos elementos insólitos que se fazem presentes na narrativa em tela. O insólito por sua vez implica o sólito. Entendemos por sólito tudo o que é usual, habitual, costumeiro, frequente, regular, corriqueiro, trivial, tudo o que é comum e faz parte daquilo que compreendemos como normalidade<sup>47</sup>. Por sua vez insólito seria aquilo que é raro, incomum, extraordinário, inacreditável, incrível, inimaginável, estranho, anormal, que se opõe à utilização das normas, que não se adequa às regras ou à tradição, tudo o que foge à razão. Conceitos opostos que utilizaremos para analisar o mundo que iremos encontrar na narrativa selecionada para análise.

Com base no conjunto desses aspectos nos propomos a analisar a narrativa *Carapintada*, considerando os elementos insólitos que julgamos estar nela inseridos. Para tanto trabalhamos com a hipótese de que existem dois planos que se associam no nível da enunciação de narrativas da catástrofe que apresentam o insólito: o plano histórico e o plano do maravilhoso. Nesse caso, o insólito se faz presente, consistindo em uma marca evidente do plano do maravilhoso, contudo ele não fica restrito ao plano do maravilhoso, ele acaba por invadir o plano histórico na constituição de *Carapintada*. Nesse sentido, como segunda hipótese, trabalhamos com a possibilidade de vincular o insólito “clássico”, relacionado ao inverossímil e ao incomum, a um insólito vinculado ao realismo traumático, tal como pensado por Sarmiento-Pantoja (2012).

Na etapa de finalização da investigação, os procedimentos de pesquisa envolveram uma elucidação acerca do plano histórico, do plano do maravilhoso e do realismo traumático. Para tanto se fez necessária uma pesquisa bibliográfica que envolveu um diálogo com os estudos voltados ao entendimento acerca da categoria insólito e afins, além de pesquisas sobre o realismo traumático e os estados de exceção.

---

<sup>47</sup> Conforme Santana (2007), García (2007), Braz (2007) e Nogueira (2007).

## EXCEÇÃO E INSÓLITO EM *CARAPINTADA*

A narrativa ficcional *Carapintada* foi escrita pelo autor e documentarista Renato Carvalho Tapajós. Renato é natural de Belém, mas mora em São Paulo desde os seus 19 anos de idade, para onde se mudou a fim de estudar. Enquanto cursava Ciências Sociais, fez diversos documentários ligados ao movimento estudantil e à resistência contra o regime militar de 64, como *Universidade em Crise* e *Em Nome da Segurança Nacional, Acidentes de trabalho, Trabalhadoras metalúrgicas, Greve de março, A luta do povo, Nada Será como Antes. Nada?, Linha de Montagem, O Rosto no Espelho, A Batalha da Maria Antônia* e *No olho do furacão*. Na faculdade participou também do movimento estudantil, em entrevista ao site “Carta Maior”, Renato Tapajós diz que ao se filiar ao PCdoB quase imediatamente, passou a participar da luta interna que havia naquele partido, o que levou a criação da Ala Vermelha dentro do movimento estudantil e, com seu envolvimento direto com a luta contra a ditadura, Tapajós acabou por ser preso, passando cinco anos em uma prisão.

Durante o período em que esteve preso, Renato Tapajós escreveu um romance intitulado *Em câmara lenta*. Ao sair voltou a trabalhar com cinema e publicou o romance que havia escrito na prisão, o que o levou a ser preso novamente. Após quinze anos de seu primeiro livro, Renato Tapajós decide escrever novamente, então surge a novela *Carapintada*. O autor prefere a escrita do título assim sem hífen, e dedica o livro a “todos aqueles que – tenham ou não pintado a cara – lutaram e continuam lutando para tornar o mundo melhor” (TAPAJÓS, 1994, p. 4).

Em entrevista a editora de *Carapintada* (TAPAJÓS, 1994, p. 99), Renato Tapajós diz que em seus textos existem muitos elementos cinematográficos, pois procura escrever dando sempre destaque para as ações, de forma a fazer com o seu leitor conheça as personagens por ele criadas, pelas suas atitudes e não pela forma que o narrador apresenta a personagem.

Sobre *Carapintada* o autor nos diz que a ideia de escrever surgiu quando os cara-pintadas foram às ruas em campanha pelo *impeachment* do então presidente do Brasil Fernando Collor de Mello. Ao ver o envolvimento de seus dois filhos nas manifestações, surgiu a ideia de mostrar, através de um livro, como anos atrás um grupo, também de jovens, no qual ele próprio estava envolvido, foi às ruas para reivindicar a mudança no país. A ideia foi sendo amadurecida e evoluiu para uma especulação de como seria se um desses jovens cara-pintadas, que então lutavam pelo *impeachment*, fosse parar na época da ditadura. Foi então que *Carapintada* começou a ter suas personagens, cenários e tudo mais, bem definidos.

Ainda em sua entrevista para a editora Ática, Tapajós diz que escrever um livro destinado para os jovens foi uma experiência muito gratificante e ao mesmo tempo um desafio, pois escrever um livro com o ponto de vista dos jovens dos dias atuais não foi uma tarefa fácil. Renato Tapajós também escreveu: *A infância acabou, Queda livre, Por um pedaço de terra, Rádio Muda*<sup>48</sup> e *Em câmara lenta*<sup>49</sup>.

A narrativa *Carapintada* conta a história de jovem chamado Rodrigo que vive na década de 90, e se encontra, como já dissemos, ligado às manifestações que exigiam o *impeachment* de Collor de Mello. Em um fim de tarde, voltando para casa depois de uma manifestação, Rodrigo “sentiu certa tontura, como se as imagens ficassem subitamente cobertas por um vidro fosco, ondulado, e ele chegasse perto de perder a consciência. Mas foi apenas um segundo e passou.” (TAPAJÓS, 1994, p. 05), após esse breve mal estar Rodrigo, ao abrir os olhos, se encontra em uma São Paulo diferente da que vive. Uma cidade com ônibus antigos e pessoas com vestimentas e cortes de cabelos que ele só

<sup>48</sup> “*A infância acabou*”, “*Queda livre*”, “*Por um pedaço de terra*”, “*Rádio Muda*”, foram todos publicados pela editora Ática.

<sup>49</sup> Publicado pela editora Alfa-Omega

conhecia de uma revista de sua mãe, em que havia “uma foto de Nara Leão num daqueles festivais da MPB”. (TAPAJÓS, 1994, p. 09). Sem entender o que estava acontecendo ouvi alguém gritando o seu nome, a partir de então seu dia se transforma por completo e ele passa a viver acontecimentos da década de 60, quando as forças estudantis lutavam contra a ditadura que havia sido instaurada no país.

Rodrigo conhece Laura, João, Cláudia e outros estudantes da época que lutavam contra a ditadura. Sua primeira aventura nesse “novo mundo” é o resgate de uma das companheiras na luta contra o governo, chamada Kioko, que havia sido presa e torturada pelos militares. Depois de várias sessões de tortura, a jovem havia entrado em coma, com medo os torturadores a levaram para um hospital e o resgate seria realizado lá. O resgate é realizado e complicações acontecem, o que leva a queda de outros locais utilizados como esconderijos e chamados de “aparelhos” pelos personagens envolvidos na resistência ao regime.

Após o resgate, Rodrigo, Cláudia, Laura e João são obrigados a fugir do aparelho em que se encontravam, pois os militares já estavam cientes da existência do mesmo, o que leva a Rodrigo a outra aventura, pois são obrigados a fugir pelos telhados das casas, com os policiais atrás deles, o que faz com que João seja baleado gravemente. Quando conseguem chegar a outro aparelho, Rodrigo se envolve em uma nova ação, agora para salvar a vida de João, ele e outros companheiros, tomam uma clínica para que João seja operado.

Após esses eventos, Cláudia convida Rodrigo para participar da passeata que aconteceria a tarde, sem ter mesmo para onde ir, Rodrigo segue em companhia de Cláudia. Após algumas horas Rodrigo se encontra em uma manifestação contra a ditadura onde presencia a violência com que os policiais tratam os manifestantes. Tiros, espancamentos em praça pública, sequestros por parte dos policiais, tudo faz com que Rodrigo pense em como o mundo dele, a década de 90, era diferente daquele em que estava vivendo no momento, onde a liberdade de expressão era reprimida violentamente. Com o caos na praça, onde estava ocorrendo àquela manifestação, Rodrigo foge com Cláudia para um local seguro. Quando já se encontram distantes da confusão, Cláudia se despede de Rodrigo com a promessa de que se encontrariam no outro dia, em uma sorveteria chamada Alaska.

Rodrigo sem ter para onde ir, resolve dar uma olhada no prédio em que mora, o mesmo em que habita na década de 90. Ao percorrer o caminho até o edifício, Rodrigo sente a mesma sensação que já conhecia: “Uma leve tontura, o mundo saindo de foco, a impressão de queda. Fechou os olhos. Tão rápido como veio, a tontura passou. E agora sim, o impacto.” (TAPAJÓS, 1994, p. 91). Rodrigo estava de volta ao seu tempo e à cidade de São Paulo que conhecia desde que nascera.

## **AS PERSONAGENS E O TRANSITAR ENTRE O SÓLITO E O INSÓLITO**

### **1. AS CONSTITUIÇÕES DE UMA PERSONAGEM**

Assim como acontece com as outras narrativas do corpus da pesquisa que desenvolvemos, em *Carapintada*, encontramos a presença da criança ou de jovens como personagem central da história. A criança ou jovem tornam-se protagonistas do que está sendo narrado. A palavra protagonista vem do grego *protagonistés* e segundo Maria Rabêllo (2014) protagonista seria aquele ou aquela que protagoniza. O protagonista segundo o dicionário Aurélio seria a personagem principal de uma peça dramática, ou uma pessoa que desempenha ou ocupa o primeiro lugar em um acontecimento, sendo o protagonista a

personagem principal que se manifestaria de duas maneiras: o herói que tem características superiores a de seu grupo e o anti-herói.

Tendo em vista que o protagonista é uma personagem, traçaremos algumas considerações acerca das personagens e os diversos contornos para se classificar a importância dessas em uma narrativa.

Podemos tomar como partido para uma elucidação acerca das classificações que envolvem a personagem o estudo Beth Brait em que nos mostra como o pensamento acerca da personagem mudou durante os anos, desde as ideias de Aristóteles, que pensa a personagem como um reflexo da pessoa humana cuja construção (da personagem) obedece às leis que regem o texto. Essas ideias aristotélicas vão ser divulgadas por um poeta latino chamado Horácio que “concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados.” (BRAIT, 1987, p. 35).

Na Idade Média, as personagens eram vistas como um modelo humano moralizante, tendo como fins servir inteiramente aos ideais cristãos. No século XVIII e todo o século XIX o romance se funda e se modifica e a estética clássica começa a declinar, surgindo um novo público: o burguês. Nesse século a personagem passa então, segundo Brait, a ser vista como projeção da maneira de ser do escritor.

Chegando ao século XX György Lukács ao relacionar o romance com o mundo burguês, coloca a personagem como sendo “o herói problemático que entrará em conflito entre o mundo do conformismo e das convenções” (BRAIT, 1987, p. 37). No mesmo século Edward Forster, em seu estudo sobre a personagem, faz uma classificação da mesma, estabelecendo a seguinte tipologia: personagens planas – aquela sem profundidade psicológica; no interior dessa ainda podem ser classificadas as personagens tipo e a caricatura. As personagens redondas são o segundo elemento dessa tipologia segundo Forster. Elas são complexas, mas apresentando várias qualidades, com a tendência de surpreender o leitor.

Antonio Candido também nos apresenta as considerações de Forster sobre as personagens. Forster nos dias mais atuais faz distinção das personagens de outra forma, denominando-as de personagens planas e personagens esféricas. As personagens planas seriam aquelas que podem ser facilmente lembradas pelo leitor, pois não mudam com as circunstâncias impostas pelo romancista. As personagens esféricas por sua vez seriam complexas e capazes de surpreender o leitor. Candido apresenta uma característica muito importante acerca da personagem falada por Forster que “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo.” (CANDIDO, 2007, p. 64), por mais que a personagem se assemelhe ao máximo a um ser humano real, ela jamais poderá se transportar e se tornar real.

É no século XX que a personagem passa então a ser pensada através da perspectiva formalista, sendo encarada como “um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria” (BRAIT, 1987, p. 44). Na noção semiológica, a personagem passa a ser definida de três formas: personagens referenciais (personagens históricas), personagens *embrayeurs* (personagens que só ganham sentido com outros elementos da narrativa) e personagens anáforas (aquelas que só podem ser compreendidas completamente através das relações formadas pelo tecido da obra).

Para pensar a personagem no cinema, uma vez que temos como objeto de estudo a narrativa cinematográfica *O Labirinto do Fauno*, Paulo Emílio Salles Gomes faz uma apresentação do cinema e nos diz que ele está vinculado ao teatro e ao romance; dessa forma o autor chega à definição de que o cinema seria teatro romanceado ou romance teatralizado. “Teatro romanceado, porque como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. (...) Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição

diversamente formulada.” (GOMES, 2005, p. 106), dessa forma o cinema seria uma associação entre teatro e romance.

O narrador que encontramos com frequência no cinema, seria um narrador retraído, que deixa as personagens livres para fazer suas ações. Esse narrador então, no decorrer da história, assumiria o ponto de vista dos fatos e as posições no espaço ora de uma e ora de outra personagem. Encontramos bem evidente isso, por exemplo, em *O Labirinto do Fauno*, pois as cenas de Ofélia, de Vidal e de Mercedes, apresentam cada uma um ponto diferente da história que está sendo narrada. Para Gomes esse narrador “sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil.” (GOMES, 2005, p. 109).

O estudo de Gomes nos apresenta ainda uma distinção entre as personagens dos romances e as personagens cinematográficas, em que nos diz que as personagens dos romances só existem através das palavras e as cinematográficas existem através da encarnação em pessoas, da mesma forma que são constituídas as personagens no teatro, com uma distinção que “no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, já na fita nos defrontamos, não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes.” (GOMES, 2005, p. 108). Gomes nos fala como nasce uma personagem cinematográfica, que as anotações feitas por roteiristas, diretores e atores são apenas uma fase do nascimento dessa personagem, que a personagem só passa a existir realmente quando encarnada em uma pessoa, mais propriamente em um ator.

## 2. O REAL TRAUMÁTICO E O INSÓLITO

Em *Carapintada* esses dois planos se integram de maneira mais complexa, pois primeiramente o narrador nos apresenta o ano de 1992, em que temos Rodrigo envolvido nas manifestações para que o então presidente do país Fernando Collor fosse deposto do cargo. Após um breve mal estar de Rodrigo, o narrador nos situa então em outro momento da história do país, a década de 60, mais precisamente o ano de 1969, em que o Brasil vivia o período da ditadura militar, e as atrocidades que os militares cometiam contra opositores do regime. Assim, podemos que há dois tempos históricos embutidos no plano histórico.

Quanto ao plano do maravilhoso ele se resume justamente aos momentos de “tontura” e ofuscação da percepção, vividos por Rodrigo, momentos que funcionam como pontos de passagem entre os dois tempos históricos. Vale ressaltar que Rodrigo faz uma viagem no tempo: ele vai de um tempo presente (que para a personagem é o ano de 1992) para um tempo no passado (1969). O intervalo entre um tempo e outro é preenchido pelo suposto mal estar sentido por Rodrigo – a tontura, o mundo como se estivesse sendo visto através de um vidro fosco. Essa viagem do tempo que configura a passagem do sólito para o insólito é um aspecto que exploraremos melhor no próximo tópico deste estudo.

Nesse período de conflitos contra o regime militar, esses dois tempos que correspondem ao plano histórico estão marcados por acontecimentos pautados na realidade vivida tanto pelos cara-pintadas, quanto por opositores da ditadura de 64. Tapajós coloca em evidencia isso, com o testemunho de Kioko que foi capturada e torturada pelo militares. Sobre narrativas com testemunhas Schollhammer diz que:

um dos sintomas da cultura traumática é uma espécie de inversão da esfera pública em que a intimidade privada é exposta como o interior de um casaco virado, exibida e vivida em público num constante curto-circuito entre o individual e a multidão. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 327 e 328).

