

FERNIÃO

Revista do Núcleo de Estudos e
Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

PORTFÓLIO Bernadette Lyra



Universidade Federal
do Espírito Santo

Sumário

Summary

Editorial

Editorial

Linda Kogure, Maria Cristina Ribas e Paulo Roberto Sodré | 4-6

Portfólio

As águas de Bernadette Lyra e Cecília Meireles

Ana Rosa Barbosa Boueri e Barbara Ribeiro Malacarne Paiva | 7-25

Literatura ou lição de vida? Uma proposta de análise de *Ulpiana*, de Bernadette Lyra

Barbara Heller | 26-47

O olhar cinematográfico de Bernardette Lyra presente nos contos d'*O Parque das Felicidade*s

Celso Ronald de Oliveira Reis e Tatiane Monteiro da Cruz | 48-65

Construção narrativa e violência em *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra

Ingrid Lourenço Motta e Sérgio da Fonseca Amaral | 66-99

Da submissão ao libertino: (re)leitura de Rapunzel na contemporaneidade

Késia Gomes da Silva | 100-117

Representação e violência nos contos "Venha ver o pôr do sol", de Lygia Fagundes Telles, e "Rapunzel", de Bernadette Lyra

Nathalia Ribeiro Travia | 118-143

Depoimento

***Aqui começa a dança* – Lembrança dos anos 80**

Felipe José Lindoso | 144-146

Entrevista

As invencionices de Bernadette Lyra: entrevista

Andréia Delmaschio e Vitor Cei | 147-154

Memória

Bernadette Lyra: um novo livro da nossa melhor escritora (1985)

Amylton de Almeida | 155-160

ABC de Bernadette Lyra (1988)

José Arthur Bogéa | 161-174

Literatura e História: encenações da realidade (1993)

Francisco Aurelio Ribeiro | 175-182

Lyra, Bernadette: *A panelinha de breu* (1993)

Letícia Malard | 183-185

Seleção

Poemas políticos de Haydée Nicolussi (1930-1940)

Júlia de Almeida | 186-197

Resenhas

***Nix: microfone por tubos de ensaio*, de Wagner Silva Gomes**

Cibele Verrangia Correa da Silva | 198-203

***Água salobra*, de Bernadette Lyra**

José Irmo Gonring | 204-214

***55*, de Gilson Soares**

Lucas dos Passos | 215-220

***Território inominado*, de Fernanda Nali**

Sarah Vervloet Soares | 221-224

***No cangote do Saci. Lendas do Brasil*, de Maria Amélia Dalvi e Daniel Kondo**

Silvana Pinheiro | 225-231

Especial: Literatura para crianças e jovens

Classificação e recepção em *Tem uma lua na minha janela*, de Andréia Delmaschio

Flora Viguini do Amaral | 232-245

A fome de viver em *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti

Héber Ferreira de Souza | 246-258

A ilustração em *Ciça* e *Ciça e a rainha*, de Neusa Jordem Possatti

Roney Jesus Ribeiro | 259-275

Memória e escrita: a (re)invenção do gosto *Nas águas de lía*, de Andréia Delmaschio

Wallysson Francis Soares | 276-287

Especial: Homenagem a Miguel Marvillá (2009-2019)

De profundis. Por que não?

Miguel Marvillá | 288-301

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação

Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Junior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretor: Renato Rodrigues Neto

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenador: Vitor Cei Santos

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Coordenador: Sérgio da Fonseca Amaral

Editor-gerente da *Fernão*

Sérgio da Fonseca Amaral

Editores do Número 2

Linda Kogure

Maria Cristina Ribas

Paulo Roberto Sodré

Conselho Editorial - Pareceristas

Arlene Batista da Silva (Universidade Federal do Espírito Santo)

Augusto Massi (Universidade de São Paulo)

Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (Universidade Federal de Mato Grosso)

Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)

Francisco Aurelio Ribeiro (Academia Espírito-santense de Letras)

Ivana Esteves (Universidade Vale do Cricaré)

Jô Drumond (Academia Espírito-santense de Letras)

Jorge Luiz do Nascimento (Universidade Federal do Espírito Santo)

José Irmo Gonring (Universidade Federal do Espírito Santo)

Karina de Rezende-Fohringer (Universität Wien)

Lino Machado (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luis Eustaquio Soares (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luiz Antonio de Assis Brasil (Pontifícia Universidade Católica-Rio Grande do Sul)

Maria Amélia Dalvi (Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Cristina Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Maria José Sabo (Universidad Nacional de Río Negro - Argentina)

Maria Mirtis Caser (Universidade Federal do Espírito Santo)

Michele Freire Schiffler (Universidade Federal do Espírito Santo)

Nelson Martinelli Filho (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do
Espírito Santo)

Rafaela Scardino (Universidade Federal do Espírito Santo)

Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari – Venezia)

Wilberth Salgueiro (Universidade Federal do Espírito Santo)

Wilson Coêlho

A gerência, o conselho e a comissão editoriais deste periódico esclarecem que as ideias e pontos de vista, a revisão formal e as responsabilidades legais pela autenticidade e originalidade dos textos são de inteira responsabilidade dos autores, que submeteram seus trabalhos de livre vontade aos editores do número.

Catlogação:

Saulo de Jesus Peres – CRB 12/676

Revisão:

A(o)s autora(e)s

**Fernão – Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas
da Literatura do Espírito Santo**

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo
Programa de Pós-graduação em Letras
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Universidade Federal do Espírito Santo

<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>
<<https://blog.ufes.br/neples/>>
neples.ppgl@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

Fernão [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Espírito Santo,
Programa de Pós-Graduação em Letras. – ano 1, n. 2 (2019)- . –
Vitória : Ufes, PPGL, 2019- .
v.
Semestral

Modo de acesso: World Wide Web:
<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>

ISSN 2674-6719

1. Literatura – Periódicos. 2. Crítica – Periódicos. I. Universidade
Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU 82(05)

Editorial

Editorial

Apresentamos o número 2 da *Fernão: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). O título da revista, *Fernão*, foi uma grata sugestão de Reinaldo Santos Neves, cujo objetivo é homenagear o escritor Renato Pacheco (Vitória, 1928-2004), autor de *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos* (1985). O periódico procura ser uma segunda alternativa de incentivo, produção e divulgação de estudos e pesquisas dedicados à literatura brasileira feita no Espírito Santo. A primeira é o evento e a publicação homônima Bravos Companheiros e Fantasmas: Seminário sobre o Autor Capixaba, com oito edições até o momento.

Oito seções compõem este número. A *Portfólio* traz artigos sobre uma das obras mais expressivas da literatura contemporânea: a de Bernadette Lyra, cuja diversidade abrange contos, romances e crônicas. Ana Rosa Barbosa Boueri e Barbara Ribeiro Malacarne Paiva analisam os intertextos em “As águas de Bernadette Lyra e Cecília Meireles”; em “Literatura ou lição de vida? Uma proposta de análise de *Ulpiana*, de Bernadette Lyra”, Barbara Heller reflete sobre cinema e morte no romance mais recente de Lyra; Celso Ronald de Oliveira Reis e Tatiane Monteiro da Cruz expõem sobre as relações entre cinema e literatura em “O olhar cinematográfico de Bernardette Lyra presente nos contos d’*O Parque*

das Felicidades"; Ingrid Lourenço Motta e Sérgio da Fonseca Amaral discutem o tema da violência em "Construção narrativa e violência em *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra"; no artigo "Da submissão ao libertino: (re)leitura de Rapunzel na contemporaneidade", Késia Gomes da Silva argumenta sobre a atualização de personagem no conto "Rapunzel", de *As contas no canto*, e Nathalia Ribeiro Travia discute, por sua vez, a dimensão intratextual e intertextual em "Representação e violência nos contos 'Venha ver o pôr do sol', de Lygia Fagundes Telles, e 'Rapunzel', de Bernadette Lyra".

Completando o tema da *Portfólio*, mas em seções autônomas e excepcionais (*Depoimento* e *Entrevista*), o número apresenta ainda o depoimento "Aqui começa a dança – Lembrança dos anos 80", do editor Felipe José Lindoso, em que comenta o processo de publicação do romance de Lyra, em 1985, na editora Marco Zero, que contava com seus fundadores, Maria José Silveira, Márcio Souza e Lindoso. Soma-se ao depoimento uma entrevista da autora, "As invencionices de Bernadette Lyra: entrevista", a Andréia Delmaschio e Vitor Cei, realizada com o propósito de mapear a produção literária brasileira do início do século XXI, a partir da perspectiva do próprio escritor.

A seção *Memória* publica igualmente textos sobre Bernadette Lyra: uma resenha a respeito de *Aqui começa a dança*, assinado por Amylton de Almeida ("Bernadette Lyra: um novo livro da nossa melhor escritora"), de 1985; um ensaio em forma de verbete das obras de Lyra, de José Arthur Bogéa ("ABC de Bernadette Lyra"), de 1988, e dois artigos de 1993 sobre *A panelinha de Breu*, de Francisco Aurelio Ribeiro ("Literatura e História: encenações da realidade") e Letícia Malard ("Lyra, Bernadette: *A panelinha de breu*").

Em *Seleção*, Júlia de Almeida expõe "Poemas políticos de Haydée Nicolussi", uma recolha que nos permite conhecer o processo de politização da autora em sua produção literária nos anos 1930 e 1940, quando se desenvolveu a Era Vargas.

Na seção *Resenhas*, cinco obras são apreciadas: Cibele Verrangia Correa da Silva apresenta *Nix: microfone por tubos de ensaio*, de Wagner Silva Gomes; José Irmo

Gonring analisa *Água salobra*, de Bernadette Lyra; Lucas dos Passos comenta 55, de Gilson Soares; Sarah Vervloet Soares trata de *Território inominado*, de Fernanda Nali, e Silvana Athayde Pinheiro discorre sobre *No cangote do Saci. Lendas do Brasil*, de Maria Amélia Dalvi e Daniel Kondo.

Neste número ainda, duas seções especiais são incluídas. Em *Literatura para crianças e jovens*, quatro artigos tratam dessa literatura aqui produzida: Flora Viguini do Amaral discute o livro *Tem uma lua na minha janela* (2015), de Andréia Delmaschio; Héber Ferreira de Souza aborda o livro *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti; Roney Jesus Ribeiro também trata de obras de Possatti, *Ciça* e *Ciça e a rainha*, e Wallysson Francis Soares dedica sua reflexão ao *Nas águas de Lia*, de Andréia Delmaschio. Em homenagem aos 10 anos da morte de Miguel Marvilla, republicamos um texto originalmente impresso na revista *Você*, em que o poeta de Marataízes realiza um irônico itinerário de sua literatura.

Eis o escopo do segundo número da *Fernão*. Como auspiciamos no número inaugural, que o leitor, intra e extramuros, possa conhecer esse quinhão da Literatura Brasileira, marcado ainda apenas por meio de José de Anchieta, Geir Campos, Rubem Braga, Marly de Oliveira ou José Carlos Oliveira. Que essa lista possa ser, pouco a pouco, ampliada.

Boa leitura.

Linda Kogure
(Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Cristina Ribas
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Paulo Roberto Sodré
(Universidade Federal do Espírito Santo)

As águas de Bernadette Lyra e Cecília Meireles

The Waters of Bernadette Lyra and Cecília Meireles

Ana Rosa Barbosa Boueri*
Barbara Ribeiro Malacarne Paiva*

[...] tinha o ar carregado de sal, tinha
o mar e o barulho do mar, sempre
presente, tão perto que nunca
desaparecia.

Bernadette Lyra

A *gua salobra* (2017) é a obra que apresenta uma reunião de crônicas, gênero pouco frequente na produção narrativa de Bernadette Lyra, reconhecida como contista e romancista. Reinaldo Santos Neves, na "Quinta Parte" do *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo* (2016), destaca a produção cronística de Lyra a partir de suas publicações na revista *Você*, nos anos de 1990: "A SPDC [Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo] revelou, na

* Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santos (Ufes).

* Mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santos (Ufes).

revista *Você*, os talentos de Ivan Borgo, Luiz Guilherme Santos Neves, Adilson Vilaça, Bernadette Lyra e Gilbert Chaudanne como cronistas” (2016). Reconhecida principalmente como contista e romancista¹, Lyra inaugura a publicação de suas crônicas naquele periódico, continuando depois em jornais locais.

A imagem da água, seja ela sob a forma de rio, ou de mar, é presença frequente em *Água salobra*. A autora nasceu em Conceição da Barra/ES, “uma cidadezinha embalada pelo ruído macio das ondas, ainda contidas em seu leito de conchas marinhas” (LYRA, 2017, p 63) e ladeada pelo rio Cricaré. Por meio de crônicas, nesta obra, a autora apresenta-nos lembranças de infância, os elementos constitutivos de sensibilidade e, ao fazê-lo, percebemos que todos eles estão, de alguma forma, entrelaçados à presença da água, e aos seus complementos: marulhos, areia, rio, praia, ondas, navios, chegadas e partidas.

A partir da leitura das crônicas que apresentam referências à água, a forma como aborda o elemento aquático e tudo o que se liga a ele, suscita o questionamento sobre uma possível intertextualidade com a escrita de Cecília Meireles, em especial com seus poemas da obra *Mar absoluto e outros poemas*. Esse é o aspecto que nos interessa observar neste trabalho, considerando os estudos sobre intertextualidade de Tânia Franco Carvalhal (2006) e Tiphaine Samoyault (2008); os de Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2006), acerca da poética de Bernadette Lyra, e de Camila Marchioro (2017), da poesia de Cecília Meireles. Consideraremos ainda as reflexões comparatistas de Carvalhal (2006), e as de Octavio Paz (1982) e Antonio Candido (2006) sobre poesia e crônica.

¹ Publicou *As contas no canto* (contos, 1981); *O jardim das delícias* (contos, 1983); *Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras* (contos, 1984); *Aqui começa a dança* (novela, 1985); *A panelinha de breu* (romance, 1992); *Tormentos ocasionais* (romance, 1998); *O parque das felicidades* (contos, 2009); *A capitoa* (romance, 2014); *Água salobra* (crônicas, 2017); *Ulpiana* (romance, 2019), além dos ensaios *A nave extraviada* (1995) e *Cinema de bordas* (2006).

Em *Água salobra* constam um poema, um prólogo e vinte e três crônicas. O poema-prólogo, “Canção do amor à minha terra”, apresenta um eu lírico saudosista, que passeia por entre as memórias da infância, numa ode à sua cidade natal, como um prelúdio das crônicas que virão a seguir. No “Prólogo”, a autora reflete que “[...] se pode partir de qualquer coisa. Mas sempre, depois, é preciso chegar” (LYRA, 2017, p. 13), e a forma como as memórias, que nos alimentam ao longo do caminho, podem levar-nos a uma certa melancolia, a um saudosismo cheio de questionamentos que faz repensar vitórias e derrotas, mas que, acima de tudo, ensina a resistir e persistir. As crônicas, por sua vez, são distribuídas por tema em três partes: “Nas águas da memória”; “Coisas deleitosas da barra” e “Reflexos de outros verões”. É possível perceber que cada parte trata de momentos específicos das rememorações narradas: em “Nas águas da memória” são expostos os momentos de descobertas: da consciência do início da vida, do lugar que se habita e suas delicadezas particulares, dos livros, da aprendizagem da leitura e escrita, da beleza da poesia. Em “Coisas deleitosas da barra” são elencados os itens cujas recordações são singulares para a cronista, por terem sido marcantes ao longo de sua vivência em Conceição da Barra: o rio, os navios, as pastoras de reis, o Ticumbi. E, em “Reflexos de outros verões”, Lyra delineia uma reflexão sobre as mudanças ocorridas com o passar do tempo, em sua cidade natal, em contraponto às suas lembranças, principalmente as mudanças ocasionadas pelo mar, e apresenta-nos, por fim, o saudosismo, com a delicadeza que só aqueles que estão longe de onde o coração criou raízes saberiam manifestar.

As crônicas possuem essa peculiaridade, que Antonio Candido belamente definiu

[...] a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. [...] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitas. Ela é amiga da verdade e da **poesia** nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas. [...] (2003, p. 89, grifo nosso)

Desta forma, a leitura de *Água salobra* levou-nos inevitavelmente a *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília Meireles, publicado em 1945. Composto por 143 poemas, é também dividido em três partes: “Mar absoluto”, “Os dias felizes” e “Elegia” (dedicada à memória da avó da poeta, Jacinta Garcia Benevides). De imediato, nota-se a afinidade dos livros em relação ao tema do mar, uma vez que água salobra é aquela “levemente salgada, que tem certo sabor de sal” (HOUAISS, 2009, p. 1698), muito comum em regiões onde ocorre o encontro do rio com o mar. Para além disso, uma comparação da estrutura e dos títulos das partes pode ser feita entre as obras, pois a correlação também existe entre “coisas deleitosas”/“dias felizes”, por um efeito semântico, e no terceiro a prevalência da saudade em “reflexos de outros verões”/“elegia”, da cronista pela sua cidade natal, e da poeta, por sua avó. Há que se registrar que, no capítulo “Reflexos de outros verões”, a 21ª crônica foi nomeada por Bernadette de “Quase elegia”, afinada, portanto, com a obra de Cecília.

Apesar de serem gêneros textuais diferentes, poema e crônica, a intertextualidade existente nas obras não pode ser ignorada. Tânia Franco Carvalhal, afirma:

A crença de que há nos textos literários elementos comuns que identificam sua natureza, sem que isso os uniformize, é que ampara a atuação não só da teoria literária como da literatura comparada quando ambas visam à abstração de conceitos a partir da análise textual, orientando-se para aspectos supra-individuais das obras. Assumem, no caso, como finalidade última, a aproximação global da *literatura*, na qual cabe dar conta da complexidade de relações interliterárias [...] (CARVALHAL, 2006, p. 125).

Nesse sentido, uma análise comparatista entre os textos das duas autoras nos permite identificar não apenas essas “relações interliterárias”, mas, em especial, revela as atualizações que resultam desses diálogos, homenagens, retomadas da tradição, rememoração de leituras etc.

Tiphaine Samoyault argumenta que “a intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da

escritura” (2008, p. 68). A escrita híbrida de Bernadette em suas crônicas mistura uma coloquialidade que esbarra numa quase intimidade, não sem certa ironia, terna ironia – traço constitutivo da obra lyriana – com que trata o leitor, ao fazer seus apontamentos sobre as recordações que descreve ou narra, com uma prosa poética, um dos traços da crônica desde pelo menos Rubem Braga, na descrição das imagens, repletas de lirismo e melancolia, conforme caracterizado por Antonio Candido, em “A vida ao rés-do-chão”,

Por meio dos assuntos da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente por que elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (2003, p. 89).

Haroldo de Campos (2013, p. 23) afirma que “cada escritor cria os seus precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado como há de modificar a do futuro”. E, conforme apontado por Massaud Moisés (2007, p. 26), numa análise literária a ser feita “o significante não pode nem deve ser examinado em si, pois acaba conduzindo a nada ou a uma simples fragmentação grosseira do texto [...] ou à sua paráfrase”. A relevância do trabalho de análise, portanto, é menos da tentativa de encontrar verdades absolutas sobre uma obra ou seu autor (ou autora), e muito mais de tecer fios e estabelecer conexões.

A alusão à temática da água em Lyra remete à escrita de Cecília Meireles não somente pelo léxico utilizado, mas também pela forma como é feita: o rio e o mar como paisagens arquetípicas. Ricardo Zani (2003, p. 123) afirma que “a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral”. Para isso, o leitor deve ter um conhecimento prévio de obras anteriores para que possa

fazer a correlação entre as partes. Assim, o leitor de Meireles lê as águas de Bernadette e infere suas ressonâncias. Sobre isso, Samoyault refere que

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos. [...] A memória de cada indivíduo não sendo nem total, nem idêntica àquela trazida pelo texto, a leitura do conjunto dos fenômenos intertextuais – de seus resultados no texto – admite forçosamente a subjetividade (2008, p. 91).

A imagem da água conforme apresentada por Bachelard (1989, p. 7) é a do “elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem”. Robert Burton (apud SAMOUAULT, 2008, p. 68) já afirmava que “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam”, a respeito de uma impossibilidade de produção de algo novo, ou que não tenha sido dito anteriormente. Nesse percurso de produção literária no Ocidente, o tema da água, em suas diversas formas de manifestação ou fluxo – rio, regato, nascente, chuva, fonte, poço, lagoa, praia, oceano ou mar –, já foi amplamente trabalhado pelos rapsodos, bardos, aedos, trovadores, contistas, poetas, romancistas, sambistas, dramaturgos, cronistas et al. Sobre essa profusão de produções com a temática da água, há outro excerto de Bachelard no qual afirma:

[...] o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, o corpo das lágrimas... (1989, p. 12).

Essa intensa presença da imagem da água na cultura e em particular na literatura nos remete inevitavelmente à sua dimensão, além de metafórica, simbólica. Jean Chevalier e Allain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, expõem que

Os símbolos são sempre pluridimensionais. [...] O símbolo, pluridimensional, é susceptível de um número infinito de dimensões. No momento em que alguém percebe uma relação simbólica, encontra-se na posição de centro do universo. Um símbolo só existe em função de

uma determinada pessoa, ou de uma coletividade cujos membros se identificam de modo tal que constituam um único centro (2009, p. xxv).

A água, como símbolo, possui muitas variações semânticas: matéria-prima, fecundação, benção, purificação, espiritualidade, transmutação, pureza, morte e vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 15-22). Em Simone de Beauvoir (2016, p. 204-207), ela é a simbologia mitológica associada à mulher, tanto em seu papel essencial à constituição da vida quanto como símbolo temível da morte. Atua como elemento constitutivo da vida para ambas as autoras, força-motriz das lembranças. É o que traz a lembrança dos antepassados e daqueles que morreram no mar, em *Mar absoluto*, e que destrói as praias da Barra, em *Água salobra*; mas também é a água das lembranças da infância, da caracterização e formação do eu lírico, tanto em uma quanto em outra.

Assim sendo, traçar a intertextualidade entre as obras de Bernadette e de Cecília justifica-se não só pelo elemento simbólico e metafórico em comum – a água do mar e do rio, sobretudo – mas também pela intensidade com que esta se faz presente na escritura de ambas. Sobre isso, Ricardo Zani afirma que:

A intertextualidade pode também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas [...] (2003, p. 126).

Bernadette, em sua crônica “Os jasmims”, cita Cecília Meireles, quando das suas recordações sobre os jasmims que floresciam debaixo de sua janela, e utiliza o elemento água sob a forma de chuva, indicando caminho para a análise de intertextualidade de uma em outra.

Essas delicadezas botânicas são frágeis como porcelana. Elas me aparecem quando penso nos versos de Cecília Meireles: “Chovem duas chuvas, de água e de jasmims...”. Os versos da poeta estão sempre ligados àquela hora em que eu acordava e procurava com os olhos as lâminas horizontais de madeiras das venezianas pintadas de azul. Era por ali que a luz se escoava, ainda tímida, deixando riscas claras e

escuras no chão, transformando meu quarto em um espeço de irreabilidade, onde eu boiava meio sonolenta, enquanto a rua lá fora ia se acendendo dentro da manhã, e meus ouvidos colhiã, atrás das paredes, a risada de passantes invisíveis e madrugadores, quase sempre pescadores a caminho dos barcos, a falar das marés (LYRA, 2017, p. 50).

Tânia Carvalhal apresenta-nos, em “Intertextualidade: a migração de um conceito”, as observações e análises de Julia Kristeva, que, em 1966, cunhou o termo intertextualidade a partir de uma revisão dos estudos de Bakhtin sobre dialogismo. Para ela,

[...] “em lugar de noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla”. A teoria do texto se fundamenta logo em três grandes premissas: a primeira, “que a linguagem poética é a única infinitude do código”, depois, que o texto literário é duplo: “escrita/leitura” e, finalmente, que o texto literário é “um feixe de conexões” [...] (CARVALHAL, 2006, p. 127).

Se o texto literário é composto por duas – ou mais – tessituras diferentes, no par escrita/leitura, essas conexões em feixes partem tanto do ato de escrever quanto do de ler. É por isso que ler a obra de Lyra a partir de um corpo leitor já afetado por Cecília não é um fato qualquer a ser ignorado.

Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2006), em *Anjos cadentes: a poética em Bernadette Lyra*, descreve a forma como a autora escreve:

Não faz contos, tampouco faz crônicas, mas poemas [...] se entendermos a narrativa como a sequência de pelo menos dois fatos ligados um ao outro pelo fator tempo e de tal forma que a inversão da ordem desses fatores altere a interpretação semântica original [...] (CARVALHO, apud DENEVAL, 2006, p. 89).

Portanto, a divergência dos gêneros textuais não serve de empecilho na construção da ligação intertextual entre as obras pois “[...] há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas” (PAZ, 1982, p. 16). Também já afirmava Antonio Candido: “que a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso

metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre” (CANDIDO, 2006, p. 21), o que permite uma crônica apresentar uma escrita híbrida, lírica, rítmica e, porque não, poética. Candido também afirma que: “Num texto literário há essencialmente um aspecto que é tradução de sentido e outro que é tradução do seu conteúdo humano, da mensagem por meio da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem” (p. 27).

Confirmando a ponderação de Antonio Candido, nos textos de ambas as autoras pode-se verificar que utilizam a imagem da água para exprimirem sua visão de mundo. Elas não são mais mulheres em busca de si, na juventude, no início do caminhar. Elas sabem quem são, vêm de uma jornada já acumulada de memórias e afirmam que tanto o mar quanto o rio são elementos constitutivos do eu lírico, da poeta e da cronista, que cada uma apresenta nas obras analisadas.

Ao rememorar vivências, Bernadette Lyra descortina aos olhos dos leitores, por meio de cenas delicadas, coisas e momentos marcantes, os quais explicita nos títulos: “O rio”, “Os navios”, “O vestido branco”, “O Ticumbi”, “O avanço das águas salgadas”, dentre outros. As lembranças não vêm com mero saudosismo, mas com a prova em linguagem da consistência fluida, aquosa, marítima de quem se afirma mar. Se podemos afirmar que o eu lírico sabe do que é feito, é porque existe esse convite nas reminiscências: “olhe do que sou feita, como fui feita, mergulhe nessas águas como estou submergida”.

Em Cecília Meireles, de modo muito sutil, a água toda penetrante vai assumindo várias formas até ser mar (MARCHIORO, 2017, p. 68), e o mesmo ocorre com Bernadette Lyra, ao longo de suas crônicas. Em seu poema, “Mar absoluto”, que dá nome à sua obra, Cecília o inicia, afirmando: “Foi desde sempre o mar” (2001, p. 448); e Bernadette, inicia sua crônica “Os nascidos e os não nascidos”, dizendo: “Nasci e cresci escutando o marulho do mar. O marulho do mar moldou meus sentimentos, meu ritmo [...]” (LYRA, 2017, p. 80).

Camila Marchioro (2017, p. 64) em seu artigo “De *Viagem ao Mar absoluto*: caminhos do mar em Cecília Meireles” faz uma análise sobre o mar em três livros da autora, no qual afirma possuírem “uma poesia vasta, tão multiforme quanto o próprio mar, motivo e símbolo maior de sua poética nos primeiros três livros de sua fase madura *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto e outros poemas* (1945)”.

Em seu poema “Beira mar”, Cecília apresenta um sujeito lírico feminino profundamente afinado com a paisagem marinha:

Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue nas minhas veias,
como os peixinhos nos rios...

Não têm velas e têm velas;
e o mar tem e não tem sereias;
e eu navego e estou parada,
vejo mundos e estou cega,
porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...
E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,
que tudo é mar – e mais nada (MEIRELES, 2001, p. 488).

Não há meias palavras na expressão, há a afirmação. Há um eu lírico feminino não só habitante de território à beira do mar (“sou moradora das areias, / de altas espumas”), mas sobretudo de terras e mares imaginários (“e eu navego e estou parada, / vejo mundos e estou cega”), para quem os navios são parte constitutiva do seu ser (“como o sangue nas minhas veias”; “ser de areia, de água, de ilha...”), repleto e vazio de velas e sereias idas e vindas, de chegadas e partidas. A imagem do mar sugere ao mesmo tempo uma paisagem física e outra interior. Fadada ao mar, a Cecília do poema se autorretrata como marinheira, pois “tudo é mar”.

Em sua crônica “O sobrado”, Bernadette narra:

Rio e mar são duas forças centrífugas que atuam à medida que me recordo da integração de meu corpo ao ambiente. Sem falar no perfume da maresia, acentuado quando o vento sul arrasta uma fina camada de sal, que vem desde a crista das ondas, entrando pelas águas do rio (LYRA, 2017, p. 66).

Também, nesta afirmação, pode-se verificar a importância da água na construção do ser da cronista, ao referir-se ao rio e ao mar como “duas forças centrífugas” que circundam a “integração de meu corpo ao ambiente”. Rio e mar tornam-se um útero pulsante, aquático e cheio de vida, responsáveis pela rememoração do espaço que perfez sua sensibilidade. O processo dialético que se estabelece entre os textos de Meireles e Lyra, como um infindável jogo de espelhos (tão ao gosto de Borges), faz com que uns iluminem e resgatem outros, conforme apontado por Tânia Carvalhal (2006, p. 66). Ela também afirma que “essa capacidade [...] de instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o” (p. 63).

A análise literária, conforme apontado por Massaud Moisés, “não deve ser de palavra pela palavra, mas da palavra como intermediário entre o leitor e um conteúdo de ideias, sentimentos e emoções que nela se coagula” (2007, p. 25). E o que mais temos tanto em *Água salobra* quanto em *Mar absoluto e outros poemas* são sentimentos e emoções.

Helena Nagamite Brandão, em “Enunciação e construção do sentido”, afirma que, “para Bakhtin, a palavra não é monológica, mas plurivalente, o dialogismo passa a ser, no quadro de suas formulações, uma condição constitutiva do sentido” (2012, p. 33). Os textos das autoras sensíveis à paisagem marinha atravessam e são atravessados pelo extenso percurso das horas, pois somos seres formados por tudo o que vemos, lemos, sentimos, imaginamos e vivemos. Sempre haverá um ou mais autores que nos marcarão, e cuja escrita nos influenciará ao longo do tempo, como a de Cecília em Bernadette, pois a identificação seja com a temática, seja com a forma como aquela descreveu situações que ecoaram na

vida desta, gerou um impacto, uma ressonância de semântica e de sentimentos. No interior de um discurso há elementos vindos de outro lugar, de outros discursos, porque um discurso não existe sozinho, ao contrário, está em constante interação com outros discursos (BRANDÃO, 2012, p. 27).

A tradição se faz por efeito de memória (CARVALHAL, 2006, p. 126), e como afirma Ricardo Piglia,

Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas. Os fragmentos e **os tons de outras escrituras** voltam como recordações. Com mais nitidez, às vezes, que nas recordações vividas [...] (apud CARVALHAL, 2006, p. 126, grifo nosso).

Assim como rio e mar, os navios também foram marcadores importantes para Bernadette Lyra, tanto que há uma crônica dedicada somente a eles chamada "Os navios". E tal presença também se repete em outras crônicas como em "O vestido branco" por serem eles "os únicos meios a ligar a nossa cidade com o resto do mundo" (LYRA, 2017, p. 44).

Enquanto Cecília diz: "[...] os navios / passam pelas minhas janelas / como o *sangue* nas minhas veias [...]", Bernadette declara: "Minha terra, minha terra, / já navegas em meu *sangue* antes deles [...]" (LYRA, 2017, p. 7). A navegação está no sangue de ambas as vozes, é parte de quem são, como o sangue que lhes percorre o corpo, tal qual os navios percorrem os mares.

Forma de partida e de chegada, de conexão com o mundo e com quem são, enquanto Cecília, em seu poema "Noturno" (MEIRELES, 2001, p. 452), enuncia: "Brumoso navio / o que me carrega / por um mar abstrato. [...]"; Bernadette, em sua crônica "Os navios", ainda expressa:

Os navios são parte da minha meninice. Traziam e levavam cartas, recadinhos dos íntimos, embrulhos, vestidos, caixas, latas, encomendas e tantas outras coisas com cheiro e sabor de maravilhas. [...] que haveria de mais fascinante que a partida por cima do oceano, rumo a

lugares desconhecidos, que moravam além da imaginação? (LYRA, 2017, p. 42-43).

"[...] eu navego e estou parada / [...] E até sem barco navega / quem para o mar foi fadada. [...]" retrata Cecília e, tal qual esta, Bernadette atrelava-se ao exercício de partir, junto com os navios, ainda que somente em seu imaginário, conforme apresentado em sua crônica "O vestido branco":

Os navios eram os únicos meios a ligar a nossa cidade com o resto do mundo. E não se sabia bem quando a maré caprichosa, dependente da lua, ia deixar que os navios entrassem na barra. Por isso a boca seca, a garganta apertada, o acordar cada manhã e medir o sol, as nuvens e o vento, como pequenos profetas da natureza, capazes de acertar a data em que finalmente as preciosidades ansiosamente esperadas iriam chegar (LYRA, 2017, p. 44).

Para Bernadette, os navios eram tão importantes que em sua crônica de mesmo nome ela não só os descreve como também os nomeia: O Sergipe e o Lupe (os quais gostava em especial), o Richales, o Itaúnas, o Timbira, o Soares, o Miranda, o Serafim, o Pai João e o São Mateus, sendo que a este último é dado um destaque, pois como ela relata: "Foi ele que me carregou em seu bojo em minha primeira aventura marítima, para além das casinhas alinhadas, das ruas de barro, das areias sem fim, dos pés de mangas, cajus e ingás" (LYRA, 2017, p. 43).

No poema "Beira-mar", Cecília especifica "sou moradora das areias", enquanto Bernadette relata na crônica "Para quem me pergunta": "Tudo começou quando eu era menina e morava naquela ruazinha que começava na curva que o rio fazia antes de desaguar no oceano e acabava no areal por detrás da igreja [...]" (LYRA, 2017, p. 25). A areia da beira de rios e mares, a faixa de terra visível na qual podemos nos sentar para observar o rio ou o mar, ou caminhar ao lado destes, sugere nos textos o território marginal para a contemplação. Na crônica "O rio", ao descrever o lugar para onde fugia, para ficar descalça perscrutando coisas que a curiosidade infantil atiçava, retrata que "Lá no meio, ficava a língua dourada da coroa de areia" (p. 38). Moradora de uma cidade à beira do mar, e fronteira a um rio, a cronista também era "moradora das areias", e por entre e sobre elas

cresceu e desbravou seu pequeno mundo, e viveu seus momentos felizes. Cecília, em seu poema “Os dias felizes”, diz:

[...] Os dias felizes estão entre as árvores, com os pássaros:
 viajam nas nuvens,
 correm nas águas,
 desmancham-se na areis [...] (MEIRELES, 2011, p. 566).

As semelhanças textuais talvez não sejam evidentes, num primeiro momento, aos leitores de ambas as escritoras, pois a sutileza das palavras por vezes camufla a afinidade no correr de olhos sobre a página, ou numa leitura mais apressada, mas, quando paramos e olhamos mais detidamente, somos capturados pela conexão existente. Como afirma Alfredo Bosi (2000, p. 40) “A semelhança aparece como efeito de um movimento pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados [...]”, no caso, poema e crônica.

E, assim como os navios, o rio Cricaré também é reverenciado numa crônica inteira, só sua, tamanha a grandeza que ocupa na vida da cronista, enquanto o rio Douro é tema do poema “Saudade”, de Cecília, que declama:

Na areia do Douro, orvalhada de ouro,
 menina Ondina,
 era lindo brincar.
 Transparentes peixes, translúcidos seixos
 entre os nossos dedos vinham desmaiar.

[...]

 Neblinas tão vastas, areias tão gastas,
 menina Ondina!
 E no meu coração
 caminhos tão longos para a água dos sonhos,
 longos como a areia dourada do chão...

E o rio corria, transportando o dia,
 menina Ondina,
 para o escondido mar.
 Levava esquecidas também nossas vidas,
 com os peixes, os seixos e as coisas divinas
 que morrem sem se acabar... (MEIRELES, 2001, p. 506-507).

Em contrapartida, a cronista inicia seu texto descrevendo:

Sempre que eu chegava a suas margens via boiando nelas estilhaços de prata. Mas por mais que eu insistisse que eram finos pedaços de fitas preciosas, para os outros aquilo não passava de reflexos dos raios de sol. De tanto me admoestarem, passei a não mais comentar. Porém continuava a achar que o rio fazia parte de um território mágico, povoado de coisas estranhas, e a fazer inventário das pequenas lâminas que brilhavam espalhadas por cima do manto das águas (LYRA, 2017, p. 37).

Tal qual no poema de Cecília, Bernadette continua a descrever o rio e prossegue em descrição: “Mais além, ficava a fina linha da boca da barra, por onde o mar entrava com ondas e espumas que vinham morrer no remanso da curva [...]” (LYRA, 2017, p. 39), e encerra o texto por enunciar que “Ele há de ser, para mim, sempre o rio da infância. O que me recebia com seus segredos e mistérios, seus peixes e aguapés” (p. 40).

Podemos concluir, desta forma, que há inferência textual de Cecília Meireles nas crônicas de Bernadette Lyra, pois pode-se verificar que a produção daquela perpassou os escritos desta, de forma a permitir ao leitor que se faça a correlação intertextual, tanto no todo, quanto pelas partes: nas divisões que compõe as obras e suas correlações, e no lirismo descritivo dos textos, nos temas abordados e na simbologia que o elemento água assume para ambas.

A literatura é uma memória viva, latente, ainda que por vezes adormecida, a povoar nossa mente e imaginário. A intertextualidade acontece como na tecelagem de uma nova tapeçaria que reaproveita a lã de outra, cujos fios novos misturam-se aos antigos, dando uma nova forma ao que já existia, mas mantendo viva dentro de si a anterior. Basta somente, ao leitor, buscar as semelhanças corretas pois, como afirma Samoyault “o problema de toda esta memória da literatura, é assim, em compensação, a falibilidade daquela do leitor que, como uma peneira, parece furada de buracos” (2008, p. 89).

Conforme exposto, *Água salobra* é uma homenagem de Bernadette Lyra à Conceição da Barra/ES, sua terra natal, com todas suas singularidades e sutilezas

captadas pela sensibilidade da cronista, uma forma de manter vivas – e eternizadas – suas memórias. A obra descortina aos olhos do leitor a profunda ligação existente entre a cronista e o lugar onde nasceu, em especial sua vivência junto às águas que cercaram a infância da escritora, o que fica patente em seu poema “Canção do amor à minha terra”, na abertura do livro:

[...] Minha terra, minha terra,
 já navegas em meu sangue antes deles.
 Enraizadas,
 as raízes do meu corpo,
 lastraram por tua areia
 clara e fina de cristal.
 Tua areia praiana,
 onde meus pés aprenderam,
 no começo, a caminhada
 que por mais que eu caminhasse
 por terras de estranhas gentes
 meu passo, de forma tal,
 suspira pelo teu chão.
 [...] (LYRA, 2017, p 7).

Sobre esse tipo de relação, Bachelard discorre que:

[...] a terra natal é menos uma expressão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, **consagrei minha imaginação à água** (1989, p. 9, grifo nosso).

Essa consagração pode ser observada nas crônicas de Lyra já desde o título, como vimos: água salobra. A água é o elo, a matéria fluida que se mistura às areias e às memórias, tanto para a cronista quanto para a poeta, uma vez que “a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 21).

Conforme analisado por Antonio Carlos Secchin, vale lembrar que Cecília Meireles:

[...] busca o solilóquio memorialístico com as águas em *Mar absoluto*, pois o mar, num primeiro momento, é para ela a região de convívio

com seus familiares remotos. [...] O mar guarda para a poeta o sentido de memória viva e de eternidade. [...] O **eu se faz mar**, convertendo-se naquilo em que reconhece a sua própria essência (SECCHIN, 2001, p. xli).

De origem açoriana, tendo como primeiro marido um português, a escritora nunca escondeu sua admiração por Portugal (MARCHIORO, 2017, p. 73), e utilizou-se por diversas vezes da imagem do mar, em seus poemas, como meio de ligação com seus antepassados portugueses.

Como vimos, ambas as autoras fizeram de seus textos, *Mar absoluto e outros poemas* e *Água salobra*, um reencontro com suas origens por meio das águas salgadas, salobras e doces. E desse encontro de duas obras escritas por duas sensíveis escritoras, cada uma no seu tempo e espaço, acabamos por perceber uma “escrita cecilianiana” entremeada intertextualmente nas crônicas lyrianas, mostrando-nos que a literatura está sempre conectada, aguardando apenas a curiosidade do leitor em ligar os pontos que acionam as conexões.

Referências

- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Anjos cadentes: a poética de Bernadette Lyra*. Campos dos Goytacazes: Academia Campista de Letras, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Helena Nagamide. Enunciação e construção do sentido. In: FIGARO, Roseli (Org.). *Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 19-43.
- CAMPOS, Haroldo de. Texto e História. In: _____. *A reoperação do texto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 15-25.

- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: PARA GOSTAR de ler: crônicas. São Paulo: Ática, 2003. v. 5, p. 89-99.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 125-136, 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Água. In: _____; _____. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 15-22.
- DISCINI, Norma. Ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 33-54.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FARIA, Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de. Encontrei "Outro Mar" com Cecília Meireles. *Itinerários*, Varsóvia, n. 7, p. 77-87, 2008.
- GERALDI, João Wanderley. Perspectivas críticas dos estudos da linguagem do Círculo de Bakhtin. In: _____. *Um mapa da crítica nos estudos da linguagem e do discurso*. Campinas: Pontes, 2016. p. 33-61.
- HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- KOCH, Ingedore G. Villça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- LYRA, Bernadette. *Água salobra*. Vitória: Causa, 2017.
- MARCHIORO, Camila. De *Viagem ao Mar absoluto*: caminhos do mar em Cecília Meireles. *Interfaces*, Guarapuava, v. 8, n. 2, p. 63-81, 2017.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. v. 1.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no.html>>. Acesso em: 16 jun. 2019.
- PAZ, Octávio. Poesia e poema. In: _____. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 15-31.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia: Ateliê, 2005. p. 9-20.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitritini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, 2003.

RESUMO: Analisa crônicas selecionadas do livro *Água salobra*, de Bernadette Lyra (2017), investigando sua dimensão intertextual apoiada na escrita de Cecília Meireles em *Mar absoluto e outros poemas* (2011), através da análise comparativa das obras tanto em suas estruturas, quanto nas escolhas temáticas, semânticas, lexicais e metafóricas da imagem da água, e a forma como ambas abordam este elemento e tudo o que se liga a ele, de modo que nos permite constatar que há inferência textual de Cecília Meireles nas crônicas de Bernadette Lyra. Fundamentam a argumentação os estudos de Tânia Franco Carvalhal (2006) e Tiphaine Samoyault (2008) sobre intertextualidade; os de Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2006), acerca da poética de Bernadette Lyra, e de Camila Marchioro (2017), da poesia de Cecília Meireles, além das ponderações de Carvalhal (2006), a respeito de Literatura Comparada, e de Octavio Paz (1982) e Antonio Candido (2006), de poesia e a crônica.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica brasileira contemporânea – Bernadette Lyra. Bernadette Lyra – *Água salobra*. Bernadette Lyra e Cecília Meireles – Intertextualidade. Bernadette Lyra – Literatura Comparada. Água – Tema literário.

ABSTRACT: This article analyses selected chronicles in Bernadette Lyra's *Água salobra* (2017), investigating its intertextual dimension with Cecília Meireles' *Mar absoluto e outros poemas* (2011) through comparative analyses of the two writings in their structures, themes, semantics, lexicals and metaphoric choices as they relate to the image of water, and the way both writers develop the element and everything connected to it. It allows us to infer that there is textual similarities to Cecília Meireles in Lyra's chronicles. Our argumentative basis are Tânia Franco Carvalhal (2006) e Tiphaine Samoyault (2008) on intertextuality; Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2006), on Bernadette Lyra's writings; Camila Marchioro (2017), on Cecília Meireles' poetry; Carvalhal (2006), on compared literature and both Octavio Paz (1982) and Antonio Candido (2006) on poetry and chronicles.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Chronicles – Bernadette Lyra. Bernadette Lyra – *Água salobra*. Bernadette Lyra and Cecília Meireles – Intertextuality. Bernadette Lyra – Compared Literature. Water – Literary Theme.

Recebido em: 31 de julho de 2019
 Aprovado em: 15 de outubro de 2019

Literatura ou lição de vida?
Uma proposta de análise de *Ulpiana*,
de Bernadette Lyra

*Literature or Life Lesson?
A Proposal for an Analysis of Ulpiana,
by Bernadette Lyra*

Barbara Heller*

A biografia como importante elemento da análise literária

Ousamos começar o artigo sobre *Ulpiana*, de Bernadette Lyra (2019), invertendo a ordem ensinada pelo mestre da crítica da literatura brasileira, Antonio Candido, no ensaio sobre Tomás Antonio Gonzaga, em seu livro *Na sala de aula* (2004). Para ele, o primeiro aspecto que deve ser considerado quando realizamos análise literária é enfrentar o próprio texto para apenas depois contextualizá-lo conforme o período em que foi produzido e, finalmente, relacioná-lo com a vida do autor.

No entanto, torna-se tarefa impossível refletir sobre a obra, sem imediatamente associá-la com as características biográficas da autora. Quem já conviveu com

* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

ela, seja em salas de aula, seja em congressos acadêmicos, seja em encontros informais, regados de vinho e de afetos, reconhece na enigmática Ulpiana, um dos cenários por onde passa a narradora, elementos caros à escritora. Nos “restos [dessa] antiga cidade romana”, onde é possível comer ameixas selvagens (LYRA, 2019, p. 24-25), as dores provocadas por perdas inesperadas e indesejadas se amenizam e transformam-se, gradativamente, em autoconhecimento. O mesmo sucedeu com a autora: depois de superar a mais profunda perda familiar, não hesita em recomendar, aos que a procuram, momentos de introspecção (tão fáceis em Ulpiana!) para que alcancem equilíbrio e recuperem a alegria.

De todas as personagens do romance, tia Clerô e dona Tude são as que mais se aproximam da biografia da autora. A sabedoria adquirida na maturidade da primeira e a paixão por um mesmo homem ao longo da vida da segunda, nos levam a afirmar que são uma espécie de representação de si. Nascida em 1938, sua vasta experiência de vida, assim como a de Tia Clerô, permite orientar os mais jovens que acolhem seus conselhos, entre eles, a narradora: “Foi minha tia Clerô quem disse que eu devia ir a Ulpiana. Naquele instante, eu estava chorando. Eu estava chorando por Lukla, a serpente que tinha partido todos os ossos do meu coração” (LYRA, 2019, p. 20).

Já dona Tude, que desde os 18 anos “não se cansava de ficar à janela, com os olhos compridos na direção da barra de saída do rio, lá onde o rio cruzava com as ondas, esperando que o moço estrangeiro voltasse” (LYRA, 2019, p. 70), parece ter sido criada na mesma cidade em que a autora nasceu, Conceição da Barra, no Espírito Santo, em cujo rio São Mateus (antigo Cricaré), a autora também pousava os olhos para acompanhar o fluxo das águas em direção ao Oceano Atlântico. Não parece, portanto, ser mera coincidência que um rio com a mesma magnitude e beleza do de sua cidade natal também compareça na ficção.

Acrescente-se a isso sua paixão pelo cinema, não só como espectadora, mas também como teórica. Reconhecida nacional e internacionalmente na área dos estudos do audiovisual, Bernadette Lyra fala tão naturalmente dos mais variados diretores de cinema, que parecem ser seus amigos pessoais. Não é por acaso, portanto, que também reconhecemos referências à sétima arte em seu romance: “Já vi isso uma vez em um filme – pensou minha tia Clerô. – Uma loura babava na tela. O filme era em preto e branco” (LYRA, 2019, p. 10) ou “A sala de cinema está quase deserta. A garota está sentada no escuro. Sente o cheiro da água de barba no rosto do rapaz” (p. 10).

Talvez sua familiaridade com o cinema explique a visualidade de *Ulpiana*. Em algumas passagens, é possível identificar estratégias da linguagem audiovisual de que os diretores lançam mão quando querem conferir dramaticidade, distanciamento, intimidade. Bernadette Lyra os utiliza também, como veremos a seguir.

Por meio desses pequenos exemplos, já é possível mostrar que nem sempre vida e obra se desassociam, como os críticos desejam. Afinal, o próprio Antonio Candido, no mesmo ensaio sobre Tomás Antonio Gonzaga, conclui que se “não fosse de quem é, a Lira 77 seria diferente, embora sendo a mesma” (2004, p. 33). Afirma, ainda, que apenas depois de tomarmos conhecimento da condição de presidiário desse poeta arcádico e de seu envolvimento na conspiração contra o estado português é que se torna possível compreendermos seu “significado pleno” (p. 33). O mesmo ocorre com *Ulpiana*: os temas da falta e da morte que permeiam toda a obra indicam que foi escrita na fase madura da vida da autora, saudosa dos lugares onde nasceu e passou os anos da juventude. Sem essa dimensão, não seria possível compreender a densidade da narrativa, ainda que rigorosamente continuasse “sendo a mesma”.

Literatura ou filme? Movimentos de câmera e elipse como estratégia de suspense

Nas primeiras quatro páginas do romance, o leitor familiariza-se com a doença sem nome que condena tia Clerô à total dependência de sua enfermeira para se alimentar, se vestir, se higienizar. O declínio físico em que se encontra é descrito lentamente, assim como a passagem da madrugada enevoadada para o dia claro. No início, lemos: “Minha tia Clerô ficava toda quieta, de olhos escancarados, deitada debaixo da chuva encardida da névoa” (LYRA, 2019, p. 7). À medida que a luz invade o aposento, novos elementos vão se incorporando à descrição. O que antes era estático, passa a ter movimento. As luzes do avião e o guindaste da construção que se tornam visíveis com a abertura das cortinas do quarto animam a cena, assim como o rodopio da enfermeira sobre as solas de borrachamacia de seu calçado quando levanta a enferma da cama: “Ela [tia Clerô] esticou as pontas dos dedos. Calçou os chinelos. Foi se erguendo como um mastro levantado pelas mãos da enfermeira até sentir as solas dos pés apoiados no chão” (p. 9).

Quando finalmente o sol se faz presente, tia Clerô se mira, pela última vez e sozinha, no espelho do banheiro. Ao se deparar com seu reflexo, enxerga não mais seu rosto, mas o de um fantasma de um filme qualquer, assistido na juventude. O quarto fresco, iluminado e asseado é a única testemunha do salto não narrado, mas presumido, que mata tia Clerô. A elipse deste gesto extremo força os leitores a imaginarem a cena. O parágrafo seguinte, precedido por um detalhe gráfico importante – um longo espaço em branco –, anuncia o corpo sem vida estatelado no pátio cimentado, bem como o alvoroço do vizinho e da enfermeira.

Os trechos comentados acima assemelham-se às sequências cinematográficas. Vimos como a luz que indica o amanhecer e o início das atividades em torno da doente vai ganhando intensidade, até atingir seu clímax, momento em que não

por acaso acontece o presumido suicídio. A história que se conta, portanto, é facilmente imaginada pelo leitor, graças à passagem do escuro para o claro.

Nesse sentido, pode-se afirmar que os recursos literários utilizados pela autora se aproximam dos cinematográficos, uma vez que é possível identificar pelo menos dois elementos que constituem os trabalhos audiovisuais: o trabalho com a luz, como descrito anteriormente, e os “planos”, isto é, o enquadramento dos objetos filmados.

Embora a visualidade seja uma característica que permeia todo o romance, a análise que segue concentra-se apenas nas três primeiras páginas, as que descrevem os momentos finais de Tia Clerô e sua morte, pois é esse evento que confere sentido e organicidade ao restante da trama.

A primeira sequência inicia-se com um “plano geral”, ou seja, uma tomada em que se abrange uma vasta e distante porção de espaço: “Era assim nesses dias do ano. Eram os dias da névoa. A névoa se insinuava pelas frestas das venezianas, lambias as paredes, rodopiava em trono do lustre, despencava do teto” (LYRA, 2019, p. 7). Em seguida, prioriza-se a expressão da personagem e seus olhos “escancarados”, configurando o “primeiríssimo plano”, caracterizado pelo enquadramento exclusivo do rosto. Depois, a câmera volta para o “plano geral”, uma vez que o cenário em torno do prédio é retomado: “Quando a madrugada acabava, a névoa começava a esgarçar-se em uma claridade arenosa. A cidade ficava de um azul envidraçado a essa hora” (p. 7).

A alternância entre o amplo espaço público, representado pela cidade e seu clima, e o restrito e privado, configurado pela expressão da personagem em seu quarto, induz o leitor a “enxergar” os cenários descritos com tão poucas palavras. Trata-se, portanto, não apenas de um recurso da narrativa literária, mas também da cinematográfica que, ao priorizar determinados “planos” em detrimento de

outros, recorta propositadamente os elementos cênicos para que o leitor/espectador veja aquilo que se quer que veja.

Apenas depois desse primeiro contato com os “planos” que aproximam e distanciam os olhos do leitor/espectador do que se quer revelar é que identificamos o primeiro corte, representado graficamente pelo intervalo maior entre os parágrafos e também pela apresentação de uma nova personagem, a enfermeira. Apresentada de corpo inteiro, configura o “plano médio”: “A enfermeira se materializou, veloz como um ectoplasma. Vinha envolta em absoluta brancura. No uniforme, nas meias, na touca. Nos sapatos também” (LYRA, 2019, p. 7).

O “plano de conjunto”, isto é, o que mostra um grupo de personagens já conhecidos no ambiente em que se encontram, retoma a narrativa, quando doente e cuidadora se cumprimentam e a abertura das cortinas “escancara” o horizonte.

Tais escolhas de enquadramentos conduzem essa parte da narrativa de maneira linear. Não há *flashbacks* ou *flashforwards*, diferentemente do restante do romance, como analisaremos mais adiante. O tempo decorrido é sequencial, com começo, meio e fim bem delimitados. Sentimos a passagem dos minutos como se estivéssemos observando o relógio, mesmo quando ocorrem os vários cortes. Para efeito de clareza, destacaremos apenas dois deles: o primeiro, já comentado, entre o “primeiríssimo plano”, quando o rosto da tia Clerô é priorizado, e o “plano médio”, com a apresentação da enfermeira; e o último, que interrompe o monólogo da profissional da saúde com sua paciente. Nesse ponto do romance, também podemos identificar a presença do “plano médio”, com o movimento da enfermeira saltitante em direção ao quarto e o “plano geral”, que descreve a frescura do ambiente, o asseamento dos lençóis e as andorinhas no céu.

É neste exato momento que podemos sentir a antecipação do que está para acontecer. A tensão que começou a ser construída com a descrição da tia Clerô frente ao espelho atinge seu clímax quando a narrativa é interrompida, mas não a passagem do tempo. Os poucos minutos (ou segundos?) que separam os últimos cuidados da enfermeira e o impacto do corpo da doente na calçada são marcados pelo vazio de parte da página. A ausência de texto materializa a elipse. Não saberemos, nunca, se foi acidente ou suicídio. Essa dúvida, construída cuidadosamente pela autora por meio da linguagem textual e seu grafismo, também é representada cinematograficamente. A câmera muda de ângulo e passa a registrar a sequência de cima para baixo. Vemos não mais o quarto, que estava na mesma altura da câmara, mas o corpo da falecida metros abaixo. A câmara, lentamente, afasta-se do chão e volta ao quarto, quando passa a acompanhar a afobação do vizinho e da enfermeira. A câmera que acompanha esse ir e vir também não mostra o que ocorreu no curto intervalo de tempo entre os momentos finais de tia Clerô e sua morte.

A elipse, recurso frequentemente utilizado nas narrativas textuais e cinematográficas, substitui certezas por dúvidas. O narrador onisciente, ao deixar de dar explicações, transforma leitores e espectadores passivos em ativos. Serão suas hipóteses, construídas e desconstruídas ao longo da narrativa, que lhes permitirão acompanhar as trajetórias das personagens, amá-las, odiá-las, condoer-se com elas.

A elipse, portanto, ao suspender a narrativa, provoca uma tensão que jamais será aliviada. O que aconteceu naqueles fatídicos segundos é segredo da autora que, assim como um bom diretor de filmes de suspense, jamais irá revelar.

A morte na arte (literária)

Como escreve Miriam Cristina Carlos Silva, “a morte é o fenômeno que mais afeta o ser humano” (2018, p. 387). Talvez por isso mesmo tem sido tema de investigações de fôlego, como a de Philippe Ariès, autor de *História da Morte no Ocidente* (2003), entre outros.

Ariès estabelece algumas categorias por meio das quais é possível perceber mudanças de comportamento da sociedade quando a morte ocorre. “Morte domada” é a que ocorria na Idade Média, com predomínio da religião. Os sujeitos compreendiam os sinais físicos que determinavam o final da vida. O moribundo, deitado em seu leito de morte e rodeado de pessoas, recomendava sua alma aos céus, pedia perdão e aguardava pela morte em silêncio. A morte era um ato público.

A partir do século XIII surgiu a consciência da separação como consequência da morte. É a chamada “morte de si mesmo”, que coincidiu com a imortalização dos santos, responsáveis pela proteção das almas que subiriam aos céus, uma vez que a dimensão divina se tornou uma possibilidade. A partir dos séculos XV e XVI, mais importante do que a forma que se vivia, era a maneira pela qual se morria. Data desta época a luta entre as trevas e a luz pela posse da alma do moribundo que ainda poderia se salvar, caso vencesse uma prova final.

A partir do século XVIII, ainda segundo Ariès, chegou-se aos limites da loucura para entender e aceitar a morte alheia. Surgiram as grandes manifestações de pesar, de dor e se formaram os rituais do luto. Violação à vida cotidiana, a morte passou a ser sentida como ruptura de algo; é a “morte do outro”.

Atualmente experimentamos a “morte interdita”, ou seja, repudiamos a morte. Doentes morrem nos hospitais, responsáveis por seus corpos, até que sejam enterrados pelos familiares. A fé, antes dirigida à religião, volta-se para a ciência.

Apesar dos impensáveis avanços tecnológicos, Edgar Morin conclui que “o homem teme a morte por ser a única coisa fora de seu controle” e que “quanto mais o morto for próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, ‘único’, mais violenta será a dor” (*apud* SILVA, 2018, p. 389).

De tão incômoda, é difícil até comunicá-la, a não ser por meio da arte, quando o homem organiza “o mundo em artefatos e códigos” (SILVA, 2018, p. 389), plenos de sentido. Sendo assim, *Ulpiana* é exemplar de um texto artístico, como sugere Lotman: “[um] conjunto estruturado de códigos, cuja finalidade é passar uma mensagem” (*apud* SILVA, 2018, p. 390). Não se trata de compreender racionalmente a morte, mas de senti-la. É esta a característica maior da narrativa de Bernadette Lyra: o leitor arrepiase, juntamente com a narradora, quando se depara com o corpo inerte de tia Clerô, metros abaixo de seu apartamento. O sensível é ativado, configurando, talvez, um dos tipos de morte pensados por Ariès: a “morte do outro”. Quando recebe o telefonema comunicando o falecimento da tia, a narradora, ainda em visita a Ulpiana, toma consciência de sua solidão: “Preciso trocar a passagem. Minha tia morreu. Não há mais ninguém lá para o reconhecimento do corpo” (LYRA, 2019, p. 20).

Enfrentar o vazio que a ausência do outro promove é uma experiência penosa e lenta: “não [tenho] pressa de chegar ao endereço [da tia]. Só de pensar no apartamento vazio, a pantera da culpa sai do esconderijo, pula sobre você e, com os dentes afiados, devora um pedaço do seu coração” (LYRA, 2019, p. 37).

Outra categoria de morte também é apresentada em *Ulpiana*. É a pressentida, cujos sinais são facilmente identificáveis ou, como sugere Ariès, a “morte domada”. Assim que abre a porta pela primeira vez para permitir o ingresso de Natasha no apartamento que compartilhava com seu namorado, a narradora percebe o perigo que se avizinha: “Eu dizia que sim [que estava tudo bem]. No entanto, meu coração murchava como uma alcachofra mergulhada no sal [...]. Sei bem onde isso vai dar [...]” (LYRA, 2019, p. 20). Seus pressentimentos se

confirmam e, rompendo o isolamento que uma separação brusca e indesejada costuma promover, busca consolo com a tia Clerô que a aconselha a ir a Ulpiana. Como um oráculo, anuncia: “Não interessa que você queira que as coisas durem. Mais dia, menos dia, tudo morre. Na vida, tudo se arrasta em direção à morte como um cão leproso” (p. 25).

Em pouco tempo, a narradora migra para a “morte do outro”, quando inaugura seu doloroso luto, decorrente da abrupta separação do companheiro: “Eu me trancava no quarto, sozinha. Gritava, gritava, gritava. Depois, ia dormir, com a garganta doendo. Acordava com os ouvidos zumbindo, os olhos inchados. Carregava no batom cor de uva para disfarçar as mordidas que dava nos lábios” (LYRA, 2019, p. 23).