A necessidade de contar o que se viveu para poder lidar com o trauma é o que torna essas narrativas públicas. Essa necessidade de narrar os acontecimentos traumáticos que iremos encontrar em *Carapintada* configura o que Schollhammer chama de real traumático, um forma de real que seria diferente do real histórico e do real maravilhoso, pois “o conceito do real já nada tem a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de ‘realidade’ (...) ele é definido por ser aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência e emergência produz angústia e trauma” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 1664?). E mais:

a narrativa construída sobre a figura do trauma tornou-se a ficção psicanalítica preferida, pois permite que o incidente traumático pessoal remeta metonimicamente ao trauma da história e porque assim se justifica a necessidade de reconstrução da identidade individual numa identidade mais ampla, histórica, que o escritor trata de recuperar. (SCHOLLHAMMER, 2013 p.326).

Esse real traumático se configura nas cenas de tortura presentes em *Carapintada* e nos acontecimentos presenciados por Rodrigo nos momentos que ele passa na década de 60:

### 3. AFINAL O QUE É O INSÓLITO?

Quando nos detemos acerca do fantástico, do maravilhoso, e do realismo maravilhoso, encontramos diversos estudos que tentam elucidar e tornar claro a diferença entre os gêneros, pois por mais semelhantes que esses possam parecer, existem pormenores que os diferenciam. Encontramos no gênero fantástico um: “embate entre o natural e o extranatural (...). A narrativa fantástica constrói-se com narrador e personagens que duvidam dos acontecimentos que testemunham e não conseguem admitir nenhuma explicação para eles, seja natural ou sobrenatural.” (BATISTA, 2007, p. 50).

As narrativas que envolvem o fantástico se caracterizam por essa não aceitação dos acontecimentos que vão de encontro com a norma, baseada na racionalização. As personagens em toda a construção da narrativa fantástica questionam os acontecimentos e tentam dar explicações racionais para o conteúdo irracional do relato. Segundo Todorov (1981) essas explicações para os eventos insólitos apontam para a ideia de que esses acontecimentos não passariam de ilusões dos sentidos, produto da imaginação ou seriam sonhos. A não aceitação dos eventos leva sempre a busca da volta à normalidade.

Já no gênero maravilhoso encontramos uma narrativa que “têm como diferencial a subserviência do natural frente ao extranatural: não é o homem, mas os elementos deíficos que são os ‘protagonistas’ da narrativa, são eles os propulsores do desenrolar da trama, e aos homens cabe a aceitação e o agradecimento por essa atuação.” (BATISTA, 2007, p.47).

Diferente do que encontramos no gênero fantástico no maravilhoso os eventos insólitos são aceitos pelas personagens, o que as levam a viverem em um mundo de idealizações de fantasias, nesse mundo maravilhoso passa a existir fadas, faunos, figuras mágicas, objetos mágicos, castelos e princesas encantadas ou perdidas e o passe de mágica para a solução dos problemas. No maravilhoso tudo aquilo que não é normal é aceito, há uma fuga total da realidade conhecida e tida como comum e verossímil. O realismo maravilhoso “é um gênero que se preocupa com a gênese de uma nova visão da realidade expressa pela experimentação de estratégias narracionais que implicassem a construção de uma imagem plurissignificante do real” (BAUMAN, 1998 p. 147 apud BATISTA, 2007, p. 52).

Entre essas formas literárias se faz presente em outro gênero que chamamos de insólito, ele atua juntamente com o fantástico, com o maravilhoso e com o realismo maravilhoso. A partir daqui nos deteremos nas elucidações acerca desse chamado “novo gênero” por seus estudiosos. Como ponto de partida apresentamos a definição proposta por um dicionário da língua portuguesa que diz que o insólito seria aquilo que “não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; se opõe aos usos e costumes; é contrário às regras, à tradição.” (HOUAISS, 2001, p. XX).

Outra concepção de insólito é o de que ele seria “tudo o que é desusado, incomum, infrequente, sobrenatural, incerto, raro, extraordinário, terrível, excepcional, inusitado, extravagante, excêntrico, não-habitual, esdrúxulo, etc., enfim, o que rompe com ou frustra as expectativas do senso comum vigente.” (NOGUEIRA apud SARMENTO-PANTOJA, 2012, p. 229). O insólito faz uma contraposição evidente do que seria o sólido, o concreto o real, uma vez que o insólito apresenta uma realidade diferente do normal, como exposto a seguir:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCIA, 2007, p. 20).

Segundo Angélica Batista (2007, p. 46) as narrativas insólitas constroem representações diversas do sólido, formando um mundo em que as verdades do cotidiano estariam alteradas. O insólito se manifesta de maneira distinta nas narrativas do fantástico, do maravilhoso e do real maravilhoso. No fantástico, segundo Rabelo, o insólito é questionado, pois se procura explicações lógicas e racionais para os eventos que acontecem fora da normalidade, não sendo aceitos como naturais ou normais na vivência do cotidiano das personagens.

Nas narrativas em que se fazem presente o gênero maravilhoso “tem como marca distintiva já apresentar o insólito incorporado ao natural e esperado ou buscado pelas personagens” (RABELO, 2007 p. 47). No maravilhoso o insólito faz parte dos acontecimentos, sendo manifestado em toda a narrativa, uma vez que até mesmo os espaços são espaços insólitos. No realismo maravilhoso “o fato insólito é verossímil para as personagens, e o acontecimento percebido pelo leitor real como insólito faz parte das crenças dos seres” (NOGUEIRA, 2007, p. 77).

O insólito se faz presente também em narrativas que não envolvem catástrofe, que tem ou não a criança como personagem principal uma vez que “O insólito é uma ideia que vai além dos conceitos de realidade, verdade e até de gênero literário, pois sua presença na narrativa implica efeitos diversos, dependendo da época.” (BATISTA, 2007, p.46).

## **UMA PORTA ENTRE DOIS TEMPOS: O INSÓLITO EM *CARAPINTADA***

A narrativa *Carapintada* nos conta a história de Rodrigo, um jovem da década de 90 que está envolvido na luta pelo *impeachment* do então presidente do Brasil Fernando Collor de Melo. Um acontecimento insólito irá fazer com que Rodrigo seja transportado anos antes até mesmos do seu próprio nascimento, deixando-o na década de 60 no meio dos conflitos contra a ditadura civil-militar de 1964. Considerando a classificação de Alfredo Bosi, *Carapintada* apresenta a resistência como tema, sendo que o caráter testemunhal também se encontra presente, especialmente se consideramos o relato de Kioko como



testemunho. Kioko, é uma militante que é resgatada por Rodrigo após ser deixada no hospital pelos seus torturadores:

- Eu nem sabia que estava grávida – contou Kioko. – No segundo dia, depois de me baterem muito, veio uma hemorragia muito violenta. Eu tinha abortado. (...)
- É difícil falar de algumas coisas... – contou Kioko baixinho. – É mais fácil contar que eles me penduraram no pau-de-arara e me deram choques do que... (...)
- Eu preciso contar. – A voz de Kioko estava um pouco mais firme. – Aço que vou precisar contar tudo isso muitas vezes... até me livrar dessas lembranças. (...).
- Ele então começou a me chutar, ali no chão – continuou Kioko. – Tentei me defender, me encolhendo toda, mas não teve jeito. Vários chutes me pegaram na barriga, eu senti uma pontada muito forte no ventre e, logo depois, o sangue escorrendo por baixo, numa hemorragia que pintou as coxas de vermelho. (...)
- Demorou algum tempo até que ele veio cambaleando para cima de mim. Começou a me bater totalmente sem controle, socos, tapas, chutes. A violência das pancadas acabou me jogando no chão e ele continuou a me chutar, gritando coisas desconexas. (...)
- Desmaiei. Acordei na cela, muito mais tarde. Notei que estava coberta com um lençol e que tinha febre. Febre alta, aliás. Daí pra frente as coisas se confundem. Não sei quanto tempo passou, não sei o que era delírio da febre e o que era realidade. So fui recobrar a consciência naquela cama de hospital (TAPAJÓS, 2012 p. 45 a 47).

Esse relato é fundamental não apenas pela dimensão ética que carrega, mas também porque tem importante papel estrutural em *Carapintada*: é pelo testemunho de Kioko que Rodrigo toma conhecimento sobre as infâmias perpetradas pelo braço armado do regime militar de 1964 contra os opositores. Nesse sentido, tomamos também como insólito o testemunho de Kioko, pois o insólito “expressa tudo o que é desusado, incomum, infrequente, sobrenatural, incerto, raro, extraordinário, terrível, excepcional, inusitado, extravagante, excêntrico, não-habitual, esdrúxulo, etc., enfim, o que rompe com ou frustra as expectativas do senso comum vigente.” (NOGUEIRA apud SARMENTO-PANTOJA, 2012 p. 229), dessa forma as torturas, violentações, humilhações e todos os horrores que Kioko experimentou, enquanto esteve presa, foge à normalidade.

As brutalizações sofridas pela jovem podem ser classificadas como absurdas, despropositadas, desarrazoadas, disparatadas. Quando levamos em consideração as ações repressivas do estado de exceção, ferindo os direitos fundamentais do ser humano, configuradas por uma violência de extremo absurdo, avaliamos que dessa forma é possível associar o insólito “clássico” ou canônico – aquele vinculado ao não-habitual, inusitado e principalmente ao sobrenatural – a um insólito que se apresenta fundamentalmente marcado pela excepcionalidade da violência perpetrada contra a condição humana. Acerca dessa possibilidade seguimos o pensamento de Sarmiento-Pantoja:

Ora, se a base do insólito é o inesperado, é o surgimento de um estado de esgarçamento entre a norma e o tabu. Entre o esperado e um universo em que todas essas condições são rompidas, suspensas, invertidas e, portanto, torna-se o território do inesperado. Se o insólito se faz, enfim, na fronteira entre o sólito e o insólito, nesse limite, o que move esta análise é o papel do insólito quando manifesto em narrativas ficcionais em que o teor testemunhal está duramente associado à construção daquilo que chamamos de cena dolorosa em narrativas da

catástrofe, pois em geral, a cena dolorosa, pela presença do abjeto, pelo rompimento do tabu, pela quebra da norma, pela violentação sofrida pelo cotidiano e pelo corpo, geram efeitos de insólito (SARMENTO-PANTOJA, 2012, p. 229).

Vale ressaltar que não é apenas *Carapintada* que apresenta esse insólito fundado na violência desmedida. No filme *O labirinto do Fauno*, narrativa que também faz parte de nosso corpus de pesquisa, se faz igualmente presente esse insólito, a partir das brutalizações e sofrimentos sofridos pela personagem Ofélia, que são conseqüentes das atitudes do capitão Vidal, cruel comandante do exército franquista.

Para efeito de organização de nossas ponderações, voltamos agora para o primeiro acontecimento insólito – considerando o que entendemos por insólito canônico – que é apresentada na narrativa de *Carapintada*: “Já estava chegando na praça Osvaldo Cruz quando sentiu uma certa tontura, como se as imagens ficassem subitamente cobertas por um vidro fosco, ondulado, e ele chegasse perto de perder a consciência. Mas foi apenas um segundo e passou” (TAPAJÓS, 2012, p. 05)

O que o narrador nos apresenta seria como um desmaio sofrido por Rodrigo, algo que o faz ser transportado para outra década: “Parou, tocou no rosto com a mão e, imediatamente, percebeu que alguma coisa havia mudado. (...) Rodrigo teve a sensação de ter entrado num filme antigo, a sensação de uma porta que fechava.” (TAPAJÓS, 2012, p. 06). Rodrigo não entendia o que estava acontecendo, como havia ido parar em um local que parecia com a cidade de São Paulo que conhecia, mas com prédios e carros antigos e pessoas com vestimentas e cabelos que não se usavam mais no tempo em que ele vivia.

A partir daí Rodrigo passa, então, por momentos de estranhamento da nova realidade em que se encontra: “Repentinamente, sobrepondo-se a imagem anterior, a Paulista que conhecia reapareceu, a torre da Globo recortada contra o céu. Ia respirar aliviado. Mas ela se desvaneceu, como uma miragem. Teve a impressão de que a tontura voltava, o medo cresceu” (TAPAJÓS, 2012, p. 07).

Esses momentos vão ser marcados por acontecimentos insólitos, pois não são explicados pelo narrador e nem entendidos por Rodrigo. Quando ele é transportado para outro tempo e essa outra realidade, vestia uma camisa em que estava escrito “Fora Collor já”. Em determinado momento da narrativa, Cláudia, uma das meninas que ele conhece em 1969 e que faz parte da luta contra a ditadura, o questiona sobre o que o *slogan* da camiseta significa, pois estava escrito “Fora... já”. Rodrigo nota, então, que a palavra “Collor” havia sumido. Desse modo o insólito se manifesta como apagamento ou desvio da realidade antes vivida, causando em Rodrigo pânico por não entender o que estava acontecendo: “Ele olhou alarmado para o próprio peito. A palavra Collor que estava entre o Fora e o já havia sumido. Na falta de outra opção, resolveu manter a calma.” (TAPAJÓS, 2012 p. 16). O sumiço do “Collor”, mas a manutenção da palavra de ordem “Fora... já”, por outro lado, mostra a relação alegórica entre os dois tempos: em 1992 o “Fora... já” dirige-se a Collor de Melo; em 1969, aos ditadores que haviam tomado o poder de forma autoritária em 1964. Ou seja: mudam-se os tempos, mudam-se as realidades, mas a narrativa de Tapajós aposta na ideia de que resistir é necessário, deve ser contínuo e deve fazer parte da aprendizagem entre as gerações.

Os eventos insólitos presentes em *Carapintada* são questionados pelo protagonista, pois ele queria uma explicação para o fato de ter voltado no tempo. Rodrigo busca respostas e essa não aceitação do insólito poderia configurar a narrativa como sendo parte do gênero fantástico, pois “a narrativa fantástica constrói-se com narrador e personagens que duvidam dos acontecimentos que testemunham e não conseguem admitir nenhuma explicação para eles, seja natural ou sobrenatural.” (BATISTA, 2007, p 50). Mas apesar de haver o levantamento desses questionamentos, no nível da enunciação, o narrador não nos dá respostas para as dúvidas e as incertezas sobre os acontecimentos insólitos, o que não

nos permite afirmar com segurança, portanto, que a narrativa seja fantástica, uma vez que no fantástico sempre encontramos respostas racionais e lógicas para os acontecimentos insólitos.

Rodrigo, ainda sem entender o que aconteceu consigo, em 1969, é reconhecido por Laura e João, que o chamam para entrar em um carro. Eles também são estudantes que lutavam contra a ditadura e levariam Rodrigo até o local de encontro com outros que também faziam parte da luta contra o governo militar. Sem entender como eles o conheciam e com medo de dizer que ele não era quem estavam pensando, Rodrigo passa a agir como se fizesse parte do grupo, sempre se perguntando se ainda seria possível voltar a sua época de origem: “Não sabia o que tinha acontecido, não sabia nem mesmo onde estava, mas era como se a porta do que dava para seu mundo ainda estivesse entreaberta.” (TAPAJÓS, 2012, p. 09).

Na tentativa de compreender o que lhe ocorrera Rodrigo chega a avaliar em um momento se a experiência era na verdade um sonho: “Fechou os olhos, mordeu o lábio e pensou: é apenas um sonho. E num sonho, a gente não corre perigo.” (TAPAJÓS, 2012, p. 18). O insólito se manifesta nessa incerteza na vida de Rodrigo. Esse insólito leva ao choque no momento em que ele descobre em que ano estava, pois:

Rodrigo pegou o jornal. Fotografias de estudantes apanhando da polícia. Manchetes em letras grossas. Os outros deviam estar achando que ele tinha participado daquela manifestação. Quase automaticamente seu olhar procurou a data e, por um momento, seu coração falou uma batida, a boca aberta. Ali dizia 1969. Vinte e três anos atrás, sete mais que a sua idade. (...). Como é que vim parar aqui, pensou – e, imediatamente, todos os pensamentos foram afastados por uma questão que o angustiava desde o começo, mas que agora dominava tudo: será que ia voltar? Para seu tempo, para a sua casa, para seus amigos? Lembrou-se dos pais e do irmão. Voltaria a vê-los? (TAPAJÓS, 2012, p. 12).