Em uma espécie de crescendo, a narrativa apresenta ao leitor, páginas à frente, outra categoria de morte, essa tão contemporânea: a “morte interdita”, da qual não se quer comentar, nem lembrar, no máximo, representar. Ivan, o jovem cigano, que “vendia besteirinhas na porta da escola” (LYRA, 2019, p. 62) e que ocupa o coração “da menina” (seria a sobrinha de tia Clerô na infância?), morre atropelado. Por se tratar de um amor ainda imaturo, o lamento da perda não pode ser pronunciado, mas apenas murmurado na última frase da reza que sua avó fazia para lembrar os já falecidos: “Em seguida, a avó se persignava, dizia os nomes da mãe da menina e do avô. – Ivan – a menina murmurava baixinho. A avó se fazia de desentendida, soprava a chama da vela, ia para o fogão esquentar o jantar” (p. 65).

Finalmente, fechando o romance, encontramos não mais a morte, mas sua “namorada” ou “irmã”: “Essa é namorada da morte, aquela a quem a morte chama de mana, meu amor, meu coração, aquela que acorda às três da madrugada, senta-se à escrivaninha, escreve e, mal amanhece corre para a cozinha” (LYRA, 2019, p. 121).

O epílogo não deixa muito claro de quem é a voz que está falando e apresentando a “irmã” da morte, mas ao leitor mais desconfiado e conhecedor do jeito de ser da autora, fica bastante claro que se trata dela mesma. Sua vontade de escrever a acomete nas mais variadas horas da manhã ou da noite, como deve ocorrer com todos que veem na escrita uma forma de resiliência e de sobrevivência.

Se morte é silenciamento definitivo, sua “irmã” ou “namorada”, em contrapartida, é quem inspira os escritores a tomarem a palavra, a preencherem o vazio do esquecimento com histórias inventadas ou lembradas, ainda que seja necessário olhar por horas “a tela vazia do computador” (LYRA, 2019, p. 122).

Ficção e cura

Para Antonio Candido, um traço da literatura de ficção é

a relação reversível entre Particular/Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação [...] também necessária para a sua eficácia: Realidade/ Invenção” (1989, p. 62).

Vimos em outro segmento desse artigo que *Ulpiana* contém diversos elementos que remetem à experiência de vida da autora, embora nunca de forma explícita. É certo, porém, que se trata de obra ficcional, uma vez que as personagens, os diálogos e o cenários são inventados. Embora Ulpiana de fato exista – localiza-se no atual território de Kosovo, na antiga Iugoslávia – não sabemos em que lugar tia Clerô mora, onde “a menina” passa a infância com sua avó e, finalmente, quais são os narradores: a sobrinha ou “a menina”? São a mesma pessoa, mas com idades distintas? Ou duas personagens independentes? Quem é o narrador que comparece nas últimas páginas do livro, citando seu gato no parapeito da janela e a vontade da escrita em horários improváveis?

Essa oscilação entre “real” e “ficcional” estimula a curiosidade do leitor. Por um lado, a sobrinha é quem narra a perda provocada pela morte da sua tia, com o auxílio de um narrador onisciente. Por outro, o que é contado no livro supera o presumido suicídio da tia Clerô e afeta todos os leitores, porque o tema em pauta são as diversas mortes que nos acometem durante nossas existências. Quem já não teve um grande amor fracassado? Doença na família? Avôs queridos ou pessoas por quem nos apaixonamos que falecem e de quem não pudemos nos despedir?

Sob esse aspecto, *Ulpiana* deixa de ser apenas “coisa inventada”, pois trata de aspectos da vida tal como ela é. O particular torna-se universal e o real, invenção, graças à competência linguística das personagens que rememoram fatos do passado.

Boris Cyrulnik, vítima do nazi-fascismo e conhecido internacionalmente por ter adaptado o conceito de “resiliência” da física para a psicanálise, expõe em seu livro de memórias, *Corra, a vida te chama* (2013) o poder curativo do texto ficcional. A citação que segue, mais longa que todas as anteriores e das demais, justifica-se pela clareza das ideias que defende:

A literatura dos campos de concentração não me acalmava. Ao contrário, ela confirmava minha monstruosidade. Ninguém suportava ler ou ouvir tais testemunhos. Foi a ficção o que pôs um bálsamo em minhas feridas. Não era uma ofensa à dor, mas encenava-se uma representação suportável do sofrimento. Um imaginário compartilhável indicava o lugar da desolação, ao mesmo tempo preservando o pudor dos feridos.

André Schwartz-Bart contava como era possível defender-se. No seu romance *Le Dernier des Justes* [*O último dos justos*], ele inventou a história de Ernie, cuja existência despedaçada terminava em uma câmara de gás [...]. Sua linguagem se desconjuntou ao escrever. Apresentar uma história verdadeira como um romance permitia dominar a perturbação interior e comunicar a emoção [...] (CYRULNIK, 2013, p. 48).

Importa mostrar que enquanto para o crítico literário brasileiro a discussão gira essencialmente em torno da ficção e de seus pontos de contato com o real, para

o psicanalista francês a lógica é inversa: a realidade insuportável torna-se palatável porque foi transformada em ficção.

As personagens de *Ulpiana*, por sua vez, não sofrem a violência física dos perseguidos pelos regimes autoritários como Cyrulnik, mas transformar suas experiências emocionalmente traumáticas em narrativas foi libertador, como mostraremos a seguir.

“É incrível como tem um tempo na vida da gente em que tudo funciona sobre as recordações” (LYRA, 2019, p. 10), elabora tia Clerô. Esse parágrafo tão curto funciona como uma espécie de gancho narrativo, pois os que vêm na sequência – a lembrança dos seus namoros na sala escura e quase deserta do cinema e as saudades dos gloriosos tempos da juventude – indicam que algo muito grave está para acontecer. Quando finalmente viramos a página e confirmamos nossa hipótese por meio da revelação de que tia Clerô encontrava-se “caída de bruços, com o pescoço à mostra no cimento do pátio” (p. 12) entendemos que a personagem finalmente livrara-se de seu fardo. Se não tivesse contado para si mesma tais eventos do passado no tempo presente, talvez ainda ficasse amarrada à ideia de um futuro possível.

A narrativa como cura também foi objeto de reflexão para Walter Benjamin:

[...] a narração não criaria, muitas vezes, o clima apropriado e a condição mais favorável de uma cura? Não seria toda doença curável se ela se deixasse levar pela correnteza da narração até a foz? Se considerarmos a dor uma barreira que bloqueia a corrente da narração, podemos ver claramente que ela se quebra quando o declive é suficientemente acentuado para arrastar tudo que encontra em seu caminho em direção ao oceano do venturoso esquecimento (BENJAMIN, 2002, p. 115-116).

Tanto para Cyrulnik, quanto para o filósofo alemão, vítima fatal do nazi-fascismo em 1940, a narração é uma estratégia tão redentora que se sobrepõe à dor. O que nos chama a atenção é que ambos, embora com destinos diferentes, compartilharam essa mesma ideia, facilmente reconhecível nas outras

personagens de *Ulpiana*. É o caso, também, da narradora, sobrinha de tia Clerô, que confessa: “Eu queria muito não ter de contar” (LYRA, 2019, p. 32), mas prossegue sua narrativa, dando detalhes de como surpreendeu Lukla e Natasha “aos abraços e beijos no pequeno sofá!” (p. 32). Sua interlocutora, tia Clerô, não se manifesta, deixando-a falar livremente, até sentir que a sobrinha tinha destilado a raiva e superado os piores sintomas do luto. É apenas nesse momento que lhe sugere a viagem a Ulpiana, abrindo mão da sua convivência para ficar exclusivamente aos cuidados da enfermeira.

“De repente, tenho só doze anos. Um vestido de algodão florido, sandálias presas nos tornozelos e estou bastante assustada” (LYRA, 2019, p. 39). Com esse pequeno enunciado, tem início outro processo de cura de antigas feridas da sobrinha-narradora: a relação conflituosa do seu pai com seu avô, marcado pelo trauma de a única filha, sua mãe, ter morrido quando deu à luz. Não fosse a volta aos seus 12 anos, talvez nunca tivesse conhecido sua própria história e as dores de todos os que foram afetados pela morte de um ente querido.

Dona Tude, por sua vez, parece processar a cura de seu amor nunca consumado e um casamento imposto e violento por meio da leitura de outra narrativa aos seus alunos em sala de aula: “ [a] brochura cor de caramelo com o nome Rabindrananath Tagore” (LYRA, 2019, p. 75). Trata-se do poeta, romancista e músico bengali do final do século XIX e início do XX, vencedor do Prêmio Nobel em 1913. Ao ler seus textos em voz alta, não consegue mais conter suas lágrimas, para espanto de seus alunos, acostumados a vê-la sempre sorrindo. Impedida de continuar com essa prática cotidiana pela diretora da escola, decide “que ela mesma iria escrever. Uma coisa bem triste. Fazia isso, à noite, nas pequenas horas que lhe restavam depois de lavar uma pilha de louça ajuntada na pia” (p. 77).

Suas narrativas inventadas que falavam de um amor não correspondido e de morte eram, na verdade, sua história vivida. Os nomes trocados dos personagens

apaixonados não impediram, entretanto, a fúria de seu marido que, ao flagrá-la debruçada escrevendo sobre a escrivania, “fez uma fogueira com a papelada toda, no meio da sala” (LYRA, 2019, p. 78).

Talvez tenha sido a mágoa, talvez tenha sido o clímax do processo de libertação e cura que as narrativas promovem... o fato é que dona Tude, em um final de semana qualquer,

preparou um bolo de chocolate com cobertura de glacê de limão, bem vistoso. Depois pegou a lata de veneno de ratos, que ficava escondida no alto de uma prateleira, recheou o bolo com doce de leite e veneno de rato, deu uma fatia a cada um dos três filhos e comeu todo o resto (LYRA, 2019, p. 80).

A infelicidade de dona Tude, materializada nos três filhos, é interrompida graças à oportunidade de entrar em contato consigo mesma por meio de textos de sua autoria e de terceiros. Sob esse aspecto, tanto ela como tia Clerô optam pela morte, entendida aqui não como covardia ou fuga, mas como alívio para dores incuráveis. Pura redenção.

Os tempos da narrativa

Assim como não sabemos em que cidade ocorrem os eventos que afetam as personagens, exceto a rápida passagem da sobrinha em Ulpiana, o tempo decorrido entre o início e o final do romance também não é demarcado. Já dissemos anteriormente que são as três primeiras páginas do livro que organizam os demais eventos, uma vez que é nelas que a morte de tia Clerô é narrada. Tudo que é contado na sequência remete, direta ou indiretamente, ao seu suicídio jamais comprovado.

Na página imediatamente seguinte a palavra *Ulpiana*, grafada isoladamente, anuncia que o livro está para começar e, assim, identificamos o texto precedente como uma espécie de prefácio. Apenas depois de avançarmos a leitura é que

entendemos que a narrativa tem início no tempo passado, pois a sobrinha já se encontra em Ulpiana, seguindo os conselhos da tia Clerô. Ela ainda estava viva, mas não por muito tempo, pois logo na sequência recebe o telefonema com a trágica notícia: “– Era uma manhã normal, bastante enevoada. Ela acordou tranquila – a enfermeira falou [...]. – É triste. Mas eu juro que ela estava bem! – retrucou a enfermeira” (LYRA, 2019, p. 17). Desse momento em diante, acompanhamos a movimentação da sobrinha para voltar apressadamente à cidade da tia e providenciar seu enterro.

O ritmo de sua necessidade não corresponde ao seu deslocamento: da hospedaria onde estava, até o aeroporto, o tempo se arrasta. As conversas com os parceiros dessa etapa da viagem a distraem, mas não evitam que se lembre, em *flashbacks*, da conversa com a tia sobre as belezas escondidas de Ulpiana e o acolhimento que sentiu com sua presença.

O tempo continua regredindo, pois é nesse momento da narrativa que Lukla e o romance que experimentaram nas poucas semanas que precederam a chegada de Natasha nos são apresentados.

Apenas quando finalmente chega no prédio onde estava o corpo da tia é que o tempo volta ao presente, mas por um breve período. Ao rever o cenário que lhe era tão familiar, ocorre novo *flashback*, quando a narradora regride aos seus doze anos, conforme já comentamos.

Apenas às páginas 98 e 116, das 122 que compõem o livro, é que encontramos dados concretos sobre o tempo decorrido em determinadas situações. A primeira refere-se à última conversa entre a tia e sobrinha: “Na conversa que tínhamos tido ao telefone, uma semana atrás, nem um pequeno aviso. Nem uma nota em falso” (LYRA, 2019, p. 98). A segunda, à quantidade dos dias necessários para que a narradora conseguisse sair de Ulpiana e realizar o enterro: “Eu estava

cansada. Eu estava sem dormir há três dias. [...]. Senti um alívio quando vieram fechar o caixão” (p. 116).

Graças à narrativa que acelera ou retarda as ações, surpreendemo-nos quando nos deparamos com a informação de que apenas três dias separam o telefonema avisando a sobrinha sobre a morte de sua tia e a realização de seu enterro. Parece muito mais, haja vista a dificuldade para providenciar a passagem aérea, a lentidão para acessar o aeroporto e finalmente adentrar o prédio onde a aguardam para liberar o corpo. Também parece improvável não haver um indicativo sequer sobre a intenção de a tia querer interromper sua vida apenas uma semana antes do dia fatídico, pois o senso comum nos ensina que doentes acometidos pela depressão deixam sinais de seu mau estado por largos períodos de tempo.

Esse ir e vir dos tempos passado e presente e a ausência de outras marcas textuais que nos ajudem a determinar quando ocorreram determinadas ações e emoções tanto da narradora, quanto dos demais personagens, é uma constante no romance. Nada nos é informado facilmente. Exige-se do leitor atenção redobrada, uma vez que a história é construída nos intervalos, nas brechas e nos subentendidos. Se tudo aconteceu há muitas décadas, há poucos dias ou há horas, importa menos do que entender que é impossível controlar quando o passado é ativado. Com Beatriz Sarlo aprendemos que: “Só a patologia psicológica, intelectual ou moral é capaz de reprimi-lo [o passado], mas ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera” (SARLO, 2008, p. 9) e que “Falar-se do passado sem suspender o presente, implicando também o futuro” (p. 12). Se fosse possível eliminar o passado, seríamos sujeitos sem história e, portanto, sem identidade.

A dor das lembranças dos eventos que marcaram a trajetória de vida da sobrinha-narradora é recompensada pela sabedoria adquirida a cada despedida de seus

entes amados. Consciente de si ao final da narrativa, graças ao movimento do passado que sempre “irrompe” no presente, extrapola sua individualidade; nós também somos ela.

Morte ressignificando vida

Embora pareça um paradoxo, o subtítulo que encerra a análise traz, como acabamos de ver, uma verdade para as personagens de *Ulpiana*. Para elas, como já dissemos, optar por morrer não é abandono ou desistência. Ao contrário: é cura, é oportunidade para libertar-se de um passado que impede a realização de um futuro possível. Afinal, como lembra Cyrulnik:

Mesmo quando tudo vai bem, basta um indício para despertar um traço do passado. A vida cotidiana, os encontros, os projetos enterram o drama na memória, mas, à menor evocação, o mato no meio do calçamento, uma escada mal construída, uma lembrança pode surgir. Nada se apaga; acreditamos ter esquecido, apenas isso (2013, p. 6-7).

Suas histórias aparentam ter pouco em comum: de tia Clerô não sabemos quase nada de sua vida anterior à doença, exceto seu apreço pela cidade de Ulpiana e suas experiências eróticas de menina adolescente nas salas de cinema; da sobrinha, conhecemos boa parte dos eventos que marcaram sua trajetória, uma vez que é a narradora de quase todo o romance. Quase conseguimos adivinhar o que sente e como resiste às sucessivas perdas ao longo de sua existência. Dona Tude, que ocupa apenas algumas páginas de *Ulpiana*, talvez seja a mais infeliz das personagens, mas ainda assim consegue sobreviver por muitas décadas, até se decidir pelo filicídio, seguido pelo suicídio.

Embora tenham vivido em épocas distintas – dona Tude é de uma geração anterior à da sobrinha-narradora –, a narrativa de Bernadette Lyra costura tão lenta e cuidadosamente as relações entre as personagens, que as fazem próximas entre si e dos leitores.

O que as une? A resposta pode ser até provisória, uma vez que análises literárias sempre podem ser complexificadas, mas corremos o risco de afirmar que é a solução da dor existencial que as acompanha desde o momento em que nos são apresentadas: a morte. Praticada ao longo dos séculos de maneiras diversas, como nos ensina Ariès, a morte pode não ser necessariamente o término de uma etapa, mas o início de outra ou de outras, como sugere o trecho que segue, o da despedida da sobrinha frente ao caixão de sua tia:

(Tia Clerô) continuou lá deitada com as mãos muito magras cruzadas no peito. Mas pensei que estava serena e parecia ter um sorriso leve nos lábios. Era como se estivesse sonhando mais uma vez com Ulpiana e tudo estivesse explicado no sonho, afinal (LYRA, 2019, p. 117)

O que as une a nós, leitores? Aqui as respostas podem ser mais subjetivas, uma vez que leitores sentem e compreendem as narrativas cada qual ao seu modo e de maneira sempre instável. No entanto, arriscamos responder: a delicada tristeza, tecida a cada página pela autora. Em nenhum momento do romance encontramos risos desbragados, olhos brilhantes, vida pulsante. Os poucos momentos de felicidade, como os dias em que a sobrinha vive como amante de Lukla, são imediatamente seguidos de pesar.

Não parece ser mero acaso que todas personagens são femininas. Se é verdade que as mulheres, diferentemente dos homens, se permitem entrar em contato com os sentimentos mais sombrios e enraizados, não seria coerente a autora construir personagens masculinos com tamanha sensibilidade. Os poucos que aparecem no romance funcionam não como protagonistas, mas como antagonistas. São eles que colaboram para tornar as vidas de suas esposas, namoradas ou filhas mais pesarosas, desprovidas de prazeres. Raramente sintonizam-se com elas, mas deixam marcas profundas em suas existências, das quais parecem não ter consciência. Opondo-se a elas, constroem universos paralelos e impenetráveis, ainda que seja possível identificar que também carregam suas doses de angústia.

O avô da narradora não se recupera da morte da filha; o marido de dona Tude é malsucedido em seu projeto de viver o resto dos tempos às suas custas e se vê instado a enterrar a esposa, que sempre traía, e seus três filhos ainda pequenos; o pai da sobrinha, que não sabe enfrentar a viuvez precoce, depende de sua mãe para cuidar de sua própria filha.

Não se tem mais nenhuma informação sobre seus destinos: assim como na vida, eles se perdem no fluxo da narrativa e da memória dos leitores. É preciso, ainda, fazer esforço para visualizá-los, exceto Lukla, descrito com clareza pela narradora: cabelos escuros, “amarrados em um coque que lhe dava a aparência um tanto enganosa de um samurai e olhos que lembravam chá gelado com mel” (LYRA, 2019, p. 27). Seus cuidados com a sobrinha-narradora tornam-no diferente dos demais personagens masculinos, pois no primeiro encontro não tentou agarrá-la, ao contrário, primeiro segurou sua mão para depois beijá-la na boca com delicadeza e, por fim, com volúpia. Tal conduta configura-o como afável até o final da história, ainda que o rompimento do namoro tenha sido cruel para a narradora. Também não temos mais notícias dele depois de sua partida para o Nepal acompanhado por Natasha, a nova namorada.

A alegria que se encontra em *Ulpiana* é tão efêmera quanto o desenho da capa: apenas um ramo de flores azuis, sobre um fundo branco. Ainda viçosas, murcharão porque estão fora da terra de um canteiro ou da água de um vaso, mas não sem antes perfumarem os ambientes para o qual foram trazidas.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Narrativa e cura. *Jornal de Psicanálise*, v. 35, n. 64/65, p. 115-116, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2004.

CYRULNIK, Boris. *Corra, a vida te chama*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

DURAND, Fabio. *Linguagem audiovisual: um pequeno glossário de termos para produção audiovisual*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

LYRA, Bernadette. *Ulpiana*. São Paulo: A Lápis, 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Miriam Cristina Carlos. A narrativa poética da morte no jornalismo literário: o caso Marielle Franco na *Revista Piauí. Razon y Palabra*, v. 22, n. 103, 2018. Disponível em: <www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1230/1321>. Acesso em: 27 jul. 2019.