Conforme já argumentamos, a “viagem” que Rodrigo faz de um presente (para ele 1992) para um passado (1969), pode nos levar, em um primeiro momento a imaginar que a novela *Carapintada* poderia ser classificada como uma narrativa de ficção científica<sup>50</sup>, uma vez que a presença da viagem no tempo e no espaço é muito comum em narrativas de ficção científica.

Pensar a ficção científica é pensar no futuro, pois o que encontramos muito presente em obras e filmes que são classificados como pertencentes a esse gênero é a presença de um presente em que os territórios se localizam paralelos ou fora do planeta Terra ou em um futuro, sempre muito diferente do nosso atual presente, cheio de tecnologias ainda não conquistadas, máquinas estranhas e/ou robôs que podem sentir e pensar como serem humanos ou até mesmo substituir o ser humano:

O mundo do futuro criado pelo homem, minuciosamente descrito por esse subgênero literário, apresenta personagens desequilibradas, confusas e extremamente egocêntricas. Capazes das maiores perversidades para conseguir alcançar o poder absoluto, os protagonistas desse tipo de ficção não estão focados nas melhorias para sua sociedade ou na paz e perfeições exageradamente idealizadas. Na verdade, buscam intimidade com o desconhecido, desejam a natureza subjugada ao seu domínio, procuram brincar de Deus. Devido a esse comportamento tão equivocado, de forma mais frequente, o gênero acaba por revelar o caos e a mais completa destruição. A literatura, como toda arte, é o espelho

---

<sup>50</sup> De fato, chegamos a pensar nessa possibilidade nos instantes iniciais da pesquisa.

do imaginário de uma época, retrata o pensamento do homem sobre si próprio e as consequências de seus erros (MARTINHO; FIDELIS, 2010, p. 3296 e 3297).

Em *Carapintada* podemos dizer que os militares seriam personagens desequilibrados e egocêntricos, que por alguns momentos tentam brincar de Deus, quando ordenam torturas e crueldades contra seus opositores, mas a presença deles na narrativa, em especial das atrocidades que o braço armado do regime comete contra militantes, como é o caso de Kioko, serve para reforçar o real traumático de que falamos anteriormente nesse trabalho. Avaliamos que esse real reafirma o plano histórico de caráter bipartido, uma vez que se trata do período da ditadura militar do nosso país associado ao período do *Impeachment*. Dois tempos. Dois momentos da história brasileira em que a resistência esteve em cena de forma marcante. Contudo, a viagem no tempo, que leva Rodrigo de 1992 a 1969, por mais que seja frequente em narrativas de ficção científica, não é suficiente para que a narrativa seja assim classificada, pois:

O ponto responsável pela distinção desse subgênero, assim como a própria nomenclatura informal, é a relação entre a ficção e a ciência. Contudo, para que uma obra seja caracterizada como ficção científica, a ciência apresentada na história deve estar completamente à frente de seu tempo e extrapolar os dados da realidade atual. Ao mesmo tempo deve se distanciar do tempo científico e tecnológico presente e procura embasar as suas projeções em um desenvolvimento racional, diretamente voltado e fundamentado na ciência, e ainda que longínquo, possível de se tornar real (MARTINHO; FIDELIS, 2010 p. 3290)

Não temos a presença da ciência em *Carapintada*, não temos explicações pautadas na racionalidade que justifiquem como Rodrigo foi capaz de regressar a um passado do qual ele não faz parte e, ao contrário da maioria das narrativas de ficção científica, não temos aqui personagens que não se preocupam com o bem estar de sua sociedade. Muito pelo contrário se há uma escalada pelo “poder absoluto”, buscado a todo custo em artimanhas tecnológicas e/ou políticas, esta se encontra na figura do ditador ou do presidente corrupto.

Desse modo, temos uma narrativa que nos confronta com a realidade de plano histórico, envolvendo exceção, tortura e resistência, mas também uma narrativa cujo narrador ou personagens não nos explicam como foi possível essa viagem no tempo. Em vista de todos esses aspectos podemos dizer que *Carapintada* é uma narrativa realista-maravilhosa, em que o insólito se faz presente justamente nessa viagem no tempo, que em nenhum momento é explicada ou solucionada.

Esse momento insólito vai mover todas as ações de Rodrigo durante sua estadia nessa década de 1960, isso porque ele tem a confiança de a qualquer momento voltar para sua casa, acreditando que a “porta” para seu mundo ainda estaria aberta. Ao acreditar nessa possibilidade Rodrigo parece se tranquilizar e a relevar a situação incomum em que se envolveu. Ele se concentra então nas novas tarefas que a ele se apresentam, resgatando Kioko do hospital, fugindo dos militares pelo telhado das casas, tomando juntamente com outros militantes, uma clínica hospitalar para operar João e participando de uma passeata no centro da cidade de São Paulo.

Após viver nesse mundo de 1969, da mesma forma como os jovens que estavam ao seu redor viviam, lutando contra o regime militar, Rodrigo sem ter para onde ir, decide fazer um passeio pelos locais que conhecia na cidade, e em determinado momento, súbito, sente novamente “a sensação que já conhecia. Uma leve tontura, o mundo saindo de foco, a impressão de queda. Fechou os olhos. Tão rápido como veio, a tontura passou. E, agora

sim, o impacto. (...) Estava voltando, pensou, na mesma hora em que tinha tudo começado.” (TAPAJÓS, 2012, p. 91).

É importante ressaltar que há uma naturalização do insólito, ou seja, a tontura e a opacidade dos sentidos tal como relatados, são expressos como uma experiência natural, embora ela gere um evento inverossímil – a viagem no tempo. A própria experiência de estar em outro tempo, apesar de gerar de imediato questionamento e grande receio no protagonista, logo é também colocada em segundo plano, pois o personagem além de não encontrar respostas, logo se vê envolvido nas ações, que são entronizadas no seu novo cotidiano, como parte de uma espécie de rotina. Desse modo, ele se torna tão disponível na luta contra o regime militar quanto estava antes, no contexto do *Impeachment*.

Essa forma de introdução do insólito não é incomum, conforme observa Luciano Antonio ao analisar um conto de Julio Cortazar, intitulado “Carta a uma senhorita em Paris”, cujo tratamento do insólito é semelhante ao que acontece nessa narrativa de Renato Tapajós. Diante de um personagem que vomita coelhinhos até chegar ao limite da tolerância e se suicidar, diz o crítico:

Temos aqui o surgimento do insólito na narrativa e a relação do personagem com o acontecido e a de não estranhamento ou tentativa de explicá-lo, mas sim sugere ser algo “natural” que se incorporou a sua vida. A partir desta nova “realidade”, o narrador descreve como fazia para esconder esses pequenos seres da amiga que morava com ele (ANTONIO, 2012, p. 67).

E mais adiante:

O outro que pode ser lido como aquilo que estava recalcado no interior do sujeito e materializado nestes pequenos seres. Não ha aqui o recurso da imagem obscura, dos símbolos indecifráveis ou dos elementos sugestivos que muitas vezes compõe os textos que trabalham com os eventos insólitos. O que Cortazar traz de novidade e a naturalização desse duplo que passa ao mesmo tempo a ser diferente e igual ao personagem. Alem disso, o que seria irreal, o fato de um homem vomitar coelhinhos, tornasse apenas mais um evento em sua rotina. A forma encontrada pelo escritor para representar o duplo, apresenta-se como algo insólito, mas integrado aos dia-a-dia do personagem (ANTONIO, 2012, p. 68).

Rodrigo regressa a sua realidade e retorna para o mesmo momento em que estava quando se deu a viagem no tempo. Os dois dias vividos no passado não só o remeteram a um tempo também de luta, eles significam a manutenção da porta aberta para a necessidade de permanecer na resistência, seja qual for à condição de exceção manifestada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO, 2012

BATISTA Angélica Maria Santana. A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. In: GARCÍA, Flavio (org.). **As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo, 3ª edição, 1987.

CANDIDO, Antonio... [etal.] **A personagem de ficção**. 11ª edição São Paulo: Perspectiva, 2007.

GARCÍA, Flavio. A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GOMES, 2005

HOUAISS, 2011

LUCIANO, Antônio. Aspectos do duplo nos contos “O ex-mágico da taberna minhota”, de Murilo Rubião, e “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar. **Caderno Seminal Digital** Ano 18, nº 17, V. 17 (Jan - Jun/2012)\_ (Seria o ANTÔNIO, 2012)

MARTINHO & FIDELIS, 2010.

NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

RABÊLLO, Maria Eleonora D. Lemos. **O que é protagonismo juvenil?** Disponível em <http://www.cedeca.org.br/conteudo/noticia/arquivo/39DA691A-FD4E-D119-3DAE60914B0999AE.pdf>. Acesso em 14/06/2014. ou RABELO

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. A Catástrofe em “Não Passarás O Jordão”, de Luiz Fernando Emediato. **Guavira Letras**, n. 15, (jan.-jul/2012) p. 225 a 239.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. 1 ed. Rio de Janeiro, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma– A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas **Psic. Clin.** Rio de Janeiro, vol.15, n.2, p.65-82, 2003.

SELIGAMANN-SILVA, 2008

TAPAJÓS, Renato. **Carapintada**. São Paulo: Ática, 2012. Ou 1994

# UMA ABORDAGEM SOBRE O EROTISMO NAS POESIAS LITERÁRIAS MEDIEVAIS

Lídia Vilhena CESÁRIO<sup>51</sup>  
Roseane Braga de S. PEREIRA<sup>52</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tendo em vista que, o erotismo na Idade Média surge juntamente com a poesia dos trovadores, deve-se levar em consideração que este, algumas vezes, se revela de forma recatada, pois revela o desejo de um amor sublime e santificado um amor que vai além do lado carnal, as poesias dos trovadores trazem estampadas o sentimento erótico do trovador para com a sua dama (senhora), a qual é cultuada por ele.

Outras vezes o erotismo apresenta-se de forma despudorada, principalmente na poesia do norte da França, onde a mulher é apenas um “acessório de mero refrigério dos heróis cansados e dos prazeres do senhor; estes só pensam nelas quando se sentem cansados de matar” (SPINA, 1996, p. 22).

Para esclarecimento do que vem a ser o erotismo, pretende-se neste trabalho analisar este comportamento sexual enquanto fenômeno que, se inscreve na história e no espaço como realização humana, o qual influencia nas manifestações artísticas e literárias que, se registram desde a Idade Média, na poesia lírica ou trovadoresca (mais fortemente expresso no sul da França), onde se encontram os primeiros registros da erótica provençal marcando a concepção de amor.

Na perspectiva de mostrar por meio das poesias da Idade Média, o sentimento erótico do trovador para com sua dama é que propomos uma análise de algumas poesias deste período a fim de comprovarmos a ocorrência do erotismo nessas poesias.

## O EROTISMO NA IDADE MÉDIA

A palavra erotismo é de origem grega e deriva do nome Eros, o deus grego do amor, também conhecido como cupido pelos romanos. O deus Eros, segundo a mitologia, lançava suas flechas e unia os corações. Hoje o erotismo passa a significar amor, paixão, desejo intenso.

Sabemos que esses conceitos não eram conhecidos na época de composição das cantigas líricas. Entretanto nas composições líricas é notória a ocorrência do erotismo, de forma bem explícita. Pois no que concerne à literatura, nem só da linguagem requintada do amor cortês, com suas damas idealizadas e seus cavaleiros honrados, eram construídas as narrativas que circulavam na Idade Média, mas também existia a poesia da “gentinha”, do léxico obsceno, amores carnais e situações jocosas. Conforme nos diz Spina:

Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos muitas vezes pulsar, sob forma subjacente, o amor carnal. Ao amor-elevação associa-se não raro o amor dos sentidos, a ponto de, numa mesma poesia, encontrarmos enlaçadas as duas formas (SPINA, 1996, p. 26).

---

<sup>51</sup>Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Professora da rede de ensino.

<sup>52</sup> Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Professora da rede de ensino.

Nessa perspectiva, observa-se que além da poesia trovadoresca apresentar uma característica totalmente voltada ao valor sentimental, cortês elegante e refinado, que transforma a mulher em um ser angelical e santuário da inspiração do trovador, há também um teor de carnalidade que demonstra a outra face erótica existente nessa poesia.

## SINTOMATOLOGIA DA ERÓTICA TROVADORESCA

Na poesia trovadoresca podemos observar alguns sintomas do erotismo, os quais são bastante evidenciados pelos trovadores em suas composições, dos quais podemos considerar como mais comuns:

- a ocorrência da perturbação dos sentidos do trovador, o que as vezes leva-o a loucura;
- ele sente-se impossibilitado de declarar o seu amor quando está ao lado da dama; o que ocasiona o embargo da voz e um tremor incontido;
- ele perde o apetite;
- não consegue dormir;
- tem um tormento doloroso;
- adoece;
- vê a morte como uma solução para o seu sofrimento amoroso passional;
- tem prazer em sofrer, em ser humilhado.

## A SINTOMATOLOGIA DA ERÓTICA TROVADORESCA NA POESIA LÍRICA:

Os sintomas acima citados são notadamente expressos na poesia lírica de Cercamom (1135-1147). Abaixo apresentamos um exemplar de sua produção a título de ilustração do que estamos afirmando:

*2. Ja mai res no.m pot conortar,  
Abanz mi laissarai morir,  
Car m'na fag de mi donz sebrar  
Lauzenjador, cui Deus azir!  
Las! Tan l'aurai desirada  
Que per lei plang,prol e sospir,  
E vai cum res enaurada.*

*7. Messatges, vai, si Deus ti guar,  
e sapchas ab mi donz furmir,  
qu'eu non puesc lonjamen estar  
de sai vius ni de lai guerir,  
si josta mi despoliada  
non la puesc baizar e tenir  
dins cambra encortinada.”*

Observa-se na primeira estrofe que o amante deseja a mulher amada e sofre por ela, pois esta se afastou dele, o que o faz desejar a morte. Na segunda estrofe ele deseja estar junto dela e diz que poderá morrer, pois não pode realizar o sonho de tê-la, nua, em seus braços, o que demonstra claramente o desejo erótico do amante pela dama.



## A SINTOMATOLOGIA DA ERÓTICA TROVADORESCA NA POESIA SATÍRICA

Nas cantigas de caráter satírico enquanto alguns exaltam a depuração do amor cortês, outros contam os prazeres de amor carnal de forma, às vezes, sugestivas de temas obscenos, cujas origens estão bastante marcadas na linguagem, especialmente pelo uso do baixo calão. De modo que nas cantigas satíricas, para além do erotismo, podemos perceber a concretização do prazer carnal, possível de ser observada, por exemplo, na poesia de Afonso Eanes do Coton:

*Marinha, en tanto falegares  
tenho eu por desaguizado;  
e são mui maravilhoso  
de ti, por non (ar) rebentares:  
Ca Che topo eu [d] aquesta minha boca  
a ta boca, Marinha;  
e con estes narizes meus  
tapo eu Marinha, os teus;  
e co' as mãos as orelhas,  
os olhos e as sobrancelhas;  
tapo-t' ao primeiro sono  
da minha pisa teu cono,  
como me non vej' a nengũã,  
e dos colhões esse cui.  
Como non rebentas, Marinha?  
(CBN1617, CV. 1150: Lapa 52)*

No poema podemos perceber a presença do erotismo na forma de uma descrição mais explícita do ato sexual. Além desse aspecto ressaltamos mais uma vez a presença de um léxico em que predomina o baixo calão, como forma de dar conta do encontro entre os corpos dos amantes, o que é perceptível por meio das expressões: “*Ca Che topo eu [d] aquesta minha boca/a ta boca, Marinha*”; “*da minha pisa teu cono*”; “*e dos colhões esse cui*”. Até mesmo a sofreguidão com que se procuram e a intensidade do desejo que os une é marcada por uma linguagem decididamente obscena e está presente na pergunta que o amante dirige a sua companheira ao final do poema: “*Como non rebentas, Marinha?*”

## EROTISMO NA POESIA PALACIANA

As poesias palacianas eram feitas especificamente para serem recitadas nos palácios. Dentre as compilações das poesias palacianas encontra-se o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, em que estão presentes exemplares de poesias amorosas e jocosas, e também, ainda que menos frequente de poesia religiosa, didática ou moralizante, heroica, elegíaca e dramática, bem como traduções ou paráfrases de autores clássicos.