RESUMO: Este artigo analisa a obra mais recente de Bernadette Lyra *Ulpiana*, publicada pela editora A Lápis, em 2019. Partimos da discussão de que elementos biográficos da autora comparecem na obra e são fundamentais para sua plena compreensão. Também mostramos que a narrativa textual se aproxima muito da cinematográfica, graças à identificação dos enquadramentos, dos cortes e das elipses. Retomamos a ideia de que narrar é curar, defendida por Boris Cyrulnik e por Walter Benjamin, e concluímos que o tema da morte, que permeia toda a ficção, é o fio condutor que amarra as personagens e os leitores. O referencial teórico para a literatura é o crítico literário Antonio Candido e para a morte e sua representação midiática, Philippe Ariès e Miriam Cristina Carlos Silva, respectivamente. O método empregado é a análise literária, com aproximações da análise audiovisual e da psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Bernadette Lyra – *Ulpiana*. Bernadette Lyra – Literatura e biografia. Morte – Tema literário. Literatura e cura.

ABSTRACT: This article analyzes Bernadette Lyra's latest work *Ulpiana*, published by A Lápis, in 2019. We start from the discussion that the author's biographical elements that appear in work are fundamental to its full understanding. We also demonstrate that the textual narrative is very close to the cinematic one, thanks to the identification of the frames, cuts and ellipses. We take up the idea that narrating is healing, supported by Boris Cyrulnik and Walter Benjamin, and we conclude that the theme of death, which permeates all fiction, is the common thread that ties all its characters and readers. The theoretical background for

literature is the literary critic Antonio Candido and for death and its media representation, Philippe Ariès and Miriam Cristina Carlos Silva, respectively. The method employed is literary analysis, with approximations of audiovisual analysis and psychoanalysis.

KEYWORDS: Bernadette Lyra – *Ulpiana*. Bernadette Lyra – Literature and Biography. Death – Literary Theme. Literature and Healing.

Recebido em: 29 de julho de 2019
Aprovado em: 15 de outubro de 2019

O olhar cinematográfico
de Bernadette Lyra
presente nos contos
*d'O Parque das Felicidade*s

*Bernadette Lyra's
Cinematographic Look in the Short-Stories
of O Parque das Felicidade*s

Celso Ronald de Oliveira Reis*
Tatiane Monteiro da Cruz*

O *Parque das Felicidade*s

*O Parque das Felicidade*s é um livro de contos que foi lançado em 2009 pela editora A Lápis. Há 23 contos distribuídos em 124 páginas. Na orelha do livro temos uma descrição interessante da obra no primeiro parágrafo que a apresenta: “este livro se sustenta sobre uma impossibilidade: jogar de forma brilhante e sensível com histórias que, ao mesmo tempo, apresentam traços de intimidade e traços de mundanidade”. A autora, de fato, criou narrativas que revelam mundos distintos, ora beirando a fantasia, ora mergulhando na realidade

* Mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi.

* Doutoranda em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi.

da vida cotidiana e isso causa um “misto de fascínio e estranhamento”, de acordo com a descrição contida na orelha do livro.

Os contos são: “O programa” (p. 11), “O Fashion Café” (p. 15), “O Parque das Felicidades” (p.25), “Os gerânios” (p. 29), “A passagem dos Anjos” (p. 37), “Os violinos do baile” (p. 39), “A chave do telefone” (p. 45), “Quanto vale um cachorro” (p. 49), “A visita” (p. 55), “A paralaxe de Sírius” (p. 57), “Kallima” (p. 61), “A hospedaria” (p. 65), “A confraria do plágio” (p. 67), “Domingo” (p. 71), “Criaturas da noite” (p. 77), “A sopa de aspargo” (p. 79), “A batalha naval” (p.85), “A terceira geração” (p. 89), “A guirlanda” (p. 93), “*Memorandum*” (p. 97), “A mulher do taxidermista” (p. 101), “Vitríolo” (p. 105), “A história da menina” (p. 111).

Logo no primeiro conto, intitulado “O programa”, já temos uma narrativa que se assemelha a filmes futuristas, de ficção científica, que tratam a respeito do controle total da emoção, erradicando do ser humano sua capacidade de sentir, tal como mostrado no filme *Equilibrium* (2003, direção Kurt Wimmer), cuja sinopse aponta o seguinte argumento:

Nos primeiros anos do século XXI, aconteceu a 3ª Guerra Mundial. Aqueles que sobreviveram sabiam que a humanidade jamais poderia sobreviver a uma outra guerra. Então foi criado o Clero Grammaton, cuja única tarefa é procurar e erradicar a real fonte de crueldade entre os humanos: a capacidade de sentir. Desde então existe um estado totalitário, a Libria. Foi decretado que os cidadãos devem tomar diariamente Prozum, uma droga que nivela o nível emocional e qualquer violação à lei é punida com a pena de morte. John Preston (Christian Bale) é um Grammaton, um oficial da elite da lei, que caça e pune os “ofensores”, além de ter poder para mandar destruir qualquer obra de arte. Um dia, acidentalmente, Preston não toma o remédio. Pela primeira vez ele sente emoções e começa a fazer questionamentos sobre a ordem dominante (ADORO CINEMA).

No conto, aqueles que não entram neste “programa” são considerados rebeldes e mortos pelas autoridades, tal como no filme. A narrativa é sobre uma garota, Alice, que se tornou rebelde e morreu. O conto é tão sutil que, ao falar de morte,

não o faz de forma explícita, cabendo à bagagem literária do leitor a compreensão.

Essa forma implícita e sutil de narrar permeia toda a obra, que chega a ser irônico o uso do termo felicidade no título, visto que a obra não traz narrativas alegres, há mortes, doenças, tristezas, ciúmes, perdas, medos, ao mesmo tempo em que há amor, alegria e descrições libidinosas dos personagens, não de forma vulgar, mas natural, tudo narrado com maestria e delicadeza. É isso que causa a sensação de estranhamento que nos remete à análise de Sigmund Freud sobre o conto "O homem de areia" de E. T. A. Hoffmann ("O inquietante", 1919).

Freud parte do significado da palavra alemã *Unheimlich*, que em nossa língua pode ser traduzido por inquietante e/ou estranho. Das várias análises feitas pelo psicanalista, uma que nos cabe aqui, considerando o teor da obra *O Parque das Felicidades*, é a análise sobre a inquietação que muitas pessoas têm com a morte, vejamos:

Para muitas pessoas é extremamente inquietante tudo o que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos. Já vimos que em algumas línguas modernas a nossa expressão "uma casa *unheimlich*" pode ser vertida apenas por "uma casa mal-assombrada". Poderíamos ter iniciado nossa indagação com esse exemplo de *Unheimlichkeit*, talvez o mais forte de todos, mas não o fizemos porque nele o inquietante está muito mesclado ao horripilante, e em parte é por ele coberto. Mas em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte. Nossa biologia ainda não pode decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, mas talvez evitável, dentro da vida (FREUD, 1919, p. 360).

Como demonstra Freud, a ideia de morte é horripilante, mas Lyra consegue falar do tema com naturalidade, como um evento corriqueiro da vida humana, mas ao leitor não familiarizado, causa inquietação, pela forma delicada com que o tema é tratado nas narrativas.

No início citamos que a obra possui um caráter duplo, que joga com a fantasia e a realidade. No campo da fantasia há traços oníricos; para exemplificar, vamos analisar o conto intitulado “O Parque das Felicidade” - que dá título ao livro como um todo. O conto retrata um casal e seus dois filhos que foram ao parque para um piquenique, entretanto, o local estava deserto, só eles e uma chuva que caiu abruptamente. A mulher, Joana, fica furiosa com o marido e sua ideia do piquenique. Após a chuva passar, ela olha para o lago e, com um brilho no olhar, empurra o marido e as crianças acenam dizendo “Adeus!”. Ao afundar no lago uma corrente o puxa e o leva para uma planície distante do parque, onde ele, a princípio, se desespera, mas logo se acalma ao ver a luz e um arco-íris no horizonte. Podemos dizer que essa narrativa joga com a incerteza, tal como descrito por Freud sobre o conto de E. T. A. Hoffman, pois o leitor não sabe se o personagem está sonhando ou ele morreu ao cair no lago e seu espírito acordou do outro lado, que em algumas religiões se chama “paraíso”, já que apresenta um cenário de calma e beleza – uma luz e o arco-íris.

Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história, escreve Jentsch, consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em seus contos fantásticos, E.T.A. Hoffman valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso (FREUD, 1919, p. 341).

A autora soube usar o mesmo artifício neste conto e mexe com o imaginário do leitor, impedindo-o de “investigar a questão” já que o conto não apresenta maiores detalhes. O onírico foi bastante explorado pelo diretor David Lynch em vários de seus filmes e a autora nos faz lembrar do cineasta ao fazer uma referência ao filme *Veludo azul* (1987), uma das obras mais aclamadas deste diretor, no conto “Quanto vale um cachorro”, destacamos os trechos a seguir:

O filme predileto

Viu *Veludo Azul* muitas vezes. Considera soberba a atuação de Hopper ao enfiar o trapo macio na boca de Isabella. “Aqui, a essência do sonho é admiravelmente mostrada: o caráter fantástico, desordenado, o súbito aparecimento dos obstáculos, a transformação do cotidiano e do conhecido em deformações grotescas, tudo aquilo que, fazendo parte

da vida comum e das representações recalcadas, mistura-se arrastado por uma corrente e torna-se visível”, anota o doutor F. em seu diário (LYRA, 2009, p. 50).

O conto descreve a vida do Doutor F., psiquiatra, analisando-o em suas atividades diárias, suas relações com seus empregados, sua mãe, com seu cachorro e seu gosto por tecidos, incluindo sua análise do filme que trata do sonho. A análise do narrador sobre o personagem é feita em pequenos subcapítulos. Inicia-se com “As atividades”, que conta sobre o trabalho na clínica psiquiátrica, depois apresenta “Doutor F. no consultório”, que diz que ele odeia o telefone, mas sempre é cordial ao atender. “As viagens de Doutor F.” nos informa que ele foi algumas vezes à Viena, Londres e Paris, e cinco vezes ao Marrocos. “O filme predileto”, cuja descrição está na citação acima; “Pensamentos do Doutor F.” que apresenta ao leitor seu gosto pelo tecido de seda. “Em sociedade”, mostrando que ele raramente comparece a eventos, mas quando o faz é bastante discreto, se vestindo elegantemente com tecidos leves. “O serviço militar” diz que a passagem dele pelo militarismo se resume a: “Testa Comum. Boca pequena. Altura 1m57. Não sabe nadar” (LYRA, 2009, p. 51). “Na livraria”, cujo hábito do Dr. F. é comprar um livro todo sábado, tomar café com adoçante e comer dois biscoitos. Faz isso há anos. “Doutor F. citado na pesquisa de uma aluna de pós-graduação” que mostra como a aluna o vê: suas pacientes são mulheres e as terapias possuem um caráter erótico. “As atendentes do consultório falam sobre o patrão”, mostrando o tratamento do doutor para com suas atendentes: ele escolheu o tecido e desenhou o uniforme, as trata de modo paternal e sensível, tendo, inclusive, pedido a uma delas que tirasse a saia, deitasse no divã, enquanto massageava o ventre no dia em que estava com cólicas menstruais. “Refrescando a cabeça” fala de quando o doutor foge do consultório sempre que pode e vai até uma loja que vende tecidos, deslizando os dedos pela textura e examinando-os. “As relações com a mãe”, faz uma análise do personagem sob a ótica freudiana, informando que a ruptura dos laços com a mãe foi precoce e questiona onde ele guardou esses laços amorosos. “Doutor F. visto por seu

cachorro” que apresenta o pensamento canino sobre seu dono, enquanto rodeava o corpo inerte, caído no quarto e lambia a face gelada.

Considerando que Bernadette Lyra não é apenas romancista, mas também uma pesquisadora no campo da Comunicação e Cinema, seus contos, neste livro, ressaltam sua veia de pesquisadora e imprime, na descrição das personagens e nas narrativas, um olhar como se os enxergassem pela lente de uma câmera. Notamos isso pela forma como narra o conto “Quanto vale um cachorro”, descrevendo a rotina do personagem, como se o materializasse em um curta-metragem ao estilo David Lynch, visto que o Doutor F. é um personagem misterioso: gosta de tecidos leves, costura os vestidos das atendentes, aprecia a cena do filme em que a personagem Isabella está sendo abusada sexualmente e atende, principalmente, mulheres em seu consultório, cujo caráter terapêutico é erótico. Seria ele um predador sexual? Ou é apenas um fetiche? Ou tudo não passa de um sonho? A narrativa navega pelos campos da psicanálise freudiana sobre o onírico:

A psicanálise freudiana trata o conteúdo do sonho como repugnante ao pensamento desperto em virtude de sua característica fragmentária e da decorrente incoerência entre as imagens ideacionais. O sonho é formado por associações involuntárias e, para encontrar a raiz dessas associações, é necessário, primeiramente, dividir o sonho em fragmentos (LUCINDA; ALVARENGA, 2007, p. 2).

Para que o leitor tire suas conclusões sobre o Doutor F., a narrativa foi fragmentada em subcapítulos como se o sonho fosse dividido.

O formato do sonho gera um estranhamento em relação ao pensamento de vigília, o que Freud aponta como “caráter transitório”. É como se a mente nos apresentasse um “filme” que nos entretivesse de forma a nos manter em estado de sonolência. No entanto, esse “filme” deve fugir do formato da vida cotidiana para que não despertemos, sobressaltados por conteúdos que censuraríamos caso viessem à consciência (LUCINDA; ALVARENGA, 2007, p. 2).

No conto “Quanto vale um cachorro”, o Doutor F. tem um comportamento libidinoso e fetichista, entretanto, todos que o descrevem não o veem dessa forma, como se tal visão fosse repugnante e seria censurada caso viesse à tona.

Além dessa questão, a narrativa também apresenta o Complexo de Édipo, conceito criado por Freud para definir a relação entre mãe e filho / pai e filha, considerando que o Doutor F. parece ter reprimido os sentimentos por sua mãe, entretanto, não vamos nos estender sobre esse ponto. Toda a narrativa é uma análise do personagem à luz da psicologia freudiana, apresentando ao leitor uma história que mescla realidade e fantasia, embora a condição do fantástico, na obra, não se materialize na superfície do texto, mas em sua interpretação.

Essa mistura de realidade e onírico foi bastante trabalhada em várias obras do cineasta David Lynch. E aqui vemos a relação que Lyra tem com o cinema.

O último conto do livro, "A história da menina", possui uma coincidência: a narrativa começa na página 111 e, na página 124, que é o final do conto, há o seguinte:

Como o jovem demorava a aparecer com o cesto onde estava a cabeça da formosa criatura, a menina se deitou na areia e olhou para as primeiras estrelas, contando uma a uma.

O fato é que, depois da centésima décima primeira estrela que contou, ela adormeceu (LYRA, 2009, p. 24).

A coincidência, que, provavelmente, não foi intencional, é que o conto se inicia e termina no mesmo número: 111. Essa coincidência também foi analisada por Freud que considerou o fator repetição como algo que pode ou não causar estranhamento, dependendo das superstições culturais existentes em cada um. Não há nada comprovadamente científico quando coincidências ocorrem, pois atribuímos ao acaso, mas em uma obra que lida com o fantástico e o onírico, tal coincidência nos chama atenção. Esse último conto pode, de certa forma, dependendo da bagagem cultural do leitor, remeter a outras histórias fantásticas, como, por exemplo, "Alice no País das Maravilhas", especificamente a animação criada pela produtora Disney.

O conto relata sobre uma menina, sem nome, que nasce, cresce e um dia decide andar pela praia e encontra uma cabana de uma benzedeira que a chama para tomar chá, lembrando o episódio em que Alice toma chá com o Chapeleiro e, assim como este lhe dá conselhos, o mesmo faz a benzedeira sobre atravessar o rio. E ali, na cabana, a menina conhece o jovem com os olhos cor de açúcar queimado que lhe conta uma história de uma criatura fantástica de que ele carrega a cabeça. E eles combinam de se encontrar do outro lado do rio para que a menina possa ver a cabeça da criatura. Após atravessar o rio, ao chegar na cidade, as pessoas apenas a cumprimentavam e não perguntavam nada, fugindo em seguida, esse cenário nos lembra do momento em que Alice chega na cidade da Rainha de Copas, cumprimenta as cartas e elas fogem. Assim, como a personagem Alice encontra vários personagens durante sua caminhada perseguindo o Coelho, a menina encontra várias pessoas que lhe contam suas histórias: o barqueiro, o corcunda e a dama sem pernas. Ao final da caminhada, ao chegar no lugar combinado com o rapaz, ela adormece e nem sabe se o rapaz apareceu ou não. Novamente o leitor se depara com a incerteza sobre o que aconteceu. É a mesma sensação de dúvida que Alice tem ao acordar debaixo da árvore, não sabendo se tudo foi apenas um sonho ou ela, de fato, caiu no País das Maravilhas.

Até aqui percebemos que os contos analisados possuem uma relação com o cinema, remetendo a lembranças de filmes, entretanto, para que essas conexões sejam realizadas, é necessário que o leitor ou o analista tenham tais conhecimentos.

Em Análise do Discurso, campo da Linguística em que são analisados os discursos e suas construções ideológicas, tal forma de narrar histórias que remete a outros veículos comunicativos, sejam textos, imagens, sons, vídeos, é considerado interdiscurso, pois ele está diretamente ligado à memória, que chamamos de memória discursiva. A noção de interdiscurso foi introduzida por Michel Pêcheux, conforme cita Cavalcanti e Azevedo (2018):

O sujeito que enuncia o faz de um lugar social, sócio histórico, a partir de uma posição-sujeito filiada a uma Formação Discursiva, sem que isso se dê no nível consciente. As Formações Discursivas são heterogêneas e relacionam-se de distintos modos. No entanto, em nível consciente, na organização do imaginário, há sempre funcionando o efeito de unidade e homogeneidade do sujeito e dos sentidos. Essa univocidade é desfeita, no momento em que se procede a uma análise mais apurada. As formações discursivas não são homogêneas, elas são transpassadas, entrecortadas por saberes/dizeres produzidos em outras regiões, cujos sentidos são deslocados, dialogam, parafraseiam-se, transformando-se, reelaborando-se, fazendo com que todos os trajetos de uma região a outra pareçam possíveis. Esses saberes/dizeres se constituem por meio do interdiscurso, da memória discursiva, definida por Pêcheux (2010, p. 52) como aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os "implícitos" (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.), de que sua própria leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (CAVALCANTI; AZEVEDO, 2018, p. 239).

Em outras palavras somos sujeitos ideológicos constituídos de uma formação discursiva diversa que, em contato com os mais diversos saberes e dizeres, vamos construindo nossa memória discursiva e quando entramos em contato com algo que já conhecemos, tal memória é ativada e fazemos as conexões.

Sendo que Bernadette Lyra é uma pesquisadora, como já dito, ela parte de sua própria formação discursiva, de sua bagagem literária para a construção de suas narrativas. Seus saberes e dizeres são atravessados por outros saberes, dessa forma, acaba imprimindo seus conhecimentos sobre cinema em suas narrativas literárias.

Em nossa análise d'*O Parque das Felicidade*s não podemos deixar de trazer para a discussão Tzvetan Todorov, que se debruçou em analisar o caráter fantástico das narrativas literárias, visto que o livro possui um caráter duplo, com narrativas ora fantásticas, ora reais e nos trouxe uma definição que dialoga com nossa discussão:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não se pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma

ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas neste caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2008, p. 30).

O fantástico ocorre na incerteza, conforme disse Todorov (2008), e é na incerteza que Lyra deixa seus leitores com seus contos. “A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” – escreve Todorov (2008, p. 37). Ao ler os contos fantásticos do livro *O Parque das Felicidade*s o leitor hesita, é até capaz de reler o trecho para ter certeza de que não restou dúvidas sobre determinado acontecimento na narrativa. Todorov explica que essa hesitação do leitor pode também ser experimentada por alguma personagem, no caso do conto “A história da menina”, a personagem hesita no final, tentando compreender se houve ou não o encontro com o rapaz após ela ter adormecido, porém, no conto “O Parque das Felicidades” não há hesitação por parte dos personagens. Embora Todorov considere isso uma condição para a definição do fantástico, ele deixa claro que essa condição – a hesitação da (s) personagem (ens) - pode não ser satisfeita em algumas obras, como é o caso em questão.

Contudo, a obra não possui apenas contos fantásticos, há contos que parecem crônicas da vida cotidiana. Vamos tomar como exemplo o conto “O Fashion Café”, trata-se de uma narrativa cujo narrador é observador e o leitor tem a impressão de estar vendo cenas de uma novela. A narrativa percorre dois mundos paralelamente que se convergem ao final. Começa com duas modelos sentadas em mesas distintas no Fashion Café: Zaca e Bel. A primeira, enquanto fumava, observava a segunda. E esta mordiscava uma salada. Em seguida o cenário muda para a chegada de um casal, de aparência conservadora, à cidade, para visitar a filha Vera, mas ela está com Horácio, seu amante, que os pais não sabem. Então

a moça pede ao porteiro que enrole os pais até que o amante saia. A cena muda novamente e volta para Zaca e Bel que estão tomando vinho. Zaca considera Bel sem inteligência nenhuma, entretanto, como ela mesma pensa – quem se importa? – se a garota é bonita para desempenhar seu papel como modelo. Novamente, a cena volta para o apartamento de Vera, onde a mãe dela preparou o almoço e o pai, após a refeição, foi sentar-se em frente à TV, na tela do aparelho mostrava um programa de auditório em que uma jovem teve um ataque de epilepsia e o apresentador inquiria os especialistas de várias áreas: um médico, uma cartomante, um médium, um frade e um parapsicólogo. Enquanto o pai assistia ao programa, a mãe lavava a louça e Vera pensava onde estaria Horácio que não retornava suas ligações. Neste momento percebemos o conservadorismo do pai quando ele comenta sobre o ataque de epilepsia: “uma boa sova resolvia o problema”. Em seguida a cena muda, voltando para Zaca que se arrumava para um evento anual da agência de modelos. Enquanto passava sua maquiagem, ia pensando em Bel, que considerava atraente, mas burrinha. O cenário mudou para o evento na agência onde Horácio encontra Bel e seus olhos se cruzam, estão se conhecendo pela primeira vez e a narrativa mostra que houve atração mútua. Novamente a cena se volta para o apartamento de Vera e dessa vez vemos os pensamentos do pai sobre a magreza da filha e de desejar que ela não fosse modelo, que apenas casasse e lhe desse netos. Na cena final desse conto está Horácio sentado em uma mesa do Fashion Café, tendo seus braços em volta dos ombros de Bel, sua boca colada à dela e, do outro lado do ambiente, Zaca observava a cena e uma tormenta pairava sobre sua cabeça.

O conto todo apresenta dois cenários com personagens que não se conhecem na narrativa, mas que, ao final, dois deles acabam se encontrando. Não vemos nada fantástico, são cenas da vida comum de modelos e de uma garota, cujos pais conservadores, não sabem sobre seu mundo. De um homem que fazia amor com uma modelo, que parece apaixonada por ele, entretanto, ele já partiu para outra ao encontrar Bel. Ao leitor resta uma dúvida: por que Zaca se incomodou ao ver os dois juntos? Será que ela estava apaixonada por Bel? Ou seria por Horácio?

Ou seria ciúmes pela beleza da garota fazer sucesso? Tais lacunas serão preenchidas pela imaginação do leitor.

“O Fashion Café” é um conto que dialoga com nossa realidade cotidiana de desejos e paixões. Notamos também que os personagens são estereotipados: uma jovem do interior que se mudou para a cidade grande em busca de seu sonho de ser modelo e se apaixona por um homem indecoroso, sem que seus pais saibam o que ocorre em sua vida. Por outro lado, há o estereótipo da modelo bonita desprovida de inteligência. Durante muito tempo, tanto nos corredores da famosa Hollywood, quanto no mundo das passarelas, a beleza era o principal atributo. Atrizes como Sharon Stone e Marilyn Monroe foram escolhidas pela beleza e não inteligência. Em uma reportagem do jornal *El País*, de 29 de julho de 2019, Sharon Stone conta como os produtores viam as atrizes:

Tinha 32 anos e aquela capa, junto com seu papel de vilã em *O Vingador do Futuro* (1990), era sua última oportunidade de se tornar uma estrela. “Os executivos do estúdio se sentavam ao redor de uma mesa enorme e discutiam se cada uma de nós era comível. Consideraram que eu não era”, declarou a atriz numa entrevista de maio de 2019 à *Vogue*. “Pensei muito sobre isso porque queria trabalhar. Por isso, decidi estrategicamente posar seminua para a *Playboy*. Eu encaixava nesse papel? Obviamente, não. Utilizei meu cérebro para parecer comível? Claro que sim. Tenho certeza de que Marilyn Monroe não falava assim na vida real, mas aprendeu o jogo. Pessoalmente, jamais me senti como um símbolo sexual” (EL PAIS, 2019).

A atriz deixa claro que precisou usar sua inteligência para avançar na carreira, tornando-se um símbolo sexual, pois era assim que o sexismo presente nos bastidores de Hollywood queriam vender seu corpo e sua beleza.

O conto também demonstra outro estereótipo: o conservadorismo é apresentado como machista e rude na figura do pai que considera a violência uma resposta para um ataque epilético; da mãe que cozinha e lava enquanto o marido vê TV. Embora tudo isso possa acontecer na vida real, ocorre dentro de uma novela ou de um filme.

Outro conto que segue a mesma linha do Fashion Café, intercalando entre cenários é “Os gerânios”. É um conto sobre amor platônico e suicídio. Lê-lo é mergulhar no *flashback* do personagem; passado e presente se misturam. A narrativa se inicia descrevendo a casa de Amanda, como ela está no presente, como se alguém a observasse de fora e lembrasse como era:

Vista de fora, a casa ainda é interessante. Quase nada mudou. A não ser a pintura. A pintura descascada.
As janelas parecem sustentadas por dentro. De fato, no andar superior, pode-se ver a ponta de uma escora surgindo através da vidraça.
Um pedaço do beiral se agita com o vento, justamente ao lado do quarto de Amanda. Com um ruído irritante, ele roça na fachada da casa. A cerca de madeira ainda está perfeita, a não ser pela falta de algumas estacas. A ferrugem dificulta destravar o cadeado. Solto o elo, o portão fica penoso. O batente da entrada sumiu, mergulhado no canteiro de urtigas em que se transformou o jardim.
Na outra ponta do caminhezinho de pedras, aparece a varanda. Um pote de gerânios continua lá, pendurado na trave do teto (LYRA, 2009, p. 29).

Em seguida o cenário da narrativa muda para uma lembrança do personagem. Depois volta para o presente e continua a descrever a casa, retornando, em seguida, para as lembranças do personagem sobre Amanda e esse jogo de passado e presente continua até o fim da narrativa. O leitor que o lê consegue imaginar o cenário devido a riqueza de detalhes. E para um leitor de grande imaginação, o cenário ganha vida como um filme em que, após tantos anos, o personagem se vê diante de uma casa que teve grande significado em sua juventude e, à medida que adentra o local, suas lembranças vão tomando forma, sentimentos antigos vem à tona.

Podemos dizer que, neste conto, a autora traz para a literatura a teoria da presentificação descrita por Hans Ulrich Gumbrecht:

Finalmente, a linguagem, sob determinadas (e variadas) condições, pode tornar o passado tangivelmente presente. Mas o que significaria “tornar o passado tangivelmente presente” — e será que realmente precisaríamos da linguagem para fazer isso? Muitos objetos do passado nos são simplesmente tangíveis no espaço: pense em livros antigos, ferramentas, ou armas; pense em edifícios e até mesmo certas paisagens rurais ou urbanas que sabemos terem sido palco de eventos “historicamente importantes”, como os campos perto da cidade de

Verdun no norte da França, que possuem ainda as cicatrizes das trincheiras da Primeira Guerra Mundial, ou como a *Place de la Bastille* em Paris (GUMBRECHT, 2009, p. 16).

Para Gumbrecht a linguagem pode tornar o passado presente através de objetos materiais; no caso do conto “Os gerânios” temos o personagem visitando a casa de Amanda, que já não mora mais lá, mas que, para o leitor, a presença dela é tão tangível que o passado da narrativa só é percebido pelo uso de verbos conjugados no pretérito. E a sensação de mergulho em *flashback*, qual efeito cinematográfico, é tão presente como se os acontecimentos ocorressem agora.

Tanto o conto “O Fashion Café” como o conto “Os gerânios” trazem dramas da vida real contrastando com os contos fantásticos, tal como demonstra a orelha do livro: “as narrativas revelam a dupla tensão que brota do encontro de condições aparentemente opostas”. Essa oposição entre real e fantástico faz parte de ambos os mundos: o literário e o cinematográfico. Conforme Pereira (2009) a relação entre literatura e cinema é antiga, muito embora a primeira antecede a segunda e muitas adaptações cinematográficas foram inspiradas em obras literárias, mas o contrário também é possível, podemos criar literatura a partir do cinema, para exemplificar, trazemos um poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Poesias errantes* (1988):

PAPO COM LUMIÈRE

Oi, Louis Lumière, que alegria falar com você
através do tempo e dos seus filmes-relâmpago!
Vou assistir agora, 89 anos depois,
à saída dos operários do seu estúdio
(que você modestamente chamava de fábrica)
em Lyon Monplaisir para o prazer de todo mundo
que mediante um franco de entrada, no subsolo do Salão Indiano do
[Grand Café
Curtia dez filmezinhos de 17 metros cada um.
Maravilha!
Vão saindo as mulheres de chapéus emplumados
e bustos generosos, como para uma festa,
mas vão para casa de subúrbio preparar o magro jantar de família,
operárias da ilusão, que até hoje distribuem quimeras.
Só você e o mano Augusto não perceberam:
Pensavam ter lançado uma simples curiosidade científica
De breve duração, brincadeira sem consequências

E criaram um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante.
Libertaram as paisagens, soltaram as imagens:
Elas agora entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas.
Maravilha...
Olha a locomotiva que salta da tela,
espalhando susto e fumaça na sala de projeções,
Olha Madame Lumière pescando delicadamente peixinhos vermelhos
E o jardineiro levando banho do regador descontrolado...
A invenção ingênua transformou-se em formidável indústria universal
Que chega até à lua e embala o sonho dos seres humanos.
Obrigado, meu velho! (ANDRADE, 1988, p. 39).

Neste poema Carlos Drummond de Andrade parte do primeiro curta criado pelos irmãos Lumière – *A chegada do trem à estação Ciotat* (1895), considerado o primeiro filme da história do cinema – para desenvolver sua poesia como uma homenagem aos irmãos pela invenção.

O cinema reflete a realidade e, mais do que isso, comunica-se com o sonho. "O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça" (MORIN, 1970, p. 243). E o cinema em busca de narrativas se depara com a literatura. As palavras acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. O cinema, por sua vez, abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras (PEREIRA, 2009, p. 45).

Considerando que parte dos contos refletem a realidade, enquanto a outra parte reflete a fantasia, faz sentido que *O Parque das Felicidade*s possua traços cinematográficos, afinal, ao lermos os contos, transformamos as palavras em imagens em nossa mente, como se uma tela invisível fosse posta diante de nossos olhos e assistíssemos às cenas à medida que avançamos na leitura.

O cinema mostra. O escritor, pela palavra, descreve. Uma descrição muito longa de determinado ambiente ou personalidade não poderá ser feita oralmente no filme, por meio de diálogos. Ao ser filmado, um livro sempre sofre uma transformação, não necessariamente em sua forma (PEREIRA, 2009, p. 50).

E assim faz Bernadette Lyra com sua narrativa: descreve detalhadamente o cenário e as personagens.

Lyra soube criar contos na linha do fantástico e do real, não somente para entreter o leitor, mas para instigá-lo a refletir e extrair sentido, não da superfície do texto, mas do que está em seu interior. Ela envolve o leitor, cativa-o, incomoda-o e surpreende-o. Ao criar artifícios que faz o leitor hesitar diante do conto, não permitindo que esse faça uma investigação minuciosa, tal como fez E. T. A. Hoffman em seu conto “O homem de areia”, restando aquele que lê escolher entre a imaginação e a lógica, conforme expusemos nas discussões de Todorov. Seu olhar analítico e detalhista, que reserva para suas pesquisas, está presente nos contos de *O Parque das Felicidade*s, que talvez, tais pesquisas tenham inspirado as narrativas.

Ao analisarmos o livro sob a ótica do cinema encontramos ali discursos e imagens que dialogam com filmes já lançados, como o conto “O programa” possuir narrativa semelhante ao filme *Equilibrium* (2003); o conto “A história da menina” se relaciona com *Alice no País das Maravilhas*; o conto “Quanto vale um cachorro?” cita *Veludo azul* como filme predileto do personagem e dialoga com o estilo de David Lynch e os contos “O Fashion Café” e “Os gerânios” seguem uma estrutura que intercala cenários como vemos nas novelas. Isso nos mostra o olhar cinematográfico que a autora possui.

*O Parque das Felicidade*s (2009) é uma obra criativa e não linear, as narrativas não possuem padrões, mas sim, contradições e incertezas que fazem o leitor mergulhar num mar de fantasia ao mesmo tempo em que se volta para a realidade.

A obra é criativa, delicada e possui um toque de crueza, que escancara estereótipos, mas mantém a sutileza. O título do livro joga com a ironia que busca, a princípio, atrair a atenção do leitor para, em seguida, confundi-lo, incomodá-lo.

*O Parque das Felicidade*s não tem intenção de deixar o leitor feliz, mas mostrar a efemeridade da vida, pois a felicidade que ele contém é tão fugaz como um piscar de olhos.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia errante*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- CAVALCANTI, Cristiane Renata da Silva; AZEVEDO, Nadia Pereira Gonçalves de. O triplex: a imagem como operadora de memória discursiva em charges. *Revista Rua*, Campinas, v. 24, n. 1, p. 237-253, jun. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20396/rua.v24i1.8652441>>. Acesso em: 14 nov. 2019.
- EQUILIBRIUM. In: ADORO cinema, 2000. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-26865/>>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *Obras completas (1917 – 1920) - História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. *Revista História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 3, p. 10-22, set. 2009. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/68/30>>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- LYRA, Bernadette. *O Parque das Felicidade*s. São Paulo: A Lápis, 2009.
- LUCINDA, Tatiana Vieira; ALVARENGA, Nilson Assunção. *Um cão andaluz*: lógica onírica, surrealismo e crítica da cultura. In: ANAIS Intercom, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0081-1.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2019.
- PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. *Revista Kaliope*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/kaliope/article/view/7471/5455>> Acesso em: 18 ago. 2019.
- SANGUINO, Juan. Como Stallone embebedou Sharon Stone para rodar uma das cenas de sexo mais incômodas da história. *El País*, 29 jul. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/24/cultura/1563960509_615624.html>. Acesso em: 18 ago. 2019.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RESUMO: O presente estudo se sustenta na análise da obra *O Parque das Felicidades*, um livro de contos escrito por Bernadette Lyra. Partimos do ponto de que a autora não é simplesmente uma escritora de contos, crônicas e romances, mas também pesquisadora do cinema; sendo assim, neste livro de contos, suas narrativas possuem um olhar cinematográfico e é sob esta perspectiva que enfocamos nossa análise das narrativas, trazendo para a discussão teóricos diversos como Sigmund Freud, Tzvetan Todorov e Hans Ulrich Gumbrecht e tendo como resultado a constatação de que os contos dialogam com o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Bernadette Lyra – *O Parque das Felicidades*. Bernadette Lyra – Conto fantástico. Literatura e Cinema.

ABSTRACT: This study is based on the analysis of *O Parque das Felicidades*, a short-story book written by Bernadette Lyra. Our starting point is that the author is not simply a writer of short stories, chronicles and novels, but also a film researcher; therefore, in this storybook, her narratives have a cinematographic look and it is from this perspective that we focus our narrative analysis, bringing for a theoretical discussion like Sigmund Freud; Tzvetan Todorov and Hans Ulrich Gumbrecht and resulting in the finding that tales dialogue with the cinema.

KEYWORDS: Bernadette Lyra – *O Parque das Felicidades*. Bernadette Lyra – Fantastic Tales. Literature and Cinema.

Recebido em: 29 de julho de 2019
Aprovado em: 15 de outubro de 2019

Construção narrativa e violência
em *A panelinha de breu*,
de Bernadette Lyra

*Narrative Construction and Violence
in A Panelinha de Breu,
by Bernadette Lyra*

Ingrid Lourenço Motta*
Sérgio Fonseca Amaral*

Publicado no ano de 1992, o romance *A panelinha de breu*, da escritora e professora universitária de Literatura e Cinema, Bernadette Lyra, apresenta "fragmentos da história e da estória que são unidas em curtos episódios da vida privada, micro-relatos de família, de amizades e de amores", como menciona Letícia Malard (1992, p. 139), em um dos poucos estudos dedicados ao livro. A História-história acontece em Vitória, capital do Espírito Santo, pouco depois do início da colonização portuguesa no Brasil.

Nomear o livro de Bernadette de romance é curioso "devido às 80 páginas que o compõem e à fuga ao gênero narrativo legado pela tradição" (MALARD, 1992, p. 139), em que é mesclada a história "oficial" da invasão holandesa no século XVII,

* Graduanda em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

episódio em que desponta a heroína de origem espanhola Maria Ortiz, com as histórias particulares de cada personagem, Elissa, Alice, o tio cego, Haroldo et al.

Neste artigo analisaremos os aspectos do enredo do romance, a fragmentação da narrativa e a construção imagética, incluindo a metáfora e a sinestesia; e a História do Espírito Santo, que se faz presente, ao situar Maria Ortiz e esclarecer os atos da heroína no registro documental. Logo após, abordaremos a construção da narrativa histórica e ficcional, destacando a tríplice mimese, de acordo com Paul Ricoeur (2010a; 2010b), seguidas de exemplos narrativos, expondo o entrelaçamento das duas narrativas. Por fim, são discutidas a vida social e a relação do autor, da obra e do público, embasadas em Antonio Candido (1985), além de analisar e discutir, exemplificando, a violência intrínseca no romance. Com isso, o objetivo deste trabalho é apresentar e situar o romance historicamente e, por meio do discurso da narrativa histórico-ficcional, compreender como a formação social do Espírito Santo e, por extensão, do Brasil, desde os instantes iniciais, firmou-se às custas de uma violência.

A panelinha de breu

Antes de tratar do enredo do romance, observemos o título. A panelinha de breu remete ao instrumento que Maria Ortiz usou, ao jogar água fervente, da janela da sua casa, nos invasores holandeses que subiam a sua rua, o que alarmou a vizinhança que também contra-atacou. A jovem é considerada uma heroína capixaba.

Na obra são narradas duas histórias. O primeiro enredo é uma história contada para as freirinhas. Em razão disso, por vezes, as narrativas se mostram separadas e, depois, é visto o fio condutor em que o leitor possui a compreensão do que está lendo. Isso ocorre porque, além da história contada pelas freiras, há a história da própria freira contadora da história inicial.

Nesta história conhecemos Elissa, que namora Haroldo, que é obcecado por Alice, esposa de Leo, e o velho tio cego de Elissa e Alice, que são irmãs. O enredo que cerca estas personagens é o seguinte. Elissa descobre uma gravidez indesejada de Haroldo e decide abortar. Nisso, ele está apaixonado por Alice, bailarina profissional, e só pensa em quando poderá vê-la dançar. Leo, marido de Alice, é filho de uma conceituada família e é saxofonista de uma renomada banda entre os jovens. Alice, irmã mais velha de Elissa, é bailarina e “sofre de epilepsia. Cada ataque no palco valoriza sua interpretação” (LYRA, 1992, p. 30). O velho tio cego de Elissa está acamado e passa o dia, e a noite, assistindo aos programas na televisão e falando sobre as estrelas que, segundo seus delírios, caem do céu. Haroldo encontra Alice no lançamento do livro e fica encantado com ela, sentimento recíproco. Leo avista o encontro dos dois e pergunta se ela dormiu com ele. Durante a história, trechos são retomados deste questionamento, em que ele a chama de “puta”, e ela revida com: “palhaço” (p. 13, 28 e 49).

Como parte das solenidades comemorativas dos 377 anos do ato de Maria Ortiz é lançado um livro e produzida uma peça. O livro leva o nome *Cardápios de uma heroína*, que traz receitas dos anos seiscentistas feitas pela própria. Nesse momento é possível situar a história, pois se o ataque dos holandeses aconteceu em 1625, cria-se um hiato temporal, mas fundido narrativamente, ao percebermos que o ano em que se passa a história de Elissa é em 2002.

A peça é produzida com o objetivo de mostrar os feitos de Maria Ortiz. Os personagens que aparecem nessa narrativa são Doc, o cenógrafo; Haroldo que é ator e interpreta o corsário porque era ruivo e de olhos azuis, assim como é proposto para um holandês ser; M é o diretor da peça; e Dame Kiri, que interpreta o papel de Maria Ortiz, é uma transexual. No começo há uma discussão sobre Dame Kiri ser ou não adequada para o papel. Porém, após uma apresentação musical, ela se mostra mais do que competente para a atuação. Esta primeira

história é permeada pelo passado e pelo presente, marcada por passagens das personagens em situações cotidianas.