Podemos observar também o erotismo que em tantas composições desse material é a marca talvez mais inovadora a distanciar a poesia palaciana da poesia do Trovadorismo. Na poesia palaciana a “dona” é agora a “senhora” convidada ao prazer ou mesmo tomando a iniciativa para alcançá-lo. Observemos os traços do erotismo no poema de Fernão da Silveira escrito à Dom Rodrigo de Castro, que por sua vez beijou uma Dama e ela meteu-lhe a língua na boca.

*Pois mediste assim crua  
a sua língua co'a vossa,  
dizei-nos qual é mais grossa,  
se a vossa, se a sua.*

*Também queremos saber  
até onde foi metida  
e qual era mais comprida,  
mais solta no remexer.  
Se veio tal falcatrua  
por sua parte ou por vossa,  
nos dizei qual é mais grossa  
se a vossa se a sua.*

*Resposta de Dom Rodrigo.*

*Mais comprida e mais delgada  
achei a sua que a minha,  
porque toda a campainha  
me deixou escalavrada.  
E fez-me tão grandes brigas  
nos queixais,  
que mos não fizera tais  
um grande molho de urtigas.*

*Outra sua.*

*Eu disse-lhe: - Tate, perra,  
não metais assim de ponta  
a língua que tanto monta  
com os da boca em terra!  
Fazei conta!  
Dizia: - Mano, deixai-me  
enquanto tenho lugar!  
E eu bradava: - Soltai-me,  
deixai-me resfolegar,  
que me quereis afogar!*

Um diferencial observado na poesia palaciana é que nem sempre é o homem quem toma a iniciativa para a concretização do ato sexual, a mulher também pode fazer isso, pois aqui a dona é soberana e pode ter tudo o que deseja.

## **IGREJA X EROTISMO**

A igreja passa a implantar a ideologia da sexualidade como pecado grave marcando o desenvolvimento de uma “ideologia da carne”. Isso ocasionou uma grande revolta dentro dos mosteiros e na sociedade que se via oprimida diante de certas imposições da igreja.

Na arte essa ideologia da igreja com relação à sexualidade ocasionou uma frequente presença do erotismo, pois os literatos permitiam-se construir textos com linguagens e universos licenciosos.

Estes tinham como alvo preferido de seus versos debochados e desbocados a hipocrisia dos clérigos e a vida libertina de damas e cavaleiros da aristocracia, que eram satirizadas em histórias com títulos tão irreverentes quanto estes: “O bispo que benzeu a cona”, “O tanoeiro que comeu a dama” e “O cavaleiro que fazia falar as conas”.

Temas estes que de certa forma desmascaravam a igreja diante de toda a sociedade, pois a arte era a voz dos que não tinha força para combater as hipocrisias da igreja daquela época. A igreja por sua vez reprimia a todos quantos se rebelavam contra ela, pois detinha em suas mãos todo poder para punir.

## O EROTISMO NA POESIA DOS GOLIARDOS

A literatura de linguagem despudorada e jocosa do período clássico alcançou a Idade Média, mantendo-se nos contos licenciosos e humorísticos, estruturados em versos oriundos de uma longa tradição oral, os quais foram incorporados à literatura a partir do século XII.

Nesse período surge uma poesia diferenciada, a poesia dos *clérigos vagantes* conhecidos também como goliardos, que eram os clérigos revoltados com a situação irregular vivenciada pelos sacerdotes, bispos e arcebispos, e por não aceitarem as imposições da igreja rebelaram-se e foram expulsos dos mosteiros, acusados de rebeldia e considerados hereges. Sendo assim, decidiram disseminar na sociedade de então sua insatisfação e revolta por meio dos poemas, os quais foram intitulados de *Carmina Burana*<sup>53</sup>, por meio dos quais os goliardos criticavam o clérigo secular por ter deixado em segundo plano os assuntos espirituais, passando a agir dentro de uma concepção profana, pois pregavam a filosofia cristã, mas estavam longe de praticá-la.

A poesia dos goliardos é boêmia, satírica, lírica e de tipo confessional, demonstrando perfeitamente o teor erótico típicos desta vertente poética:

Cantos de amor há de extrema delicadeza, mas normalmente o que se observa é um predomínio do amor sensual, do amor venusino, cujas etapas são totalmente percorridas e minuciosamente expressas- o que não ocorre com a poesia erótica dos trovadores. A uma arte de amar, de normas predominantemente aristocráticas, opõe-se uma estética amorosa que desce as formas vulgares do exercício erótico, cujos graus iniciais são preestabelecidos: *visus colloquium, contactus, basium*. Há sempre uma pausa entre estas quatro etapas propiciatórias do desenlace amoroso, como uma espécie de ante-sala daquilo que sucederá inevitavelmente, numa explosão de lascívia, em que a paródia, o ritmo e o próprio andamento estrófico da composição traduzem todos os detalhes do ritual venusiano (SPINA, 1996, p. 30).

A presença do erotismo na poesia dos goliardos é marcante, pois estes através da poesia falavam sobre o amor, sobre a vida boêmia que levavam, na medida em que denunciavam as extravagâncias e os pecados cometidos dentro dos mosteiros, conventos e na sociedade, é o que podemos observar no poema “IV -*Se um rapaz e uma donzela*”

*Se um rapaz e uma donzela,*

---

<sup>53</sup> Esse nome “*deriva do latim, carmen, inis 'canto, cantiga; e bura(m), em latim vulgar 'pano grosseiro de lã', geralmente escura; por metonímia, designa o hábito de frade ou freira feito com esse tecido*”.

*ficassem juntos na mesma cela...*  
R. Ó casal abençoado!  
O amor tempera,  
anima o noivado;  
o tédio se oblitera.

*Brincam juntos num só gesto  
de bocas, pernas e o resto!*  
R. Ó casal abençoado...”  
(CB no. 183)<sup>54</sup>

Nesse poema observa-se que os goliardos criticavam os padres e as freiras, pois ao utilizarem a palavra “cela” pode-se inferir que, se trata de um mosteiro, e que provavelmente o “rapaz” e a “donzela” são religiosos. No terceiro verso da primeira estrofe e no último verso observamos a exclamação “Ó casal abençoado”, colocado de forma irônica, pois ocorreu o pecado da prostituição. Fica explícito nesse poema a forte presença do erotismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora, na Idade Média o erotismo não seja expresso de forma clara, podemos percebê-lo em algumas produções deste período por meio da utilização de uma linguagem “jocosa”, evidenciada nos contos licenciosos e humorísticos, estruturados em versos oriundos de uma longa tradição oral, os quais foram incorporados à literatura a partir do século XII. Nesse trabalho pretende-se destacar a ocorrência do erotismo nas cantigas líricas, satíricas e nas poesias palacianas. Buscamos mostrar que nem só da linguagem requintada do amor cortês eram construídas as narrativas produzidas no período medieval, mas também existia a poesia com um léxico obsceno e situações que envolviam amores carnavais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da USP, 1996. Disponível em [Blogspot.com/2009/05/obras-primas-da-pintura-rótica.html](http://Blogspot.com/2009/05/obras-primas-da-pintura-rótica.html).

---

<sup>54</sup> Traduzido por Maurice Van Woensel.

# O TRABALHO COM O REAL E A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM NARRATIVAS DA CATÁSTROFE

Marcela Yara Maués da COSTA<sup>55</sup>

Tânia Maria Pereira SARMENTO-PANTOJA<sup>56</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo que ora apresentamos está vinculado às investigações desenvolvidas no projeto de pesquisa *Representações da Infância em Narrativas da Catástrofe*, em fase de finalização. O corpus inicial compreendia as seguintes narrativas: os filmes de ficção *O Labirinto do Fauno*, *Postales de Leningrado*, *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Kamchatka*; e também pelas narrativas “*Quixote*” e “*Era um menino que apontava estrelas*” ambos contos de Alfredo Garcia; “*Carapintada*”, novela de Renato Tapajós; “*A fábula dos feijões cinzentos*” conto de José Vaz; *Bom dia camaradas*, romance de Ondjak.

No desenvolvimento da pesquisa entendemos que o corpus deveria abranger um conjunto de narrativas ficcionais e cinematográficas, que movimentassem cenários de expressão da experiência com as Ditaduras Militares, na América Latina e em outros continentes. Verificar as formulações do real atrelado às representações da infância consistiu no principal objetivo do plano de trabalho que seguimos. Para alcançarmos esse objetivo procedemos ao mapeamento dos aspectos formais e temáticos e à análise das narrativas para compor um corpus final e nesse processo, em função de alguns obstáculos de ordem prática, algumas narrativas foram descartadas. Especificações mais relevantes encontradas nas análises se encontram relatadas mais adiante. Para os limites deste artigo elegemos a narrativa cinematográfica *O Labirinto do Fauno*, dirigido por Guillermo Del Toro (2006) para um estudo de caso.

Guillermo Del Toro, na condição de diretor<sup>57</sup> possui um vasto trabalho cinematográfico no que diz respeito ao estilo hollywoodiano, como os filmes *Blade 2* e *Hellboy*. Na cinematografia de Del Toro encontramos algumas narrativas consideradas *dark*<sup>58</sup> em que um conteúdo sombrio se encontra agregado aos cenários, aos personagens e seus figurinos, produções estas que por sua vez o cineasta cria como pano de fundo para valorizar momentos históricos tensos, vividos de fato pela sociedade, a exemplo da Guerra Civil da Espanha (1936-1939). Esse aporte a um episódio histórico tenso é possível de ser encontrado em pelo menos duas narrativas cinematográficas dirigidas por Del Toro: *A espinha do Diabo* e *O labirinto do Fauno*, outras narrativas em que Del Toro atua como produtor também apresentam essa configuração *dark*, embora sem a intertextualização com episódios históricos, como veremos mais adiante.

Em *O labirinto do Fauno* Del Toro buscou retratar os acontecimentos da repressão experimentados pelos espanhóis após o término da guerra civil instaurada no país, de modo que esse momento histórico foi mostrado pelo diretor com base no protagonismo infanto-

---

<sup>55</sup> Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq) no projeto de pesquisa “*Representações da Infância em Narrativas da Catástrofe*” no período de 2012 a 2014.

<sup>56</sup> Professora da Graduação em Letras Língua Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Coordenou o projeto de pesquisa “*Representações da Infância em Narrativas da Catástrofe*” no período de 2012 a 2014.

<sup>57</sup> O diretor é quem responde pela concepção artística do filme, coordenando a dramaturgia e a estética visual e sonora do trabalho. Escolhe e ensaia atores, define planos, participa da montagem, dá os parâmetros da arte, da trilha sonora... Ele está presente na concepção e na supervisão de todas as etapas da produção de um filme, ele só não aparece na tela, fisicamente. (RAMOS, 2009, p.88)

<sup>58</sup> Estrangeirismo com as seguintes acepções: escuro, sombrio, tenebroso.

juvenil da personagem Ofélia, uma menina de 10 anos que se mudou com a mãe, grávida, para a casa do padrasto, então capitão das forças armadas que estava em constante busca dos refugiados camponeses resistentes à guerra civil e às repressões e submissão às forças armadas. Nesse contexto social, a menina vivencia dois “mundos”: i) a realidade histórica, pautada na guerra civil, em que ela é repudiada pelo padrasto e ii) outra realidade, que seria produto de sua suposta imaginação, esta, por sua vez, aos olhos da menina consistia na constante busca de um reino sem dores, aflições, tristezas, sem sentimentos ruins. Embora nesse segundo mundo Ofélia buscasse felicidade, ela vivia a todo instante em teste por parte de um personagem misterioso e bizarro chamado Fauno, figura monstruosa que lhe dava tarefas a serem cumpridas para que ela alcançasse o tão sonhado “mundo de fadas” (DEL TORO, 2006).

*O labirinto do Fauno* é um bom exemplo de narrativa em que a matéria historiográfica se encontra atrelada ao protagonismo infanto-juvenil, o que nos permitiu analisar como essa participação “especial” da criança e dos jovens nas narrativas da catástrofe tem relação com a resistência aos estados de exceção. E principalmente como essa participação é formulada no âmbito formal da narrativa.

Nesse sentido, dois aspectos teóricos se mostraram importantes para o êxito da pesquisa: 1) o protagonismo infanto-juvenil, e 2) as representações do real em consonância com a narrativa da catástrofe.

## **ALGUMAS ANOTAÇÕES ACERCA DO PROTAGONISMO INFANTO-JUVENIL**

Dessa forma, o entendimento do que vem a ser protagonismo infanto-juvenil parte do questionamento: o que é o ser criança e o que é ser jovem? Geralmente na sociedade atual temos a criança e o adolescente construídos com base na imagem de serem frágeis e que, diferente dos adultos, deve ser poupado de muitos dos acontecimentos que permeiam a realidade do mundo maduro. Mas até que ponto é possível poupá-los, ou mesmo, mantê-los alheia ao que acontece a sua volta? Lembramos que o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA): “Considera-se criança, para os efeitos desta Lei, a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade” (BRASIL. ECA, 1995, p.1). Pressupomos, portanto, que se existe uma lei que determina o início e o fim de uma fase da vida humana, a qual está atrelada a diversos direitos e deveres, é porque se faz necessário que essa faixa etária seja orientada em seus passos e caminhos a serem seguidos, sem levar tanto em consideração o que pensam e menos ainda seus gostos e anseios, porém não é nossa intenção nesse trabalho questionar a lei do ECA, mas fazer compreender que ao se pensar nas categorias “criança” e “adolescência”, o senso comum é de que se trata de um ser frágil, incapaz, inconstante e muitas vezes problemático, como já foi pensado: “Além disso, existem práticas sociais relativamente consolidadas que promovem um conjunto de interdições e de prescrições que sucessivamente negam ações, capacidades ou poderes às crianças” (PIRES; BRANCO, 2007, apud Bujes, 2000, p.3). Destaca-se também a infância e a adolescência como etapas da vida relacionadas à imaturidade e conseqüentemente ao aprendizado para a vida adulta.

Diante disso, levantamos nosso senso crítico para questionar inversamente esse pensamento comum à maioria, uma vez que ao observarmos a construção histórica, social e política, a sensibilidade da observância reconhece que por mais inocente que a figura infantil pareça, elas conseguem assimilar o mundo de maneira peculiar, transmitindo por via da narração, por exemplo, ao elaborar caminhos de transformar o meio social em que vivem, pois até onde sabemos o primeiro contato social da criança e do adolescente é a família, ambiente em que ela vai atenuar ou intensificar o que aprende e dependendo do contexto social, resistir de forma particular as suas experiências mais dolorosas. Esses

mecanismos podem ser transpostos para os objetos artísticos e as formas pelas quais essa transposição se realiza podem ser as mais diversas. Em todo caso, a arte se apropria da possibilidade desse olhar singular. Em narrativas esse olhar singular se dá através de um narrador criança ou adolescente, que proporciona ao receptor entrar no universo infantil por meio da história contada – e filtrada por esse narrador, bem como se torna uma forma de manter a memória da sociedade viva em relação às atrocidades cometidas em contextos de violência.