Já a história das freiras não possui data exata, mas ao grafar o século XVII e os relatos da dama, a freira, ao contar os segredos dos caminhos sobre a invasão holandesa e por fim indo embora no navio, percebe-se que o ano é 1625. A freira, irmã mais nova que conta a história para as freirinhas, é apresentada no romance como sóror Arcângela; a mais velha, também freira, era sóror Maria Celeste; e o irmão, que tem uma estranha relação com o frade. Sóror Arcângela é citada como sobrinha do mestre, comandante do navio holandês.

No livro *Os capixabas holandeses: uma história holandesa no Brasil*, Roos, Eshuis e Berger questionam se Maria Ortiz sabia da invasão: "Será que ela sabia do ataque? Será que ela conseguiu arrancar esse segredo de algum soldado de Piet Heyn durante uma visita noturna?" (2008, p. 09). Deixando de lado os sentidos duplos que "visita noturna" poderia acarretar, focamos na dúvida que paira. Alguém mostrou o caminho para os 300 holandeses que atacaram Vitória? A questão é sanada no romance, causando, mais uma vez, um encontro entre realidade e ficção.

No relato da dama, sóror Arcângela conta para um soldado onde fica a entrada para a cidade, perceptível pelo diálogo: "Por ali passarão teus soldados. Depois, me levarás'. 'É como estar num labirinto', falava pesadamente o estrangeiro" (LYRA, 1992, p. 46). Logo após, a sóror sente o que fez: "Uma nuvem cortava o halo alto do sol. Gladiolos sangrentos respingavam a folhagem. Eu compreendia que era a condutora de alguma coisa mortal que respirava já na pequena clareira, sob o hálito sutil do veneno" (p. 47).

Com isso, compreende-se de que forma os soldados entraram sorrateiramente pelas ruas, como se já conhecessem o local, para saquearem Vitória. Ficcional, o relato da própria freira demonstra para o holandês como driblar e invadir

determinados labirintos; historicamente, é nesta ocasião que Maria Ortiz, e sua vizinhança, contra-atacam.

Entremeada nas narrativas há a história do gato de pedra que é uma estátua localizada na entrada da casa do mestre em que ele narra, em um capítulo, suas observações a partir do local onde está. Entrelaça-se com a história contada pela freira, uma vez que, no fim desta, Haroldo se encontra com o pesquisador que conseguiu restaurar as receitas para o livro de cardápio e recebe dele um livro nomeado *A narrativa do gato*, que gera um entendimento de *mise en abyme*. Como se o livro, ou o capítulo, que o leitor está lendo fosse o romance entregue para Haroldo. Sobre o conceito de *mise en abyme* Annabela Rita reflete que:

Na heráldica, o conceito designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos (RITA, 2017).

Assim, uma história, que possivelmente pode ser a do livro que lemos, é narrada dentro de uma outra história. Dessa maneira, a história contada pela freira acontece em paralelo com a história que é vivida por ela. Rita explica também que “em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade

ficcionais” (RITA, 2017). Esse processo pode ser considerado no romance no momento em que está sendo narrada “A narrativa do gato” e a seguinte frase encerra o capítulo: “Por favor, sóror Arcângela, conte-nos uma história” (LYRA, 1992, p. 62), apresentando, assim, o próximo capítulo como a continuação da história que a freira conta para as freirinhas.

Em um segundo momento, em um início de capítulo, Haroldo fala sobre a história que lemos, em “Nunca indaguei a Elissa por que foram, ela e Alice, criadas por um tio. Posso, então, inventar um começo [...]” (LYRA, 1992, p. 21). O personagem escreve a própria história que lemos, e que é a mesma em que ele está inserido. Após a invenção do primeiro começo, diz “Cara Elissa, não fiques amuada. É apenas um começo de história. Uma farsa. Uma historiazinha comum. Considere qualquer outro começo. Por exemplo, o seguinte [...]” (LYRA, 1992, p. 21).

Uma luneta também entrelaça as duas histórias, na história da freira “consistia tal evento em um canal de metal com duas lentes. Segundo dizia, com o tubo, o Mestre poderia cursar as estrelas na profundidade do firmamento” (LYRA, 1992, p. 61). Sendo esta a descrição do objeto, há também o aparecimento dele na história contada pela freira: “O velho tio cego de Elissa dormia. Entre sobressaltos e guinchos, o velho tio cego de Elissa sonhava. No sonho, o velho tio cego de Elissa, com a velha luneta voltada para o alto, realizava um minucioso inventário [...]” (LYRA, 1992, p. 66). Além da utilização do objeto, os dois tios eram velhos e cegos, como é explicitado na história da freira: “Nessa época, nosso tio andava mais esquivo e, completamente cego, Tateava os degraus de subida da torre” (LYRA, 1992, p. 45), e na história contada pela freira: “Conheci o tio velho cego de Elissa naquele apartamento no terceiro andar de um prédio do Jardim das Delícias, onde ele morava desde que Elissa o resgatou do asilo rodeado por dentes de cães, guardas e cinamomos lilases” (LYRA, 1992, p. 07), dando até a entender que estes são os mesmos personagens pela condição da velhice, da

cegueira e do objeto que ambos comentam, o que não é verossímil pelos 377 anos que os separam.

Sobre a construção da narrativa, repetições de parágrafos inteiros com inserções de alguns acontecimentos são evidenciados por um discurso desmembrado e repetido em pedaços, em momentos que a frase acaba sem um fim, por exemplo. No término do romance entende-se a razão pela qual a narrativa é fragmentada; por ser uma história contada para as freirinhas, as narrativas separadas se uniam, por vezes, com alguns intervalos visíveis, tanto na diagramação textual, quanto na história que o compõe.

É interessante para a autora a realização de um discurso caracterizado pelo fragmentário, pela desconstrução do enredo, pelo entrecruzamento de textos de diversos narradores, textos que se unem por diversos fios narrativos (MALARD, 1992, p. 139).

Isso ocorre porque a narração é feita ora por um personagem, ora por outro, sendo complexo criar uma narrativa comum, uma vez que esta característica torna o texto fragmentado, e há, também, repetições ao longo do enredo. Esses cortes abruptos podem ser vistos como transposições de recursos do cinema, como veremos mais à frente.

Neste tipo de narrativa há idas e vindas dos personagens e de histórias paralelas, como no momento em que Haroldo chega no Jardim das Delícias e uma outra narrativa se apodera do texto, em que é contada a história de um menino que comeu vinte e cinco gramas de raticida e teve que ser levado ao hospital (LYRA, 1992, p. 15); e quando Dame Kiri está se maquiando e conta que presenciou o assalto à agência do banco (p. 80), apresentando a narrativa de forma desarticulada. Assim, há uma progressão cronológica, uma oscilação da voz narrativa e do foco narrativo. O narrador se interrompe nos flashbacks, como em "Tinha eu doze anos, permitam-me continuar. Como posso narrar uma boa história com tanta intervenção?" (p. 34).

Por isso, a leitura não é confortável, como seria se fosse uma narrativa linear. Do mesmo modo que o tio velho cita por vezes a casa presente no quadro ilustrado com a chegada dos holandeses à baía de Vitória, em “A casa era baixa, maciça. Mais alta do lado do norte, onde uma espécie de torre quadrada se elevava por cima do telhado, com duas janelas de caixilhos de pedra sombreadas por um estreito detalhe em alvenaria [...]” (LYRA, 1992, p. 34), tem o objetivo de incomodar. Dessa forma, a literatura começa a impactar quando é angustiante.

A tensão das violências, tópico que será explicado melhor a seguir, é grande, mas por o texto ser fragmentado ela é, também, fragmentada. Outra repetição é a menção de estrelas por toda a narrativa, ainda mais quando o tio menciona que elas estão caindo: “Estrelas caindo. Estrelas caindo. São estrelas caindo. Uma chuva de estrelas de nomes chineses, gregos, árabes, latinos. Indecorosamente, oh indecorosamente. Uma chuva descarada de estrelas despencando dos quatro cantos do céu” (LYRA, 1992, p. 7, 50, 52, 61, 63). Não seria violento se fossem estrelas comuns, mas ao longo da narrativa é apresentada ao leitor outra definição para as estrelas, como no trecho “Diariamente os habitantes do Jardim das Delícias recebiam sua quota de puro e alado veneno. Em decorrência disso, todos apresentavam curiosos corrimentos nasais e, em especial à tardinha, assoavam de maneira constante o nariz” (p. 65). É uma tensão dividida e acumulada aos poucos durante a narrativa. Outro exemplo é a menção várias vezes à casa, exemplo citado acima. Se fosse qualquer casa não traria vestígios de violência, mas como é a casa ilustrada no quadro que retrata a chegada dos holandeses à baía de Vitória, ela configura um caráter violento, que é repetido nas quatro menções (p. 18, 35, 55, 78).

O puro e alado veneno pode ser associado ao pó preto da empresa Vale, comumente conhecido pelos habitantes de Jardim Camburi, bairro localizado em Vitória, Espírito Santo. Vale é uma mineradora multinacional, uma das maiores empresas de mineração do mundo e também a maior produtora de ferro, de pelotas e de níquel, sobrando para a população o resultado dessa

grandiosidade, que se depara com o pó preto instaurado em suas casas todo o final de tarde, o que pode acarretar problemas respiratórios pela má administração desses resíduos.

A maneira que se conta a história faz total diferença. Há uma quebra de expectativa quando o leitor repara que está lendo, na verdade, uma história contada para freirinhas. Isso ocorre porque o leitor, após algumas páginas de leitura, percebe que é uma história fragmentada, de certa maneira, mas isso não impede de haver um início, meio e fim; porém, quando o romance começa a tomar forma, verifica-se que a história nunca “aconteceu” de fato, e sim, era uma contação de histórias, como é caracterizado enquanto lemos. Sendo uma história dentro de outra história, o conceito de *mise en abyme* se faz presente, como exposto anteriormente.

A interrupção na narrativa e a retomada de trechos a todo o momento fazem o texto anunciar um mistério. Repetições de expressões e frases, como “o tio velho cego de Elissa”; “Aqueles cabelos encaracolados, aqueles lábios cor de café, aquele pescoço enrolado no pisca-pisca embriagante das contas vermelhas”; e “Compreendi muitas coisas. Compreendi muitas coisas a partir desse instante”, levam o leitor a questionar e a se envolver na história-História cada vez mais.

Imagem: metáfora e sinestesia

A panelinha de breu (doravante APB), de Bernadette Lyra, é poético e imagético. A construção imagética, feita pela metáfora e sinestesia, foi utilizada entre a história e a ficção no romance. Carlos Ceia explica o conceito de imagem:

De um ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Uma imagem, a rigor, é ao mesmo tempo sempre uma metáfora (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma descrição (uma relação linguística entre palavras para revelar uma

visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade) (CEIA, 2009).

Os trechos que abarcam os recursos da imagem são apresentados a seguir. Em “Compreendi muitas coisas. Compreendi muitas coisas a partir desse instante. Em especial, quando senti o tlim-tlim das taças de cristal se estilhaçando, o creck-creck das xícaras de porcelana chinesa se espatifando no assoalho” (LYRA, 1992, p. 10), ocorre uma descrição exata dos movimentos e dos sons produzidos pelo estouro de taças e xícaras contra o chão. Em “Alice examinava a capa. Dois pudins em formato de seios que boiavam em reluzente calda, envoltos em caramelo, cada qual com uma cereja rubra e uma bandeirolinha no topo” (p. 25) é descrita com veemência a capa do livro de receitas. Em “A luz traçava um círculo uruboro de finas escamas em torno dos suaves cachos de Alice” (p. 27) a narração é tão detalhada que é possível enxergar a cena acontecendo. Em “[...] De novo avancei o pé direito. Lancei o pé esquerdo, pousando-o à frente do direito: dei o segundo passo. A seguir, avancei o pé direito, fazendo o esquerdo acompanhá-lo, com os dois pés no mesmo alinhamento dei o terceiro passo. Dancei” (p. 40), a cena dos pés da freira indo da frente para trás é um poema escrito em versos, e o seu entendimento é mais certo se o leitor imaginar uma pessoa a fazer os movimentos relacionados no texto. Em ““Terá olhos da cor do céu sem nuvens ao sol posto, da cor do mar profundo em dia não muito claro, da cor da safira quando as trevas da noite amortecem-lhe o brilho sem desmerecê-lo contudo”, falou o segundo, o da capa de cetim mourisco rajada” (p. 58), ao descrever a cor dos olhos como sendo de um azul tão claro quanto o céu, a imagem é criada para o leitor identificar esses elementos visuais. Em “A orla tinha uma bela tonalidade bordô de cocô de cachorros” (p. 11) é detalhada a cor da orla de forma específica, para não haver dúvidas ao criar a imagem mentalmente.

Segundo Carla Escarduca, sinestesia é o:

Processo estilístico que consiste na associação, pela palavra, de duas ou mais sensações pertencentes a registros sensoriais diferentes. A

utilização de tal figura de retórica permite a transposição de sensações, ou seja, a atribuição de determinadas impressões sensoriais a um sentido que não lhes corresponde. Por exemplo, na expressão “aquela cor é gritante”, a percepção visual (cor) como que é ouvida, processo que acentua a intensidade da mesma (ESCARDUÇA, 2017).

Dessa forma, a sinestesia é perceptível nos momentos seguintes do romance: “A doçura do ar era a mesma que oitenta por cento dos cidadãos respiram nessa encantadora cidade” (LYRA, 1992, p. 07), ao tentar conceber um paladar para o ar. Em “[...] até ter os pulmões faiscando no lodo de muitos outros oitenta por cento” (p. 07), ao julgar o pulmão a qualidade de faiscar. Em “Mastigava sempre aquelas mesmas palavras, aquelas mesmas palavras, enquanto mudava, a esmo, os canais” (p. 08), ao falar que o velho tio cego de Elissa mastigava as palavras, atribuindo a ação de mastigar a algo que não é mastigável. Em “Apenas um coração contorcido dentro de alguns centímetros de metal prateado, corroído pelos vermes da saudade e da cor” (p. 20), ao caracterizar a saudade como aspecto de vermes.

Segundo Paula Mendes, metáfora é:

Figura de estilo que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e ideias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos. De facto, e tendo como base o significado etimológico do termo, o processo levado a cabo para a formação da metáfora implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia. Ao leitor é exigido no processo interpretativo uma rejeição prévia do sentido primeiro da palavra, para a apreensão de outro(s) sentido(s) sugerido(s) pela mesma e clarificada pelo contexto, na qual se insere (MENDES, 2010).

O texto é atravessado por metáforas, como em “O navio fica imóvel na pele das águas” (LYRA, 1992, p. 19), ao apresentar a água como pele. Em “Meu irmão me avisou que eu pisava sobre a casa da morte” (p. 41), não é possível literalmente pisar sobre a casa da morte, visto que esta não é, de fato, uma pessoa para possuir uma casa. Em “O medo roeu meu coração quanto rói um coelho” (p. 41), não é possível o medo, que é um sentimento, roer uma parte do corpo humano.

Em “Uma geleia de diamantes invadia meus ossos diante dessa visão” (p. 46), a geleia que é algo maleável se torna massa de diamantes, rígidos, e invade os ossos da personagem, como não é possível nem que exista uma geleia de diamantes, nem que estes penetrem os ossos de alguém, é uma metáfora; em “pensamentos sencientes pulavam da excitável mente de Elissa” (p. 10), ao demonstrar um pensamento pulando, ato incomensurável. Em “A tarde pardacenta como uma camurça caía por cima da cabeça dos dois” (p. 11), é uma metáfora uma vez que não é possível que uma tarde caia como uma camurça por cima da cabeça dos dois. Nos exemplos o sentido literal das palavras não pode ser realizado, causando, assim, um esforço interpretativo e criativo ao leitor.

Os conceitos e exemplos foram demonstrados com o intuito de compreender de que modo a imagem, a metáfora e a sinestesia são utilizadas para a construção da narrativa imagética; considerando os elementos no momento de transformação em articulação dos verbais, do texto escrito propriamente dito no romance, com os visuais, que são criados na imaginação do leitor.

Dessa forma, os estudos aprofundados em teoria do Cinema realizados pela autora são perceptíveis na produção da narrativa, uma vez que a obra revela um olhar diferente da forma de narrar comumente conhecida, como um caminho entrelaçado em que a história segue um fluxo unindo o tempo e a memória dos acontecimentos, nesse caso, históricos e ficcionais. No romance, a visão distinta ocorre porque há a preocupação com a imagem, metáfora e sinestesia, misturando sensações e cores, e pequenos detalhes que por vezes são despercebidos em uma narrativa regular, mas que podem ser vistos em uma gravação cinematográfica. Assim como a fragmentação do romance possibilita cortes abruptos no texto que podem ser vistos como transposições do cinema. Os dois fatores são pertinentes quando o leitor entende Bernadette Lyra como, além de escritora, professora universitária de Literatura e Cinema, sendo imprescindível notar a relação da sua escrita com a sétima arte.

A História de Maria Ortiz

Tendo em vista que em APB a narrativa se passa no século XVII, é importante esclarecer o contexto histórico que abarca o enredo mencionado a partir dos livros de História do Espírito Santo. Segundo Roos, Eshuis e Berger:

[...] na costa do Espírito Santo aparecem os piratas holandeses e de Zeeland. O ataque mais sangrento foi o de 1625. No dia 12 de março eles invadem Vitória sob o comando de Piet Heyn. Os sinos da igreja tocam e a população é convocada para se defender. Não somente os soldados portugueses, mas também os civis de Vitória, os padres jesuítas e um grupo de índios liderados pelos caciques Japi-Açu e Gato Grande defendem sua cidade e lutam contra os holandeses que são obrigados a recuar (ROOS; ESHUIS; BERGER, 2008, p. 09).

Dois dias depois houve um segundo ataque no qual Maria Ortiz atua com um importante papel:

Tentaram os holandeses, no dia 14, novo assalto, com trezentos homens, desembarcados de oito navios, noutro ponto de Vila, a rampa depois da Ladeira do Pelourinho, onde alguns combatentes se encarregavam de pequena peça abandonada quase, diante do número superior de inimigos. Previdente, porém, Maria Ortiz, uma jovem, havia posto enorme tacho de água para ferver. Esperou que o Almirante e os seus comandados, em marcha, ladeira acima, se aproximassem da sua casa e, da janela, zás!... Com o banho escaldante, imprevisto, o chefe e seus comandados retrocederam, ao passo que, empunhando um tição, a heroína corre, põe fogo na peça e anima os defensores da Vila, para que disparassem canhão e atacassem o inimigo. Certamente, Maria Ortiz aproveitou-se da posição estratégica do sobrado, no ponto mais estreito da rampa, caminho forçado para acesso ao centro da Vila. Orientados pela jovem Maria Ortiz, das janelas vizinhas, os moradores haviam colaborado, na defesa original: - água, pedras, carvão em brasa, paus, etc. foram atirados sobre os invasores (NOVAES, 1968, p. 61).

Um questionamento pode ser feito: quem é Maria Ortiz? De acordo com a historiadora Maria Stella de Novaes "Maria Ortiz era filha de Juan Orty y Ortiz e Carolina Darico, chegados à Capitania do Espírito Santo, em 1601, numa das imigrações promovidas, por Felipe III, após a passagem de Portugal e suas

colônias para o domínio espanhol (1581)” (NOVAES, 1968, p. 61), nasceu em Vila Vitória em 1603 e faleceu em 1646.

Maria Ortiz conseguiu deter os holandeses até que chegassem mais reforços. Perrone e Moreira explicam que eles “rumaram 'rio acima' e desembarcaram numa região de fazendas açucareiras. Foram recebidos por mais de cem homens armados (entre índios, padres, colonos, jesuítas e franciscanos) que lutaram por mais de oito horas” (PERRONE; MOREIRA, 2003, p. 42). Assim, derrotados, os holandeses foram expulsos do território capixaba e Maria Ortiz ficou conhecida pela coragem e determinação.