A criança não é apática ao que está a sua volta, muito pelo contrário, a criança está envolvida na construção dos acontecimentos bem como é participante do desenvolvimento de episódios da experiência. Desse modo, procuramos perceber seu protagonismo nas narrativas da catástrofe, considerando que esse protagonismo da criança e do adolescente não está restrito a sua atuação como personagem principal de uma história.

Entendemos que o protagonismo tal como se estrutura nas narrativas analisadas, está além daquilo que é proposto pela teoria da literatura. Como exemplo, citamos o estudo de Sergio Fernandes Senna Pires e Ângela Uchoa Branco, titulado *“Protagonismo infanto-juvenil: co-construindo significados em meio às práticas sociais”*, em que os pesquisadores elaboram a discussão do conceito de protagonismo infanto-juvenil nas práticas sociais, bem como a diferença entre adulto e criança no que concerne a participação infantil nos momentos decisórios que envolvem uma comunidade ou sociedade.

Em primeira instância, Pires e Branco exercem uma reflexão acerca de questionamentos que envolvem a participação da criança no contexto social, bem como seu comprometimento e capacidade de executar tarefas, além disso, os autores mostram etimologicamente o significado da palavra protagonismo ao afirmarem que no idioma grego, significava o ator principal de uma peça teatral, ou aquele que ocupava o lugar principal em um acontecimento (FERREIRA, 2004 apud PIRES; BRANCO, 2007, p.18). Para eles a ordem sociológica do termo remete aos interesses políticos, pois o termo está relacionado à participação, revelando-se como maneira democrática de um ser se apresentar atuante na sociedade. Com base nesse posicionamento, ocorre a relação entre protagonismo e participação, não ficando, porém, esclarecido para os autores se um ou outro é diferente por estar ligado, sociologicamente, a termos como identidade, responsabilidade social, entre outros. Segundo os ensaístas, existe quem os considerem termos sinônimos.

Independentemente de o termo mais apropriado ser “protagonismo” ou “participação” acreditamos que ambas as definições são importantes para a compreensão da ação da criança e do adolescente no meio social, ação que muitas vezes se revela de forma imprevisível e surpreendente ao que costumamos pensar, a exemplo das narrativas cinematográficas e literárias que dão ênfase às figurações da infância, trazendo a imaginação permitida como representação desse ser e das realidades que protagonizam, como é o caso do conto “Quixote”, de Alfredo Garcia. Nessa narrativa encontramos o narrador ainda criança, contando seu percurso pelos acampamentos de guerrilheiros, onde seu pai e amigos se refugiavam para resistirem à repressão do braço armado da ditadura civil-militar instaurada no Brasil é revelador quando se trata de lançar um olhar diferenciado para o cenário histórico da Guerrilha do Araguaia. Nesse contexto a participação do menino Toinho é primordial na narrativa, fazendo-o protagonista de fatos que ele recorda ao seu modo, isso se justifica, por exemplo, pela comparação que o garoto faz entre os personagens de Miguel de Cervantes, Dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança e os personagens da situação vivida no Araguaia, seu pai e os amigos que recebe, porque as características de um e outro provocam no garoto a recordação dessa história.

Além disso, os autores dizem que a tomada de decisão não compete exclusivamente ao adulto, uma vez que depende do estímulo, da habilidade, do processo para competências distintas, pois o que importa de fato é como se realiza o processo decisório diante de

contextos específicos (PIRES; BRANCO, 2007, p.19), como é o caso do papel das crianças nas narrativas da catástrofe, a exemplo do filme de ficção *Kamchatka* (PINEYRO, 2003), cuja produção é narrada pelo garoto Harry, de apenas 10 anos, sob o pano de fundo da Ditadura Militar na Argentina. Em constantes momentos o menino precisa tomar decisões, principalmente ao cuidar de seu irmão caçula, bem como acatar as orientações de seus pais para fugirem das mãos armadas do estado ditatorial. Harry é um modelo de criança com responsabilidades, liderança, autonomia no processo decisório, em decorrência do contexto de estado de exceção em que vivia. Esse personagem, bem como outros que aqui serão citados, confirmam a participação peculiar dessa criança, mediante a afirmação dos pesquisadores aqui citados: “A criança como ser autônomo é capaz de incentivar ações e decisões importantes no contexto de atividades relevantes” (PIRES; BRANCO, 2007, p.20).

Temos ainda a importante contribuição dos estudos de Vygotsky ao afirmar que a aprendizagem sempre inclui relações entre pessoas. Ele defende a ideia de que não há um desenvolvimento pronto e previsto dentro de nós e que, portanto, a aprendizagem vai se atualizando conforme o tempo passa. O desenvolvimento é pensado como um processo, em que está presente a maturação do organismo, o contato com a cultura produzida pela humanidade e as relações sociais que permitem a aprendizagem. Vygotsky (1995), dessa forma concorre para a compreensão de como a criança ou o adolescente pode reagir no contexto das narrativas da catástrofe, na medida em que travam contato direto com o regime de exceção, presenciando acontecimentos violentos e perturbadores, sendo necessário buscar mecanismos que determinam fuga dessa realidade, fazendo-os autores de seu próprio destino e na maneira de sobreviver.

Desse modo consideramos em linhas gerais que a capacidade da criança em ser autora de suas atitudes no processo decisório, depende não somente do estímulo, como também dos valores culturais e suas relações sociais. Pires e Branco (2008, p.414) acreditam no processo sociocultural construtivista cujas características são: 1) adoção de uma visão sistêmica; 2) contextualização do desenvolvimento na sociocultura; 3) ênfase no estudo dos processos de co-construção de significados; e 4) concepção do desenvolvimento humano que considere a atuação conjunta da canalização cultural e a intencionalidade do sujeito agregam valores e condições comuns para que a criança tenha tomada de decisão e se torne o protagonista de suas ações (Idem, p. 415)

Como se nota esse processo defendido pelos autores é perceptível no filme de ficção *Kamchatka*, na constituição do menino Harry, quando ele tem a decisão de incorporar a biografia de Harry Houdini, inclusive assumindo o nome do escapista como um codinome, buscando imitar o ilusionista naquilo que fazia a partir de informações de leitura. Informações essas que o garoto lia no livro encontrado por ele em sua nova residência: uma casa de refúgio (o aparelho), bem como as decisões tomadas frente ao tabuleiro do TEG, ao jogar com seu pai, cuja finalidade era a disputa de territórios entre países.

De modo que embora não seja nosso objeto de estudo, vale discorrer brevemente que o jogo se faz presente no agir da criança, pois a noção de jogo se encontra agregada no interior da brincadeira, ferramenta imprescindível para a criança vivenciar suas experiências. Lembremos, brevemente, que para Huizinga (2000, p. 7) “o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)”. Dessa maneira, o jogo torna-se metáfora da vida. Huizinga (Idem, p. 7) assim verbaliza esse processo: “ao dar expressão à vida, o homem cria outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza”: isso é o jogo. Segundo ainda Sarmiento-Pantoja, inspirada em Vygotsky (2013, p.140), o jogo ao estabelecer proximidade com a experiência vivida a partir da brincadeira a criança cria “zonas de desenvolvimento proximal, ou seja, vive



situações que estão além do seu nível de desenvolvimento real, possibilitando um avanço no mesmo”.

Nesse sentido, a pesquisadora, ao dizer que o “jogo é mais do que um brinquedo, é também um instrumento de provocação ao refletir sobre os antagonismos e a importância de constituir resistências” (SARMENTO-PANTOJA, 2013, p.148), atrela a narrativa de *Kamchatka* ao jogo de estratégia e guerra, o TEG, em que Harry desenvolve constituintes que mais tarde servirão para o aprendizado de resistência do garoto.

## **O “REAL”, OS REGIMES DE REPRESENTAÇÃO E A NARRATIVA DA CATÁSTROFE**

Em meados de 1913, a nova fábrica Ford de produção na linha de automóveis, filial da River Rouge, não foi apenas uma fabricante de produtos maquinários, mas também começou a produzir uma mudança nas relações de trabalho e produção. Dessa forma expandiu sua linha de maquinário na Europa trazendo consigo a marca da modernização. Embora o Fordismo não tivesse atrelado a algum partido político, como pensavam os comunistas da Rússia e os fascistas da Itália, ele proporcionou uma nova maneira de civilização para a sociedade européia e conseqüentemente abriu caminho para a emancipação do Capitalismo. Apostando em uma forma que concorresse para expandir tal modernização, a indústria River Rouge, em 1932, encomendou ao pintor realista Diego Rivera, uma série de pinturas sobre o parque industrial mantido em Detroit. A encomenda teve ao todo vinte e sete painéis que mostram o interior da fábrica, retratando cenas do dia-a-dia dos trabalhadores, a mistura das raças no Norte e Sul das Américas, procurando também mostrar o que se pensava a respeito tanto do progresso, quanto do prejuízo à sociedade em função do avanço da tecnologia, naquele período.

A partir desse contexto, Paul Wood (1998) avalia que o pintor não retratou em seus painéis a arte naturalista, visto que as pinturas expressavam os trabalhadores com uniformes muito limpos e a fábrica com um ambiente muito organizado, condições muito diferentes do que acontecia na realidade. O mais espantoso, segundo Wood, é a retratação que o pintor fez das máquinas que apresentavam divindades astecas. Para Wood não há nada de realista nas pinturas feitas por Rivera relativas à encomenda da fábrica de Detroit, pois não há realismo quando o artista expõe os trabalhadores em harmonia com as máquinas e seus chefes, parecendo pessoas bem alimentadas e limpas numa cidade onde ocorreria recentemente uma passeata contra a fome, constituída de aproximadamente três mil pessoas.

A anedota histórica construída por Wood a fim de especular acerca das diferenças de tratamento do real por parte dos artistas realistas e modernista, nos fizeram pensar sobre as artes, entre as quais a literatura, pelo fato de lidarem com diferentes representações do real. Essas representações estão em conformidade com interesses e subjetividades envolvidas no processo de produção artística. O universo que repercute sobre aquilo que é produzido artisticamente pode tomar diferentes conformidades. Essas repercussões incidem inclusive sobre a dimensão formal do objeto artístico.

Karl Erik Schollhammer é outro pesquisador que aborda como os regimes de representação são abarcados pelas produções artísticas, em particular a Literatura. No ensaio intitulado “Além do invisível: o olhar da literatura” (2007, p. XX) Schollhammer trata da relação entre a representação visual e a representação literária, com ênfase nas relações entre o campo ficcional e o campo do real. Segundo ele as formas de percepção na contemporaneidade estão mediadas pelo paradigma visual, formando regimes de representação fundados nos diversos produtos construídos a partir da visualidade das coisas e não exatamente na forma como as coisas são de fato.

Na contemporaneidade, diz Schollhammer, a mistura entre o visual e o literário promove uma mudança de percepção e conseqüentemente de regime de representação. Podemos, por exemplo, ver um poema (da mesma forma que vemos uma pintura), além de simplesmente lê-lo. Schollhammer diz que essa mudança de regime já é notada desde o modernismo. Essa mudança no regime de representação configura, para Schollhammer (2007, p.17), em uma quebra do paradigma que entrelaça o “dito” e o “visto”. Nesse sentido, seguindo os passos de Schollhammer podemos considerar que cada elemento de representação em uma produção literária está atrelado à cultura, da qual essa produção é oriunda, além disso, também são determinantes as relações que a produção literária estabelece com determinados contextos históricos. Esses elementos incidem sobre as relações entre subjetividade, experiência e realidade. São esses elementos e essas relações que vão nortear as diversas formas de representação do real.

Para nós essas ponderações são muito claras, na medida em que analisamos as narrativas com protagonismo infanto-juvenil que selecionamos para a pesquisa. O universo é adequado à perspectiva desse protagonista e desse modo recebe os filtros do olhar infantil ou juvenil. As narrativas que selecionamos nascem do universo da exceção. Melhor dizendo: do encontro entre o estado de exceção e os segmentos que lhe fazem resistência. E esse encontro extremamente antagônico e conflituoso é movido pela catástrofe. As crianças e jovens que protagonizam essas narrativas estão sempre envolvidas – em geral em função dos laços parentais – com situações geradas pela repressão às ações de resistência.

A “catástrofe” se faz presente nas narrativas exercendo sua condição peculiar de suspender a “norma”. Desse modo buscamos embasamento teórico em Seligmann-Silva que diz:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa literalmente, “virada para baixo” (kata + strophé). Outra tradução possível é o “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico Shoah, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, que perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas mais simples de narrativa”. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.8)

Entendida também como o lugar do “choque”, a Catástrofe relaciona uma condição considerada normal à necessidade de estabelecer um estado de emergência, segundo Teles:

A narrativa de resistência se caracteriza ainda pelo ‘caráter indecível do lugar da exceção, expresso pela indistinção entre a exceção e a norma’ que ‘coloca-nos a questão sobre o momento em que a exceção torna-se a própria norma (TELES, 2007, apud SARMENTO-PANTOJA, 2012, 103).

Walter Benjamin (1994, p. 226), por sua vez, nos ensina que o estado de exceção é a regra geral, por isso se faz necessário um posicionamento diante da história que nos fortaleça contra o fascismo.

Ressaltamos que a relação entre catástrofe e memória é um aspecto recorrente nas produções que analisamos. A experiência da criança e do adolescente relativamente ao estado de exceção emerge a partir de um trabalho de recordação do protagonista, que a essa altura se encontra em outra fase da vida. O processo recordativo é ativado de diversas

formas: pela experiência lúdica com o jogo, em *Kamchatka* e em *O ano em que meus pais saíram de férias*; o prazer proporcionado pela música, no conto *Quixote*; ou simplesmente uma cor, como no conto “*Era um menino que apontava estrelas*”. No corpus analisado, a narrativa que se afasta desse formato é *Carapintada*, baseada em uma situação insólita. Rodrigo, o protagonista, é um jovem que luta pelo *impeachment* de Fernando Collor em 1992, e repentinamente, sem uma nenhuma explicação, faz uma espécie de viagem no tempo, ido parar em 1969, envolvendo-se na luta contra a ditadura militar que instaurou o estado de exceção em nosso país.

Para ilustrar melhor o que estamos argumentando sobre os regimes de representação do real, faremos alguns comentários sobre o filme de ficção *O Ano em que meus pais saíram de férias* (2006), direção de Cao Hamburger, e também sobre o conto “*Quixote*”, de Alfredo Garcia.

*O Ano em que meus pais saíram de férias* conta a história de um menino chamado Mauro, que no ano de 1970, sem entender o que realmente estava acontecendo no seu país, é deixado pelos seus pais na casa de seu avô, e vê seus pais partirem dizendo que iriam apenas sair de férias por alguns dias e estariam de volta no início da Copa do Mundo. É desse modo que Mauro, um menino de apenas 12 anos de idade e que tem o sonho de se tornar goleiro, se depara com uma realidade totalmente diferente da qual estava acostumado. Pois, no mesmo dia em que é deixado na casa de seu avô descobre que ele havia falecido. Não tendo como entrar em contato com seus pais, o garoto se torna hóspede de um judeu amigo de seu avô, chamado Shlomo.

Pelo contato com Shlomo, Mauro passa a conhecer melhor a cultura judaica, pois mesmo sendo filho de pai judeu Mauro, até aquele momento, não fora criado de acordo com os preceitos judaicos. Em um primeiro momento, ele resiste a essa cultura, mas aos poucos passa a conhecê-la, bem como a outras dimensões identitárias também presentes no espaço em que o garoto se encontra.

Com o início da Copa do Mundo, Mauro, sentindo-se imerso em universo eivado pelo discurso de que ser cidadão brasileiro e patriota é comungar das vitórias do país, se arruma de duas formas: primeiro, ao preparar a mala para ir embora com os pais, que haviam prometido voltar durante os jogos; segundo, ao se vestir com a camisa do Brasil para assistir, com grande entusiasmo, seu país vencer o time adversário. As imagens são manuseadas, a partir da linguagem cinematográfica, em prol da tessitura de paralelos entre os momentos de projeção dos jogos e os momentos da angustiada espera do menino. O ápice dessa estratégia se revela no instante em que a torcida comemora a vitória irreversível da seleção, ao mesmo tempo em que ocorre nas ruas repressão, atrocidades e injustiças por parte dos militares. Esse momento do filme nos possibilita observar diferentes formulações relacionadas às estratégias de domesticação oriundas das políticas do Estado: por um lado fomentava o encanto, a alegria e a distração, por meio da transmissão do futebol, com o intuito de deslocar o foco de uma realidade marcada por várias atrocidades. Por outro lado, cotejava a censura, as perseguições e as prisões, como também os desaparecimentos e os exílios.

O filme de Hamburger tece a representação do “real” por meio das compreensões que o menino forja no decorrer da narrativa. Para sustentar essa possibilidade de análise nos firmamos mais uma vez no que diz Schollhammer (2007, p 28):

Essa nova qualidade sensível possibilita uma construção descritiva da realidade, revelando ao mesmo tempo a multiplicidade e a particularidade dos pontos de vista que, dentro das premissas do realismo, seria impossível, mas que, na autonomia textual da literatura modernista, são totalmente concebíveis e traduzem a experiência plural e multifacetada da realidade.

Observamos assim, que na constituição do personagem Mauro, encontramos tal identificação, pois o menino surge aqui como representação da realidade de muitas crianças à época do golpe militar no Brasil, as quais eram da mesma forma que Mauro, deixadas por seus pais para que tivessem condições de sobreviver às desumanidades praticadas pelos que estavam no poder. Destacamos que embora o garoto estivesse passando por um forte conflito – marcado pela solidão e pelo afastamento dos pais – ele não deixa de envolver-se com o universo lúdico da infância e nesse sentido mais uma vez o advento da Copa do Mundo de 70 cumpre papel fundamental na fabulação da narrativa cinematográfica, pois ao mostrar Mauro vestindo a camisa da seleção e envolvido com o futebol de uma maneira incondicional, ao brincar de se colocar na condição de goleiro, que o filme nos possibilita refletir sobre a resistência. Mas isso somente é possível porque o real presente no filme é construído a partir de uma teia de personagens que funcionam como representações não de uma realidade, mas de realidades as mais diversas, que convergem para uma disposição dúplice de realidade: a realidade construída pelas mídias da época e apregoada pelo regime, vinculada aos signos da vitória desportiva e a uma ideia de que o país estava dando certo, em contrapartida a outra realidade, esta baseada na experiência factual e aos signos da dramática repressão aos movimentos de resistência.

Em “Quixote” Toinho, o protagonista, lembra-se de algumas coisas que ficaram marcadas em sua infância, como o desaparecimento de sua mãe no mês de abril, a imagem de seu pai enterrando documentos, a mudança repentina e rápida de lugar porque perdeu o emprego, informação esta que se desvela, na medida em que nós, leitores, vamos avançando na leitura do conto e partilhamos conhecimentos históricos prévios. Essas recordações são processadas quando Toinho já está adulto, no entanto isso não impede que a perspectiva construída na infância se mantenha. Quando criança ele não percebe que estas situações implicam a proximidade do estado repressivo e apenas suspeita de que o pai está envolvido em atividades subversivas. O desaparecimento da mãe, por exemplo, é apresentado ao leitor no lusco-fusco entre o explícito e o implícito, o havido e o entendido:

Tínhamos vindo parar naquele lugarejo logo depois que a mãe desapareceu num ano que eu não lembro, mas que recordo ter sido no mês de abril. Um irmão dela era dono de uma venda no lugar, o pai tinha perdido o emprego sei lá por que. Deixara de ir ao escritório da repartição, e era só o que eu sabia. Um dia reunimos todas as coisas, ele enterrou uns livros dentro de umas caixas de metal numa cova funda no quintal, e saímos da cidade. (GARCIA-BRAGANÇA, 2007, p. 48)

Neste fragmento é perceptível que a criança, apesar de não saber muito bem o que está se passando, sofre as mais difíceis consequências relativas às escolhas que não são as suas, mas que a atinge de forma crucial. No entanto, talvez o que mais sobressaia à memória deste sujeito seja a imagem de dois viajantes, amigos de seu pai, que chegam ao arraial. Saavedra e Pança constituem, para nós leitores, o elo entre a narrativa e o regime de exceção, uma vez que descobrimos serem eles militantes da guerrilha do Araguaia, que estão provavelmente fugindo da perseguição. Mais propriamente sobre esse dado histórico agregado à ficção SARMENTO-PANTOJA (2010) ressalta que: “Em ‘Quixote’, para a criança que o narrador um dia foi existe algo muito importante acontecendo, mas cujo acesso naquele momento se dá de um modo fragmentário, formando um amplo mosaico de reminiscências, cheio de fissuras.” Essas fissuras se dão pelo fato dos acontecimentos narrados fazerem parte da vida infantil do narrador.

Ainda é importante ressaltar que neste conto a relação do menino com a brincadeira, com a ludicidade, se dá de maneira peculiar, uma vez que não há um objeto ou um passa-tempo definido, tal qual observamos nos filmes analisados, que nos provoque a ideia do brincar, entretanto este lugar da resistência e do sonho (ou até mesmo do escape

de algo que nem ele mesmo entende) está expresso na lembrança que possui do pai e dos amigos guerrilheiros cantando, todos juntos, a música “Sonho Impossível”, cuja letra está agregada à narrativa do conto:

“Nunca mais soube dos dois estranhos cavaleiros que vi naquele tempo remoto, mas deles e do meu pai guardo no peito os versos que ainda hoje canto:

É minha lei, é minha questão

Virar esse mundo

Cravar esse chão

Não me importa saber

Se é terrível demais

Quantas guerras terei que vencer

Por um pouco de paz.”

(GARCIA-BRAGANÇA, 2007, p. 53.)

Desse modo, também percebemos as representações do real, se fazem fortemente ligadas reelaboração memorialística por meio da agregação a um contexto histórico: a Guerrilha do Araguaia e às referências intertextuais: a música de Chico Buarque; os personagens de Cervantes. Desse modo, “*Quixote*” também se manifesta como representação do olhar da criança para o real que se descortina a sua frente – realidade que é fundamentalmente produto desta perspectivação, a qual por meio de sua memória tenta representar aquele momento rememorado.

## **UM ESTUDO DE CASO: REPRESENTAÇÕES DO REAL E PROTAGONISMO INFANTO-JUVENIL EM *O LABIRINTO DO FAUNO*.**

Ressaltamos mais uma vez que o filme de ficção produzida por Guillermo Del Toro, *O Labirinto do Fauno*, que selecionamos para o estudo de caso ocorre no contexto do término da Guerra Civil da Espanha, sob o regime do General Franco (1939-1975), então conhecido como regime franquista. Em entrevista contida no *make of* do filme, o cineasta, diz ter escolhido esse momento histórico para atrelar a sua ficção, em decorrência de sua nacionalidade mexicana estar envolvida diretamente com refugiados ou filhos de refugiados da Guerra Civil Espanhola.

Desse modo, a chegada de Ofélia juntamente com sua mãe Carmen a casa de campo do Capitão Vidal, seu padrasto, dá início a mescla das realidades vivenciadas pela garota. Há de se observar o início da fantasia na cena em que a menina, ainda na estrada rumo à casa nova, se depara com uma pedra que supostamente era a peça do olho de uma estátua que ela encontrou no caminho. A partir desse instante Ofélia começou a ver, falar, e ir em busca de seres fantásticos. Paralelo a isso ocorriam os fatos relacionadas à guerra entre o padrasto fascista e os camponeses resistentes.

Del Toro procura ilustrar bem os momentos em que a narrativa converge para uma reflexão acerca da violência repressiva cometida pelos regimes de exceção. Vidal é sem dúvida a representação do autoritário violento e sanguinário, capaz de torturar, matar e fazer a população passar fome, apenas para mostrar quem tem o poder naquelas paragens. Esse caráter autoritário é levado também para as relações que ele estabelece com a família recém-constituída. Entre as diversas cenas, destacamos aquelas em que é visível a ausência de proximidade entre Vidal e a menina Ofélia. Nessas cenas sempre o padrasto demonstra repúdio em relação a ela. Como exemplo, temos a cena em que ela o cumprimenta pela primeira vez oferecendo a ele a mão esquerda e ele a aperta com muita força, a ponto de machucá-la, para alertá-la sobre o protocolo social, dizendo-lhe que seria a direita a mão

correta para o cumprimento. Em outra cena Vidal lança a mão no rosto da garota agredindo-a fisicamente e verbalmente.

Dessa forma, a figura do Capitão Vidal aproxima-se do regime franquista, vivenciada pelos espanhóis, e é o principal articulador da guerra decorrente, pelo lado franquista, bem como Ofélia representa as crianças que vivenciaram esse contexto de dor e sofrimento, buscando refúgio por meio da imaginação, da brincadeira que também se converte em jogo entre realidade e fantasia.

Nesse caso, Ofélia se refugia nos livros que lê. Nesse sentido a narrativa nos dá a impressão primeira de que a menina imagina os seres fantásticos que passam a habitar a sua existência a partir desse contato com os livros, com os contos de fadas. Mas também porque a fantasia termina por ser uma saída para as situações ruins que ela experimenta.

O universo da menina Ofélia está sulcado de elementos catastróficos: é possível presumir que o pai de Ofélia, um alfaiate, esteve envolvido com os guerrilheiros, e por isso foi morto pela repressão franquista. Viúva, Carmem, mãe da menina, casa-se novamente, justamente com o capitão Vidal. A mãe, já grávida, desloca-se com a filha para o local onde Vidal encontra-se, uma base com um grande moinho perto das montanhas, onde existe um grupo de rebeldes que Vidal estaria tentando eliminar. Mais adiante Ofélia é obrigada a enfrentar a enfermidade da mãe, decorrente das implicações da gravidez. Em seguida, a morte da mãe, que falece no decorrer do parto. Ofélia fica então órfã, solitária, desamparada e a mercê do padrasto violento.

Esses acontecimentos estão ligados a uma matéria historiográfica de maneira bem enfática. Paralelo a isso assistimos à menina envolver-se com personagens e situações muito diferentes e aparentemente sem ligação com a matéria histórica em tela. Logo ao chegar em sua nova moradia Ofélia conversa com um inseto. Como pensa tratar-se de uma fada, o inseto transforma-se em uma fada após Ofélia mostrar-lhe a ilustração de um desses seres, que está em um dos livros de história que costuma ler.

Mas a presença de seres insólitos não pára por aí. Logo teremos a inserção de um ser misterioso e grotesco, um fauno, que de forma imperativa, após convencer Ofélia de que ela era a princesa desaparecida de um reino perdido, exige que a menina cumpra várias tarefas, porque somente assim ela poderia voltar ao reino.

Essas tarefas correspondem a retirar uma chave da boca de um gigantesco sapo, que queria engolir a menina, apanhar um punhal em um palácio localizado em um mundo subterrâneo, dominado por uma criatura monstruosa e adormecida, cujos olhos estão nas mãos. Ofélia não poderia se alimentar de nada que estivesse nesse lugar, mas ao ver uma mesa repleta de guloseimas, não resiste e come algumas uvas. A criatura então desperta e decide devorar a menina e as fadas que a acompanham. Consegue comer as fadas, mas a menina escapa, ao desenhar com um giz mágico (dado pelo fauno) uma porta que a leva de volta ao seu quarto. Finalmente, o fauno exige que ela lhe entregue o irmão que acabara de nascer. Ofélia leva o menino para o local indicado pelo fauno, mas ao descobrir que ele seria sacrificado com o punhal apanhado por ela, se recusa a entregá-lo. O Fauno vai embora furioso. Ofélia é então perseguida pelo padrasto, que atira nela à queima roupa, assassinando-a.

Os dois universos, o histórico e o maravilhoso se juntam no final da narrativa, pois vemos Ofélia reencontrar seus pais e ser coroada princesa do reino perdido. Vidal é dominado pelos guerrilheiros e morto por eles, não antes de saber que seu filho seria criado por Mercedes, portanto no interior da cultura rebelde.

Dessa forma, tais atitudes ainda que inconscientes por parte da criança encontram-se no refúgio dos jogos, da imaginação e nos objetos que constituem a fuga da menor do mundo real e violento que ela vivenciava nas mãos de seu padrasto. O protagonismo de Ofélia é bem perceptível por suas atitudes que inclusive, envolve todos da casa, em particular Mercedes, a zeladora da residência e posteriormente amiga da menina, pois em

tudo que ela fazia, Mercedes era sua cúmplice, sendo este ato recíproco. Bem como era visível as tensões que ambas as personagens passavam em busca de suas realizações: a menina em seu mundo fantasioso, querendo ser princesa do reino prometido pelo Fauno e a revolucionária Mercedes, ao ajudar os guerrilheiros, às escondidas do fascista Vidal, com a ajuda do médico da casa. Em contrapartida, havia seu padrasto fascista que jamais fora a favor das atitudes de Ofélia, repreendendo todas com violência e repressão à garota, porém ela não se deixava submeter às condições cruéis do capitão, momentos estes em que observamos a resistência por parte da criança.

O relato é, portanto, construído, com base nessas intermediações entre um universo mágico e um universo histórico. Dois distintos regimes de representação do real que se encontram para dar conta da exceção sob o olhar da criança. Esse mesmo paradigma, incluindo o protagonismo infantil, já havia sido experimentado por Del Toro em *A espinha do Diabo*, antes dele dirigir *O labirinto do Fauno*. A guerra civil espanhola também é o cenário histórico de *A espinha do Diabo*.

É importante destacar que boa parte da sua cinematografia aponta para mundos infantis invadidos por experiências traumáticas e suas consequências para a psique da criança, independentemente do compromisso com episódios históricos marcados pela exceção. Isso ligado a filmes com ambientações sombrias, tensas e fantasiosas. É o caso dos filmes mais recentes *O orfanato* e *Mama*, que Del Toro não dirigiu, mas comparece como produtor.

Assim a narrativa de Del Toro se desenvolve com base no paralelo entre duas formas de realidade: uma, digamos, histórica, amarrada a uma matéria historiográfica pertinente com o cenário apresentado, em que prevalece o conflito político e a violenta repressão aos que se opunham ao capitão Vidal e conseqüentemente ao regime franquista. Outra, realista-maravilhosa, repleta de acontecimentos e personagens insólitos, que parecem existir apenas na fantasia criada por Ofélia, como fuga para a realidade cruel em que se encontrava. Entendemos, porém, que essa outra realidade, eivada de monstros, é na verdade um espelhamento da realidade histórica, que também tem seus monstros, como é o caso do capitão Vidal. No mundo fantasioso temos um ser tão perigoso e autoritário quanto Vidal, o fauno, que parece o tempo manipular Ofélia.

Além disso, a tendência à devoração é uma constante nos monstros que habitam esse mundo. O sapo gigante, o homem com os olhos nas mãos querem devorar Ofélia. Para cumprir as tarefas a menina precisa se valer do escapismo para não ser devorada por esses monstros predadores. Esse aspecto nos faz pensar que a devoração pode estar, em *O labirinto do Fauno*, ligada à destruição presumida, como percepção da morte. A boca desses monstros representaria desse modo o abismo, o túmulo, a destinação de Ofélia. Eles são predadores tanto quanto o é Vidal, que termina por assassinar a menina.

Ressaltamos que toda a experiência vivenciada pela menina foi possível, em razão da memória, pois o filme inicia pelo fim. Em contribuição ao entendimento desse aspecto dizem Ribeiro e Alves:

O filme, apesar de ser assumidamente uma ficção, faz uma alusão muito próxima do que de fato aconteceu na guerra da Espanha. Assim, é construída uma atmosfera de horror predominante do contexto retratado, ambiente criado em perfeita consonância com testemunhos daqueles que vivenciaram os anos sangrentos da ditadura. Ao resgatar a memória da guerra é inevitável... (RIBEIRO; ALVES, 2011, p.7)

Desse modo, inferimos na narrativa fílmica *O Labirinto do Fauno*, que sua representação está atrelada primeiramente ao historicismo do regime de exceção referente à Guerra Civil na Espanha (1944), ademais a figura do padrasto fascista igualmente comum aos governos de repressão, a criança representando outras crianças que sofreram com o

contexto de estado de exceção e as alegorias que tiveram a função de transportar essa criança à condição de sua idade, permitindo que ela brincasse, criasse e respondesse o mundo distópico em que se encontrava, bem como por meio desses objetos resgatasse a memória permitindo que tais recordações servissem como aprendizado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIRES, Sergio Fernandes Senna; BRANCO, Angela Uchoa. Protagonismo infanto-juvenil: co-construindo significados em meio às práticas sociais. **Paidéia** (Ribeirão Preto), v. 17, n. 38, p. 311-320, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/paideia>. Acesso em: 25 abril 2014. 38

RIBEIRO, Joana Marques; ALVES, Syntia Pereira. Memória e Mito Entrelaçados em O Labirinto do Fauno. **Aurora**, v.11, 2011. Disponível em: [www.pucsp.br/revistaaurora](http://www.pucsp.br/revistaaurora). Acesso em 25 de abril de 2014.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. A razão resistente em perspectiva estética: apontamentos. In: Tânia Sarmento-Pantoja; Joyce Otânia de Seixas Ribeiro. (Org.). **Multiplicidades do Discurso: Linguagem, Literatura, Arte e Educação**. Belém: Açáí, 2009, v. , p. 112-127.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: FAPERJ/7Letras, 2007.

WOOD, Paul. Realismos e Realidades. In: BARTCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul (orgs.). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.

TAPAJÓS, Renato Carvalho. **Carapintada**. São Paulo: Ática, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

VYGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

## FILMOGRAFIA:

**O LABIRINTO DO FAUNO**. Direção: Guillermo del Toro. Produção: Álvaro Augustín, Alfonso Cuarón, Bertha Navarro, Guillermo Del Toro E Frida Torresblanco. Espanha (2006). DVD (112 minutos), color.

**O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS**. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullena. Roteiro: Cláudio Galperin, Braulio Montavani, Anna Muylaert, Cao Hamburger. Brasil (2006). DVD (106min).

**KAMCHATKA**. Direção: Marcelo Pineyro. Produção: Pedro D'Angelo, Pablo Bossi,, Francisco Ramos, Oscar Kramer. Argentina (2002). DVD (107 minutos), color.



# REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA TRAUMÁTICA NO ROMANCE *AS MENINAS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Rosane Castro Pinto<sup>59</sup>

Augusto Sarmento-Pantoja (Orientador)<sup>60</sup>

## INTRODUÇÃO

A obra em análise, *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, lançado em 1973, contém 12 capítulos, que destacam a história de três personagens femininas atuando como narradoras e protagonistas, que são responsáveis por contar, juntamente com o narrador heterodiegético, suas experiências em um o pensionato Nossa senhora de Fátima (espaço principal), onde ocorrem quase todos os conflitos. As protagonistas são: Lorena Vaz Leme, Lia de Melo Schultz e Ana Clara, que são uma representação da juventude brasileira nos anos 70. Estas aparentemente protegidas pelo Pensionato religioso, no qual residem, representam os conflitos da juventude urbana em plena ditadura civil-militar: As três confrontam seus pontos de vista sobre o mundo e o período em que vivenciam, representando um testemunho feito ainda no calor do momento. Cabe lembrar que não se trata de um romance que aborda gratuitamente a ditadura, mas de um romance no qual a ditadura, enquanto drama sentido cotidianamente. Na qual é perceptível através do universo dessas três meninas tão diferentes nas origens, nos sonhos, na personalidade e na ideologia. Por isso podemos afirmar que as mesmas integram um painel crítico, construído por Lygia Fagundes Telles, para mostrar um período de crise política, que nosso país estava passando, ou seja, uma época conflituosa, um período violento de repressão e de resposta armada contra os militares. Nessa esfera em que direita e esquerda se digladiam, há perseguições, prisões, exílios e morte. Tornada visível pelo autoritarismo da ditadura civil-militar instaurada no Brasil e pelas reações daí advindas, que reivindicavam transformações sociais e políticas para a construção de um país mais justo e igualitário.

Estes são alguns dos traços mais fortes presentes nas três personagens protagonistas. No entanto, o que o livro tem de mais intrigante é a forma narrativa com a qual Lygia trabalha. Quando observamos que a narração é assumida ora por uma ora por outra protagonista, embora outra voz também se faça presente, ou seja, um narrador heterodiegético intercalando as diferentes falas. Como percebemos através do primeiro capítulo que inicia com a personagem Lorena, narrando sua paixão por M.N, e principalmente, nos apresentado as demais personagens, fazendo com conheçamos através dela. Logo em seguida aparece o narrador heterodiegético para intercalar as vozes.

Num salto elástico, Lorena se atirou na cama de ferro dourado, da cor do papel da parede. Ensaçou alguns passos de dança, levantou a perna até tocar com o pé descalço na barra de ferro e saltou para cair na estreita listra azul do tapete de juta. Aprumou-se, sacudiu a cabeleira para trás e, olhando em frente, foi se equilibrando na listra até chegar ao toca-discos. (TELLES, 1973 p.11)

Essa troca de narrador pode ser observada (1) na passagem de um capítulo para outro, (2) de um segmento narrativo para outro, (3) entre dois parágrafos ou (4) dentro de um mesmo parágrafo. Ressalta-se, ainda, que a mudança de narrador nem sempre se dá de forma clara, às vezes ocorre de maneira bastante ambígua surpreendendo o leitor.

<sup>59</sup> Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Foi bolsista de iniciação científica (PIBIC/CNPq)

<sup>60</sup> Professor da Graduação em Letras Língua Portuguesa. Faculdade de Ciências da Linguagem (FACL), da Universidade Federal do Pará – Campus de Abaetetuba.

Apesar de possuir um narrador heterodiegético, em algumas passagens percebe-se apenas a narração homodiegética quando as narradoras tomam a palavra durante a narrativa. Como percebemos neste fragmento em que a personagem Lorena questiona a vestimenta da amiga. Faz uma reflexão sobre o papel de subversão nas atitudes de Lia. Com a chegada da amiga Lia, em um discurso direto começa a falar de si própria e de seu desespero pelo telefonema de M. N. Lia toma a palavra e ao mesmo tempo em que questiona a falácia de Lorena começa a lamentar a falta de Miguel seu amado.

E nem vão servir, imagine, ela deve calçar quarenta. Que ideia usar meias que engrossam os tornozelos, a coitadinha está com patas de elefante. Ainda assim, emagreceu, subversão emagrece. – Lião, Lião, ando tão apaixonada. Se M.N. não telefonar, me mato. Estou demais aperreada para ficar ouvindo sentimentos lorenenses, ô! Miguel, como preciso de você. Falo baixo, mas devo estar botando fogo pelo nariz. (TELLES 1974, p. 13-14)

Contudo podemos perceber que essa suave alternância de vozes entre os narradores é característica presente neste romance aonde a passagem entre os dois narradores se dá de forma bastante silenciosa. Este é o caso do romance de Lygia Fagundes Telles, no qual as três protagonistas se sobressaem ao “pano de fundo social”; Lorena, Ana Clara e Lia. Três vozes que compõem fragmentos de verdade, três espelhos que refletem diferentes ângulos de uma mesma realidade, de um mesmo período histórico. Tudo é visto pelo campo de visão das personagens, assim, não é apenas o diálogo com os vestígios da conjuntura histórica que caracteriza esse romance, mas, sobretudo a multiplicidade de vozes e a autonomia de cada uma delas, podendo-se afirmar que *As meninas* se sobressai como romance polifônico e dialógico.

No entanto tendo como base a teoria de Bakhtin percebe-se que o referido discurso funciona como uma espécie de espelho, conduzindo nosso olhar, na qual se veiculam através das falas das personagens, aonde encontramos uma multiplicidade de vozes que soam simultaneamente, sem, contudo, haver entre elas uma hierarquia. Mostrando nossos valores, definidos a partir dessas vozes que estão presentes em nossa formação. E que se realiza através dos discursos que produzimos de forma consciente ou não. Elas se entrelaçam e contradizem-se. Nessa perspectiva procuramos mostrar através da análise realizada como se direciona esse olhar para o efeito produzido no processo de construção de sua identidade. Principalmente da Lorena aonde a manifestação das vozes sociais é muito presente. Nessa perspectiva podemos afirmar que na narrativa as protagonistas atuam como um ser autônomo com visão de mundo diferente uma da outra, com ponto de vista, voz e postura pessoal no contexto em que estão inseridos.

Quando falamos, não estamos agindo sós. Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro. Como decorrência mesmo dessa reciprocidade, toda a ação verbal toma a forma socialmente essencial de uma interação (BAKHTIN, 1981, p. 50).

Como podemos perceber toda produção de discursos pressupõe uma interpretação, que é fruto da atividade de um discurso interiorizado. Esta produção pode ser definida como um processo em que um enunciado se apoia em outro. Pode-se falar de uma rede complexa de relações de diferentes vozes, advindas de diferentes planos e esferas sociais, tanto do passado, do presente ou do futuro. O que se diz está ligado ao que já foi dito anteriormente. As vozes iniciam onde outras se manifestam para falar do que já foi dito e produzir o novo.

No romance polifônico, ao contrário, “cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas” (LOPES 2003, p.74).

Como podemos observa em *As meninas* temos a combinação de três vozes em constante interação, uma vez que as consciências das protagonistas travam relações dialógicas a todo instante, interpondo-se e contrapondo-se tanto nos diálogos quanto nos monólogos interiores.

## AS PERSONAGENS

Lorena é personagem plana com tendência à redonda, devido suas ações, no decorrer da narrativa surpreenderem o leitor. É uma moça rica e sonhadora, conhecedora de bons livros, música e arte. Filha de um casal da alta burguesia passou sua infância na fazenda com seus irmãos Rômulo e Remo. Segundo ela, filha caçula, seu irmão Rômulo, morre em um acidente com um tiro, mas sua mãe diz que seu segundo filho morreu com um mês de vida de sopro no coração, pois segundo a Lia outra personagem do romance é mais fácil para uma mãe acreditar que o filho morreu ainda muito pequeno do que crer em qualquer outra coisa. O pai de Lorena morre num sanatório, desmemoriado; a mãe, meio “glingueglongue”, segundo Lorena, não aceita a sua própria idade e se envolve com um homem bem mais novo, Mieux, que só lhe traz desgosto. Lorena cresce e vai estudar Direito, passando a morar, com as duas outras meninas no pensionato Nossa Senhora de Fátima. Representa a elite brasileira, é sonhadora e tem forte tendência a fantasiar a situação real. Tem conhecimento de todos os problemas sociais e políticos, mas não se insere neles, por isso vive à margem.

Lia é uma personagem plana devido as suas ações na narrativa não mudarem quem ela é, por conta disso a mesma é ao contrário de Lorena. Faz parte de um grupo revolucionário que, clandestinamente, organizavam reuniões com o intuito de derrubar o governo. Nessas reuniões, o grupo estabelecia as ações que julgava importantes para a queda da ditadura. Com a intenção de eliminar tais grupos, os militares abriam investigações e, muitas vezes, capturavam militantes políticos. Isso ocorreu com o namorado de Lia, Miguel, que é preso e, depois, exilado. A mesma é estudante de Ciências Sociais. Sua mãe é baiana e o pai um alemão antinazista. Usando o pseudônimo Rosa de Luxemburgo, Lia, monta um jornal, juntamente com amigos, aonde pretende publicar suas manifestações contra o sistema político. Conta sempre com a ajuda financeira de Lorena. Teve experiências homossexuais no passado e no presente encara o sexo de forma resolvida e natural. Defende os ideais de líderes como Che Guevara e Martin Luther King. Forte e determinada, sonha com um futuro melhor para seu país (Brasil). Apesar de a mesma ir morar no pensionato Nossa Sra. de Fátima, jamais deixa de manter sua postura contra o regime ditatorial. Chamada de Lião por Lorena e Ana Clara, suas companheiras de pensionato, em razão de possuir vínculo com ideias revolucionárias de esquerda vigentes à época.

Ana Clara, outra personagem principal, filha de pai desconhecido e de Judite Conceição, teve uma infância de abandono e solidão: criada em um cortiço, vira a mãe apanhar de muitos homens (Judite era prostituta). Ainda menina, se tratava com um dentista conhecido como Dr. Algodãozinho, que abusava das duas. A mãe, cansada de sofrer, toma formicida e morre. Ana vira modelo, por ser muito bonita, e vai estudar

Psicologia. É uma personagem plana, com menos condições financeiras que as outras, no decorrer da narrativa a mesma é a que sofre fisicamente mais. Esta noiva de um médico rico, na qual enxerga a solução de seus problemas em relação a dinheiro, mas paralelamente a esse noivado, Ana mantém um romance secreto com Max uma personagem secundária por quem ela é apaixonada. Homem que ela realmente ama e por causa dele acaba se envolvendo em drogas e se torna uma dependente. Sonha em ter seu próprio consultório para atender a burguesia da cidade.

Passando a viver juntas no mesmo pensionato, as três universitárias se tornam muito amigas. Lia engajada na luta armada, se corresponde por carta com os pais, com quem mantém um relacionamento de saudade, amor e compreensão. Faz parte de um “aparelho” (espaço utilizado por um grupo de militantes que não aceitam a ditadura civil-militar). Ana, em busca de ascensão social, busca conquistar vários noivos ricos, mas namora Max (Maximiliano), um moço que já fora rico e, no presente, é traficante; eles se encontram num apartamento. Lorena a moça sonhadora conhece M. N. (Dr. Marcus Nemésius, ginecologista) com quem mantinha um amor platônico. Instalada no país a Ditadura civil-militar, Miguel, namorado de Lião, é preso, fazendo com que sua amada sofra por saber que seu grande amor sofre bárbaras torturas nas mãos dos militares.

A ação dramática do romance começa em meio a uma greve estudantil. Quando Max e Ana estão na cama, bêbados e drogados; e nas conversas de Ana, principalmente sobre a infância, o real e o imaginário se confundem a todo o momento. Lia vai ao pensionato falar com Lorena para pedir seu carro emprestado. Logo em seguida, vai se encontrar com um dos companheiros do movimento revolucionário, em um galpão, este por nome Pedro, a chama de Rosa de Luxemburgo. Depois esta se encontra com Bugre, também companheira de seu grupo político que lhe informa que Miguel está na lista dos presos que serão soltos pelo governo militar do general Médici, mas será exilado na Argélia. Lia volta para o pensionato e lê uma carta de Maurício, para Madre Alix, uma das freiras do Pensionato Nossa Sra. de Fátima, relatando a tortura que sofrera dos militares em virtude de ter sido capturado como membro do grupo revolucionário. Ana sai do quarto de Max às onze horas da noite e pega carona com um homem chamado Valdomiro, depois de percebê-lo mal intencionado, pede para deixá-la na esquina. Ana Retorna drogada e Lorena a ajuda a tomar um banho de banheira e, depois de reclamar de uma dor no peito, Ana morre de overdose. Para não incriminar as freiras e para que a polícia não descubra os planos de Lião, esta e Lorena vestem e maquiam Ana, deixando-a, às três horas da madrugada, sentada num banco de praça. Lorena volta para o pensionato, pois, com o fim da greve, suas provas começaram, e Lia vai para o aeroporto rumo ao exílio, pondo fim à história.

## **SOBRE O VOCÁBULO RESISTÊNCIA**

Como podemos perceber todas as personagens protagonistas resistiam a algo, conforme explica o Federico Lorens “resistir”, desde La etimología, remite a las virtudes militares. Una de suas acepciones es la de ‘mantenerse firme’ (LORENS, 2012, p.14). No qual também podemos perceber na obra “narrativa e resistência” de Alfredo Bosi. Aonde o autor vem dizer que “resistir é opor a força própria à força alheia.” (BOSI, 2002, p. 118). Ou seja, resistir consiste em manter se firme independente de qual força estamos indo contra.

Neste ensaio Bosi vem tratar a resistência sobre duas perspectivas: enquanto forma temática e enquanto forma imanente, ou seja, segundo ele as obras podem ser classificadas como sendo ou uma ou outra, não podendo haver as duas formas na mesma narrativa. No entanto podemos perceber que em uma mesma obra literária podemos encontrar fragmentos totalmente temáticos e outros extremamente imanentes, na qual

vemos através da análise feita neste romance. A primeira está pautada em significado datado e enraizada em acontecimentos históricos dentro de uma cultura política, onde tinha o predomínio da ideologia dominante, ou seja, grosso modo pode ser entendidos como o conflito entre dominantes e dominados.

Dessa ou de outra maneira não estamos morrendo? Nunca o povo esteve tão longe de nós, não quer nem saber. E se souber ainda fica com raiva, o povo tem medo, ô como o povo tem medo. A burguesia aí toda esplendorosa. Nunca os ricos foram tão ricos, podem fazer as casas com as maçanetas de ouro, não só os talheres, mas as maçanetas das portas. As torneiras dos banheiros. (TELLES, 1974. p.14).

Observamos que a crítica à postura da burguesia em não ligar para o povo e manter a ostentação de sua superioridade financeira com exemplos toscos como manter os talheres, as maçanetas das portas e as torneiras dos banheiros feitas de ouro, enquanto o povo recebe migalhas.

A segunda forma de resistência descrita por Bosi é aquela em que exprime uma tensão eu/mundo, mediante uma perspectiva crítica onde o autor mostra que por meio da escrita imanente demonstramos nosso posicionamento graças à tensão interna que possui. Isso fica claro quando observamos nos romances a rotina das personagens e a necessidade de construir uma vida digna. Desse modo o romance não será mais uma variante literária da rotina social e sim o seu avesso, mostrando a vida como ela é, ou seja, a vida como objeto de busca e construção.

Tinha tanta coisa que lhe dizer filha. E já nem sei por onde começar. Essa sua política, por exemplo. Me pergunto se você está em segurança.— Segurança? Mas quem é que está em segurança? ‘Aparentemente a senhora pode parecer muito segura aí na sua redoma, mas é bastante inteligente pra perceber do que essa redoma está lhe protegendo. (TELLES, 1974.122,123).

Nesse diálogo entre a Lia e a mãe Alix, percebe-se que a mãe se encontrava preocupada por saber que sua filha poderia morrer ou ser presa a qualquer momento, pois sabia que um revolucionário estava sujeito a esse fim. Essa personagem secundária vivia questionando a Lia sobre sua política e principalmente se o que fazia valia realmente a pena. Afirmava em seus diálogos que apesar da Lia ser forte e determinada no que queria alcançar, era a mais frágil de todas. Por isso ela dizia que o seu maior desejo era proteger “as meninas” que eram tão diferentes mais com um ponto em comum a fragilidade, principalmente a Lorena e a Lia. Nessa passagem percebemos a resistência enquanto forma imanente devido se tratar de uma autorreflexão da personagem principal sobre o que é estar em segurança? A citação não aparece demarcada por nem um período histórico e por isso nos faz refletir sobre a nossa própria condição, onde já não existe mais segurança devido à violência aumentar a cada dia.

## **MEMÓRIA E RECORDAÇÕES PÓS-TRAUMÁTICAS**

Outro aspecto também muito importante é o tempo marcado pelo fluir da memória, como sabemos a memória é uma propriedade que conserva certas informações, na qual o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como sendo passadas. Segundo Paul Ricoeur a nossa memória preserva momentos ou pessoas que passaram pela nossa vida, ou seja, pessoas ou situações que serão lembradas no decorrer de nossa trajetória. Seguindo esse pensamento podemos

perceber na personagem Lorena essa lembrança acompanhada do trauma ao lembrar exaustivamente a fatalidade que foi a morte do irmão Rômulo pelas mãos de seu irmão gêmeo – Remo. A primeira vez em que a lembrança da morte do irmão aparece é precedida por um momento em que Lorena oferece um lenço à Lia, a imagem do lenço traz a imagem traumática do sangue do irmão borbulhando após o tiro:

Atiro-lhe o lenço cor-de-rosa que não se abriu como o verde. Por que meu coração também se fecha? um lenço e não vi nenhum, seria preciso um lenço para enxugar todo aquele sangue borbulhando. Borbulhando. Mas o que foi isso, Lorena? Brincadeira, mãezinha, eles estavam brincando e então Remo foi buscar a espingarda, corra senão atiro ele disse apontando. Está bem, não quero pensar nisso agora, agora quero o sol. Sento na janela e estendo as pernas para o sol. (TELLES, 1974. p.16,17).

Às vezes a lembrança traumática surge através de uma palavra, um cheiro, uma sensação que são os meios pelo qual traz a tona essa lembrança. Segundo Seligmann-Silva: “Nos recordamos da pessoa traumatizada como alguém que porta uma recordação exata do momento do choque é dominada por essas imagens que sempre reaparecem diante dela de modo mecânico, involuntário.” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p.123). A segunda vez que a morte de Rômulo aparece é precedida por um devaneio em que ela elabora um roubo ao banco juntamente com Lia, sua amiga revolucionária. Lorena fantasia como seria o assalto, como estaria vestida e, finalmente, lamenta que um tiroteio fosse inevitável:

Queria dizer ao menos, isto é um assalto! O tiroteio, o chato é o tiroteio. Morte. E morte em violência. Rômulo com o furo no peito borbulhando sangue, um furo tão pequeno que se mãezinha tapasse com o dedo, hein, mãezinha? Foi sem querer, como Remo podia adivinhar que o Diabo escondeu a bala no cano da espingarda. Uma espingarda quase maior do que ele. Até hoje não sei como consegui correr com ela, não sei. Não chora meu irmãozinho, não chora, ninguém é culpado, ninguém. Papai tirou as balas todas, não tirou? Mas tem uma que o Diabo. Remo querido passou tudo. Passou (TELLES, 1980, p. 47).

Como podemos perceber em ambas as citações algo faz com que a personagem lembre-se da morte do irmão. Na primeira é através do lenço que trás a imagem do seu irmão no chão onde ela estava precisando de um lenço para enxugar o sangue que não parava de “borbulhar” no peito do Rômulo. Na segunda é a palavra tiroteio que trás a lembrança do tiro disparado por Remo em uma brincadeira entre ele e o irmão que restou na morte de um Rômulo. Também algo a ser discutido em uma pessoa traumatizada é a impossibilidade de narrar o que aconteceu, ou seja, uma dificuldade de elaborar seu passado devido ser algo que lhe marca profundamente. Pois segundo Freud “Isso constitui prova convincente de que, mesmo sob a dominância do princípio de prazer, há maneiras e meios suficientes para tornar o que em si mesmo é desagradável num tema a ser rememorado e elaborado na mente.” (FREUD, 2006, p.11). É isso que acontece com a personagem que para não sofrer tanto, resolve parar de contar o fato e começa introduzir outra conversa para amenizar seu sofrimento, pois para ela é menos dolorido lembrar-se de quando ele era vivo do que se lembrar de um fato tão traumatizante que é a imagem de sua mãe lhe perguntando sobre o ocorrido.

E isso é visto através do fluxo de memória que essas personagens têm sobre a infância, na qual se lembram de cenas que queriam esquecer, ou seja, pensamentos e desejos angustiantes. Segundo Freud isso se dá devido a todo custo às pessoas buscarem evitar lembrar as experiências psicológicas dolorosas, que lhes causam desprazer e, em compensação, buscando modos diretos e indiretos de experimentar prazer. O que Freud conclui a partir do contato com tais manifestações é justamente a sua resposta ao problema

do funcionamento mental: “A mente funciona de modo a alcançar prazer e evitar o desprazer”. Podemos dizer que o princípio do prazer pode ser expresso como que a mente atua de modo a determinar o prazer e evitar o desprazer a dor, Ou seja, a manifestação dos traumas sofrido pelas personagens e o retorno inconsciente de desejos e impulsos reprimidos. Quando Freud diz que a excessiva repressão dos desejos libidinais pelas exigências sociais dá origem às neuroses e que essas coerções não trazem benefícios à coletividade ele abre espaço para que se discuta as interdições sexuais impostas tanto à homens quanto às mulheres. Como percebemos através da personagem Ana Clara aonde seu corpo sofreu a maior parte das sanções, repressões e imposições sociais. Nele é possível encontrar sinais representados pelo inconsciente.

Ana clara, a menina vinda da classe proletária é atormentada pela violência sexual sofrida na infância. Curiosamente a estudante de psicologia não consegue se livrar do trauma do abuso, o qual tenta esquecer com a enorme quantidade de drogas que ingere. As causas que a personagem atribui para o abuso são combatidas por ela dentro de uma lógica que a reinsere nas condições de abusada, ou seja, segundo Freud: “Não há dúvida de que a resistência do ego consciente e inconsciente funciona sob a influência do princípio de prazer; ela busca evitar o desprazer que seria produzido pela liberação do reprimido.” (FREUD, 2006, p.13). E uma das formas de alcançar esse prazer é o plano de enriquecer, na qual segundo ela casar-se com um homem rico seria a melhor forma de alcançar tal prazer, pois poderá viajar gastar dinheiro, comprar roupas caras e assim não sofrer mais, mesmo tendo que manter relações sexuais que não lhe proporcionassem prazer com um homem que não ama. E Para conseguir levar o plano adiante ela lança mão de drogas, lubrificantes e cirurgias de revirginizarão. O principal patrimônio de Ana Clara é seu corpo, com qual pretende abandonar a pobreza que em seu raciocínio foi à causa do abuso. O desleixo e a frigidez da personagem revelam que ela sofre abusos constantes. O fato de amar o namorado e não sentir prazer é mais um sinal de que as relações sexuais que mantém com ele servem apenas para agradá-lo. “— Max, eu te amo. Eu te amo. Ele coçou a cabeça com as mãos em garra. Cocou o peito reluzente de suor. Voltou a coçar a cabeça. — Mas não gosta de fazer amor, Coelha. É importante fazer amor, ahn?” (TELLES, 1974, p. 28).

Uma personagem das mais complexas do universo da autora, Ana Clara não só ingeri drogas para aliviar a dor psíquica que sente em relação ao estupro, mas também tenta casa-se para enriquecer e esquecer a miséria em que viveu na infância. Esse estado alterado de consciência é incapaz de proporcionar tranquilidade à jovem, pois permite que o inconsciente trouxesse à tona as várias lembranças que foram reprimidas com muita dificuldade. Como se percebe através da citação em que a jovem tenta apagar a violência sofrida quando criança. Entretanto podemos observar que suas lembranças lhe perturbam, trazendo à tona aquilo que tanto deseja esquecer.

Ele procurou no chão as calças amontoadas ao lado da poltrona. Tirou do bolso o maço de cigarros e sacudiu-o fazendo cair na palma da mão um pequeno embrulho de papel de seda. — Uma dose adamada pra Coelha e outra pra mim, ahn? Com isto engrena. Ela puxou o lençol até o pescoço. “Engrena nada. Se ao menos engrenasse mesmo e eu subisse pelas paredes de tanto engrenar e a cabeça deixasse roque-roque de pensar só coisas chatas. Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim? Isso nenhum analista me explicou isso da cabeça. Só de porre me deixa em paz essa sacana. (TELLES, 1974, p. 29)

Ao observarmos o comportamento dessa personagem ficamos impressionados como que ela nos repassa, principalmente quando analisamos esses aspectos traumáticos, aonde penetrando em seus pensamentos e refletindo sobre suas ações, percebemos que esta procura se enquadrar dentro de uma sociedade que lhe causou sofrimento e desgosto. E por isso sente-se acuada e reage debilmente ferindo a si própria.

## DITADURA, HISTÓRIA E TRAUMA

Através da análise, percebemos principalmente nos capítulos I e VII que a autora expõe o cenário político do Brasil, a ditadura civil-militar de 1964. E isso é perceptível quando observamos as descrições narradas pela personagem Lia quando questiona sobre os posicionamentos de algumas personagens e principalmente quando narra à tortura sofrida por um botânico na prisão.

*Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial freqüentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes (TELLES, 1974, p. 124)*

Uma época em que o cerceamento de expressão, a existência dos direitos fundamentais e as garantias constitucionais não existiam, ou seja, a violação dos direitos humanos fazia parte desse regime que tinham sua ação justificada pela ideologia da segurança nacional. Tornando nosso país cada vez mais autoritário. Os estudantes, por não aguentarem tanta desigualdade decidiram se impor através de manifestações, com intuito de contestarem esses atos violentos, pois almejavam melhorar a política educacional. Por isso quando iam às ruas tinham como objetivo acabar com esse regime, pois não se conformavam com a falta de democracia e a censura, tanto aos meios de comunicação quanto aos artistas (músicos, atores e artistas plásticos). Acreditavam que apesar do aparato repressivo e das centenas de prisões ainda existiam grupos de pessoas como eles, críticos, e isso os dava força para seguir em frente resistindo e não aceitando as coisas impostas pelos militares. Como percebemos através das falas e ações da personagem Lia, quando contesta sobre as condições dos integrantes do movimento revolucionário.

— Não sei explicar, Madre Alix, mas o que queria dizer é que embora resguardada a senhora luta a seu modo, respeito sua luta. Respeito até a luta dos que querem nos destruir, respeito sim senhora, eles estão na deles. Como estamos na nossa, enfraquecidos, traídos, divididos, não calcula como estamos divididos. Mas vamos aguentando. Um que fique tem que correr como um cão danado pra passar o facho ao seguinte que recebe e sai correndo até o próximo que nem estava na corrida, entende. De mão em mão. É demorado, mas não estamos mais com tanta pressa. (TELLES, 1974, p.123)

Como podemos observar através do depoimento da personagem, o movimento estava caindo e seus integrante sendo preso, mas a luta permanecia viva, dentro de cada um deles, e que apesar da angustia de ver tantas pessoas alienadas, esperando pelos outros em vez de lutar, eles sabiam que a melhor forma de vencer era a união das pessoas para a



realização de um sonho, um Brasil melhor. Como observamos através deste depoimento de Lia: “— Não, Madre Alix. Confesso que estou mudando, a violência não funciona, o que funciona é a união de todos nós para criar um diálogo.” (TELLES, 1974, p.124). No entanto o que se percebe através das narrações, é totalmente o contrário, o país estava se tornando repressor, mas a sociedade não fazia nada. E isso é bastante perceptível através da construção das personagens no romance. A autora constrói as mesmas com intuito de mostrar tal época, e principalmente o comportamento das pessoas diante daquela situação. Mostrando através das protagonistas três ângulos diferentes de uma mesma realidade, ou seja, como as pessoas se comportavam e se comportam diante de fatos e decisões tomadas. Em suma segundo Seligmann- Silva:

Aprendemos que o elemento traumático do movimento histórico penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para nosso passado, e essas categorias não existem sem a questão da sua representação, que se dá tanto no jornal, na televisão, no cinema nas artes, como na fala cotidiana, nos nossos gestos, sonhos e silêncios e enfim na literatura. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 64).

Através da análise feita podemos concluir que o movimento histórico se faz presente em nossas vidas. E a maneira de conhecer esses elementos é através de personagens muito bem representados pela nossa literatura. Como esta em que a autora nos dá um recado através dos corpos que construiu, na qual faz o leitor mergulhar em suas mentes e ler os traumas que estas tentam a todo custo esconder.

#### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

TELLES, Lygia Fagundes. **As Meninas**. 5.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão... [et al.] -- Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio **Literatura e Trauma: um novo paradigma. Em O local da Diferença**. São Paulo: Ed 34, 2005.

FREUD Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Freud. Rio de Janeiro: Ed imago, 2006.

TORQUATO, Carolina Pizzolo. **Eco de vozes – tradução e análise de As meninas, de Lygia Fagundes Telles**. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.