A narrativa histórica e ficcional

No romance estudado observou-se a discussão de dois personagens sobre o ato de Maria Ortiz ser História ou ficção, durante um ensaio da peça teatral. M, o diretor da peça, diz alguns depoimentos que dão veracidade à História. Enquanto Doc, o cenógrafo, corta sua fala e comenta: “me comove essa história de uma donzela que atira uma panelinha de breu e expulsa um batalhão de corsários. Porém, acho que devemos substituir o tacho de breu fervente por outro elemento. Ninguém mais acredita nisso hoje em dia” (LYRA, 1992, p. 31). Com isso, M berrou: “Mas querem acreditar. Eu sou o diretor dessa peça e digo que ela preserva caros sonhos e ilusões preciosas no coração de nossa cidade” (p. 31). Doc retruca: “numa época em que doentes terminais estão aí pelas ruas, sem amigos e sem esperanças, acho até de mau gosto falar em sonhos e ilusões” (p. 31). M diz que “é apenas uma peça encomendada para as comemorações. E, depois, é histórica. E a História não inclui compaixão” (p. 31). Doc revida: “Para mim, a História é ficção científica. Metáforas. Metáforas são pãezinhos mágicos”. Nesse momento, M conclui que “Se não fosses tão hábil cenógrafo, eu te convidaria a sair. Depois, achar atriz mais adequada ao papel da heroína é a minha preocupação mais urgente” (p. 32). Pela necessidade maior de encontrar

uma atriz para o papel principal, a discussão termina sem terminar. Afinal, a História de Maria Ortiz pode ser considerada História ou ficção? E o enredo de APB é histórico ou não?

A construção narrativa de APB pode ser apreendida a partir de duas vertentes: a narrativa histórica e a narrativa ficcional, segundo a perspectiva de Paul Ricoeur (2010a; 2010b). A primeira é considerada por Ricoeur (2010a) na tríplice mimese em três fases da narrativa: o tempo da pré-figuração, que se refere ao tempo da ação humana, em que compreensões prévias da realidade são concebidas (nesse momento é preciso que haja um entendimento ao redor da história, que Ricoeur (2010a) afirma ser a costura dos fatos); o tempo construído ou figurado, em que ocorre a mediação entre os acontecimentos gerais, o plano de fundo da história e os fatos individuais; e o tempo da reconfiguração, momento em que o leitor, individualmente, possui o papel de interpretar todos os significados apresentados no texto e observados em cada mimese. Essas fases são nomeadas, respectivamente, de mimese I, II e III.

Aplicada ao romance, a tríplice mimese é analisada de maneira que o tempo da pré-figuração, ou mimese I, se refere ao mundo da ação humana, em que ideais já são concebidos com compreensões prévias da realidade (RICOEUR, 2010a). O filósofo descreve que, nesse momento, é preciso que haja um entendimento ao redor da história, a costura dos fatos. No romance analisado, esta mimese compreende-se como o ato de invasão dos holandeses no território capixaba, assim como a atitude de defesa de Maria Ortiz e o nome do comandante e do navio. Propostas que tratam de fatos, de registros documentais. Momento em que a autora entende a realidade e pretende transcrever os acontecimentos. Segundo o autor, na mimese I, a realidade cotidiana aparece já objetivada, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de o personagem entrar em cena.

Nessa fase, “Por maior que seja a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal” (2010a, p. 96). Dessa forma, pondera três tópicos: estruturais, simbólicos e temporais. Acerca das estruturas inteligíveis, o autor apresenta que a inteligibilidade gerada pela composição da intriga encontra um primeiro ancoradouro em nossa competência para utilizar de modo significativo a trama conceitual que distingue estruturalmente o domínio da ação do campo do movimento físico. Sobre a dupla relação entre inteligência narrativa e prática, os termos da ação adquirem integração e atualidade. Sendo assim, compreender uma história é compreender ao mesmo tempo, segundo Ricoeur (2010a), a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas.

Os recursos simbólicos, por sua vez, determinam que aspectos do fazer, do poder-fazer e do saber-poder-fazer dependem da transposição poética e fornecem um contexto de descrição para ações particulares, sendo uma convenção simbólica que interpreta-se determinado gesto como significando isto ou aquilo. O autor ressalta que o termo símbolo introduz a ideia de regra, não somente no sentido de regras de descrição e de interpretações para ações singulares, mas no sentido de norma.

No caráter temporal, que mais nos interessa neste artigo, o tempo narrativo insere suas configurações. Ricoeur (2010a) analisa que a compreensão da ação não se limita a uma familiaridade com a trama conceitual da ação, e com suas mediações simbólicas, visto que os traços temporais permanecem implícitos nas mediações simbólicas da ação, considerando como indutores de narrativa.

Os exemplos de caráter temporal vistos no romance são os traços temporais caracterizados na transposição dos acontecimentos nos tempos verbais. Ao

mesclar passado, presente e futuro, com as duas narrativas que se entrelaçam, no romance é usual a presença de tempos verbais no pretérito perfeito, como:

Na madrugada do dia 21 de março, uma quinta-feira, o navio Hollandschen Thuyn, de 400 lasts; com 12 peças de bronze, 24 de ferro, 84 soldados, 166 marinheiros, sob o comando de Piet Gyszoon Heyn **entrou** pela baía com todas as velas vermelhas içadas. O comandante, no castelo da proa, usando apenas uma echarpe com as cores da Companhia por cima dos ombros, fumava e olhava uma cruz cintilante de estrelas. Um pesado sonho inundado de melancolia vincava-lhe a face. Já lhes contei isso? (LYRA, 1992, p. 33, grifo nosso).

E a presença de tempos verbais no pretérito imperfeito, por exemplo:

A peça dirigida por M **era** parte das solenidades comemorativas dos trezentos e sessenta e sete anos daquele dia inefável em que nossos mais caros sonhos e ilusões preciosas foram resguardados pela panelinha fervente de breu atirada de uma sacada por uma gentil donzela (LYRA, 1992, p. 33, grifo nosso).

A escolha dos exemplos prioriza os tempos em que a História é narrada, mostrando haver, assim, a reconstrução do passado. Acerca do futuro, percebe-se a projeção da visão de Elissa em relação ao trabalho que dará ter um filho ou ao aborto, por exemplo; mas é relacionado com um futuro a curto prazo e ocorre nas histórias, nas narrativas ficcionais.

A segunda mimese é o tempo construído, ou figurado, em que ocorre a mediação entre os eventos, o plano de fundo e os fatos individuais. É nessa fase que o romance de Lyra não é acomodado. Isso acontece porque não há como delimitar nele os acontecimentos gerais, o plano de fundo da História e os fatos individuais. Entendemos que os acontecimentos gerais e o plano de fundo aconteceram, como a invasão holandesa ao estado, o nome do comandante e de seu navio, o ato da jovem Maria Ortiz, e foram documentados nos livros de História do Espírito Santo. Porém, ao tratar dos fatos individuais, não é feita associação alguma, uma vez que os fatos individuais transcritos são referentes à personagens ficcionais, como Elissa, Haroldo, Alice e o tio velho.

Ricoeur evidencia que “as duas narrativas (histórica e ficcional) têm em comum provir das mesmas operações configurantes que foram colocadas sob o signo de mimeses II” (2010b, p. 6), sendo esta a constatação de que a narrativa de Lyra não se adequa inteiramente na narrativa histórica.

Ainda nesta fase, a palavra ficção fica disponível designando “a configuração da narrativa cujo paradigma é a construção da intriga, sem levar em consideração as diferenças que concernem apenas à pretensão à verdade das duas classes da narrativa” (RICOEUR, 2010a, p. 113). Isso posto, explicaremos mais adiante sobre a narrativa ficcional e seus meandros.

Já o tempo da reconfiguração, a mimese III, é papel do leitor identificar e dar sentido aos significados presentes no texto. Segundo o autor, a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na mimese III. Dessa forma, o interesse atribuído ao desenvolvimento da mimese não tem seu fim em si mesmo. A explicitação da mimese permanece, até o fim, subordinada à investigação da mediação entre tempo e narrativa. Assim, a terceira mimese marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, “concluindo” no leitor o percurso da mimese. Grifamos “concluindo” porque não é, de fato, uma conclusão, mas o primeiro contato com a descoberta dos símbolos que o texto possui. Ricoeur (2010a) explica que completar uma teoria da escritura por uma teoria da leitura constitui apenas o primeiro passo na trilha da mimese III.

Ao pesquisar sobre a leitura e o papel do leitor diante da obra, Antoine Compagnon explica que “A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação” (1999, p. 143), sendo, a do leitor, uma tarefa muito importante na tríplice mimese. Para ele, o escritor e o livro controlam muito pouco o leitor. “O leitor é livre, maior, independente” (COMPAGNON, 1999 p. 144). Podemos, assim, compreender o que for das narrativas, dos fragmentos entrelaçados, das metáforas, e dos jogos das palavras que Lyra evidencia no romance. Estes

recursos são utilizados em APB e é, nesta fase, o momento do leitor interpretá-los.

Uma estética da recepção não pode incluir o problema da comunicação sem incluir também o da referência. O que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. Nesse sentido, o ouvinte ou o leitor o recebem de acordo com sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo (RICOEUR, 2010a, p. 132).

De acordo com o autor, o termo horizonte e aquele, correlativo, de mundo são referenciados duas vezes na definição de mimese III sugerida na citação anterior: interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor.

Como podemos ver, as duas fases decorrentes das mimeses I e III ocorrem na narrativa histórica em APB. Porém, tratar da segunda é muito mais complexo visto que o texto é costurado por narrativas históricas e ficcionais.

A segunda narrativa, a de ficção, é designada para distinguir-se da narrativa histórica. Ricoeur (2010b) explica que atribui ao termo “ficção” uma extensão menor que a adotada por inúmeros autores que o consideram sinônimo de configuração narrativa.

Essa identificação entre configuração narrativa e ficção não é por certo injustificada, já que o ato configurante é, como nós mesmos afirmamos, uma operação da imaginação produtiva, no sentido kantiano do termo. Reservo contudo o termo ficção para as criações literárias que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira. Se, efetivamente, considerarmos configuração e ficção sinônimos já não teremos um termo disponível para pensar a relação diferente dos dois modos narrativos com a questão da verdade (RICOEUR, 2010b, p. 6).

Note-se que “verdadeiro”, aqui, refere-se à noção de tempo cronológico da história e daquilo que, de fato, aconteceu em uma época posta, “reconstituída” pela narrativa histórica. O romance projeta, de acordo com Ricoeur (2010b), ao modo da ficção, maneiras de habitar o mundo que ficam na expectativa de uma retomada pela leitura, capaz de fornecer um espaço de confrontação entre o

mundo do texto e o mundo do leitor. Uma nova relação entre tempo e ficção corresponde a essa noção de mundo do texto. Para ele, essa relação é a mais decisiva e que, por isso, “não poderia deixar de ressaltar a despeito do evidente paradoxo da expressão, da experiência fictícia do tempo, para falar dos aspectos propriamente temporais do mundo do texto e das maneiras de habitar o mundo projetado fora de si mesmo pelo texto” (RICOEUR, 2010b, p. 9).

Como visto, as duas narrativas postas “têm em comum provir das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo de mimesis II” (RICOEUR, 2010b, p. 6). A segunda mimese, em questão, é a da configuração em que ocorre a mediação entre os acontecimentos gerais, o plano de fundo da história e os fatos individuais. Estágio em que simples acontecimentos transformam-se em histórias. É interessante apontar que, apesar de os holandeses terem, de fato, invadido o litoral capixaba, o romance APB é uma narrativa também ficcional. Isso ocorre pelos personagens e momentos ficcionais narrados, sendo o plano de fundo a mesma cena marcante, a mesma operação configurante.

Tal composição narrativa é enfatizada por Maria Esther Torinho em seu estudo dedicado à obra de Lyra, na medida em que:

Ao encenar a história, (a História), Lyra mescla ficção e realidade, fazendo da História uma outra forma de ficção e da ficção uma outra forma de conhecimento histórico e de apreensão do mundo e, assim, questiona também os conceitos de neutralidade, impessoalidade e transparência, tão caros à História e também a alguns segmentos da Crítica Literária. A ficção é invenção da realidade, não pertence à esfera do real, mas opera em um eixo ambíguo, que se caracteriza pela oscilação entre a semelhança e a diferença. Tal representação desrealiza o mundo por meio do imaginário, o qual, além de pressupor a irrealização do que toca, reduz a nada nossas expectativas (TORINHO, 2008, p. 08).

Como exemplos da presença da narrativa histórico-ficcional no romance, escolhemos cinco excertos. O primeiro trata da chegada dos holandeses à baía de Vitória:

Na madrugada do dia 21 de março, uma quinta-feira, o navio Hollandschen Thuyn, de 400 lasts; com 12 peças de bronze, 24 de ferro, 84 soldados, 166 marinheiros, sob o comando de Piet Gyssoon Heyn entrou pela baía com todas as velas vermelhas içadas. O comandante, no castelo da proa, usando apenas uma echarpe com as cores da Companhia por cima dos ombros, fumava e olhava uma cruz cintilante de estrelas. Um pesado sonho inundado de melancolia vincava-lhe a face. Já lhes contei isso? (LYRA, 1992, p. 33).

O primeiro exemplo é um trecho citado durante um ensaio da peça teatral como parte da comemoração dos trezentos e sessenta e sete anos do dia em que Maria Ortiz expulsou os holandeses jogando-lhes água fervente. No trecho observa-se que o navio não foi nomeado em vão: participando da narrativa histórica, o navio Den Hollandschen Thuyn (O jardim holandês) foi uma navegação holandesa que esteve no território brasileiro no século XVII. Outro fato para a narrativa histórica é a existência do comandante do navio, Piet Gyssoon Heyn, um almirante e oficial naval holandês, que atuou na tentativa de tomar o litoral capixaba.

Já a narrativa ficcional é a segunda parte do trecho, quando é especificado o local do navio em que o comandante estava (no castelo da proa), e detalhes como as cores da echarpe e a característica de usá-la por cima dos ombros; além de fumar – mesmo sendo um ato comum da época – e olhar uma cruz cintilante de estrelas. Não há registros documentais, a princípio, desses detalhes. A narrativa ficcional entra no contexto para particularizar a história para além do conhecimento de dados, dos nomes do navio e do comandante, contribuindo, assim, com uma narrativa mais vívida e mais detalhada.

No segundo trecho, mesclam-se as duas narrativas:

A peça dirigida por M era parte das solenidades comemorativas dos trezentos e sessenta e sete anos daquele dia inefável em que nossos mais caros sonhos e ilusões preciosas foram resguardados pela panelinha fervente de breu atirada de uma sacada por uma gentil donzela (LYRA, 1992, p. 33).

São aspectos da narrativa ficcional: a peça dirigida por M, que não sabemos quem é, e as solenidades comemorativas dos trezentos e sessenta e sete anos daquele

dia inefável. Já a narrativa histórica se configura a partir da menção ao acontecimento central, o episódio heroico de Maria Ortiz – “a gentil donzela” – em que teria jogado água fervente de uma panelinha de breu nos invasores holandeses.

O terceiro exemplo é a passagem:

Nada mais te direi. A não ser que com um mero binóculo de teatro, o tio de Elissa podia enxergar nebulosas, ou que aquele navio, o navio da estampa, tinha o nome quase invisível, Hollandschen Thuyn, gravado em uma tabuleta na proa (LYRA, 1992, p. 28).

No trecho, o tio velho de Elissa observa a pintura de um navio pendurada na parede. A presença dos personagens e suas características, como a cegueira, fazem parte da narrativa ficcional. Já a narrativa histórica está presente no nome do navio, que, de fato, existiu.

O quarto exemplo se assemelha com o primeiro:

Como fiapos de cobre na penugem do ar, um halo sufocante dourado partido do sol avança sobre minha cabeça, se tinge de vermelho até que, tomado por uma desoladora certeza, eu, Piet Gyszoon Heynj comandante do poderoso Hollandschen Thuyn em incursão de batalha, no meu sonho, como uma criança começo a chorar (LYRA, 1992, p. 70).

A passagem acima se assemelha com o primeiro trecho exemplificado por possuir características narrativas parecidas, como o nome do comandante e do navio, e por serem inclusos na narrativa histórica. Elementos como os “fiapos de cobre na penugem do ar”; o “halo sufocante dourado partido do sol que avança” sobre a cabeça dele; o fato de o comandante ter vivido, de verdade, o que a história pressupõe, e, no sonho, chorar como uma criança; todos esses aspectos são peculiaridades da narrativa ficcional.

O quinto excerto:

A cada maré cheia, degredados e aventureiros, toda espécie de gente chegada do Reino desembarcava na ilha. Certa ocasião, em uma caravela, veio um frade espanhol de muita piedade, conquanto vestido em hábito secular, pois dizia-se o oceano infestado de corsários ingleses e belgas que arrebatando um daqueles certamente o reduziriam aostas (LYRA, 1992, p. 38).

Pressupõe-se que o começo do trecho acima faça parte da narrativa histórica, uma vez que naquela época inúmeras navegações de expedição atracavam no litoral capixaba. Mas já a segunda parte, sobre o frade espanhol com muita piedade, vestido em hábito secular e possuindo sua própria convicção sobre o oceano, é ficcional, algo criado para que a história, paradoxalmente, pareça ainda mais verossímil.

Como explicado anteriormente, o romance em análise, como narrativa ficcional, agencia personagens, espaços, ambiente e tempo narrado, tendo como plano de fundo a cena registrada nos anais da história, configurando-os numa mesma operação narrativa. Sendo assim, não há como delimitar no romance de Lyra, exatamente, os acontecimentos gerais, o plano de fundo da História e os fatos individuais, porque a história possui características intrínsecas de ambas as narrativas, sendo, portanto, uma narrativa histórico-ficcional.

Para Ricoeur (2010b), na expectativa do grande debate triangular entre o vivido, o tempo histórico e o tempo fictício, é necessário se apoiar na notável propriedade que tem a enunciação narrativa de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do enunciado das coisas narradas. Explica que “resulta daí, para o tempo, uma aptidão paralela de se desdobrar em tempo do ato de contar e tempo das coisas contadas” (RICOEUR, 2010b, p. 9). É preciso observar as marcas da escrita no texto, de enunciação, para perceber as marcas particulares que cada tempo carrega em si, como no romance em estudo em que o tempo do ato de contar é considerado o tempo da freira, no século XVII, e o tempo das coisas narradas, a história que ela conta, que acontece em 2002. Dessa forma, é por meio dos enunciados narrativos que se encontra a distância entre o real e o fictício.

Vida social

Ricoeur (2010b) explica que o tempo do romance pode romper com o tempo real, e essa é a própria lei da entrada na ficção. Junto a isso, consideramos que APB rompe com o tempo real, porque, segundo Antonio Candido, “a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista, sendo impossível deixar de incluir em sua explicação todos os elementos do processo comunicativo” (1976, p. 22). O crítico ressalta, também, que, na medida em que o artista utiliza a própria sociedade para a temática da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado, é essencial incluir na explicação todos os elementos do processo comunicativo. O autor ainda acrescenta que:

Esse ponto de vista [...] leva a investigar a maneira por que são condicionados socialmente os referidos elementos, que são também os três momentos indissoluvelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística, como autor, obra e público. A atuação dos fatores sociais varia conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras (CANDIDO, 1985, p. 22).

Investigando a maneira como são configurados os referidos elementos – o papel do autor, da obra e do público – ligados à produção da obra, incluem-se em um grupo que evidencia um tipo de arte a qual “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis” (CANDIDO, 1985, p. 23). Dessa forma, no romance, a autora fez uso de um sistema simbólico já estabelecido como forma de expressão da sociedade e inspirou-se na experiência coletiva: num conjunto de pessoas e de fatos que narraram a invasão holandesa no litoral capixaba e na História de Maria Ortiz, assim como faz valer-se de outras técnicas, ao construir a narrativa ficcional.

É seguindo a crítica sociológica, com o foco na relação entre obra e sociedade, que analisamos esses fatores no romance APB. Em “A literatura e a vida social”,

Candido (1985) explica sobre a posição do artista, da obra e do público em relação com a sociedade na qual estão inseridos.

Mas somente saber dos três elementos não é suficiente; é preciso compreender, também, a organização entre eles. Compagnon (1999, p. 139) cita Meyer Howard Abrams que descreve a comunicação literária partindo do modelo elementar de um triângulo, cujo centro de gravidade era ocupado pela obra, e cujos três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor. Dessa forma, a obra é o que une o mundo, o autor e o leitor.

Dessa forma, podemos responder aos questionamentos feitos no começo desta seção. O ato de Maria Ortiz é considerado histórico, assim como é registro documental nos livros de História do Espírito Santo. Já o enredo de APB é considerado histórico-ficcional, uma vez que une ambas as narrativas em um mesmo texto.

É por meio do discurso ficcional que se pode rastrear como a formação social do Espírito Santo e, por extensão, do Brasil, desde os instantes iniciais, firmou-se às custas de uma violência que foi naturalizada tanto pelos discursos presentes nos diversos grupos sociais, quanto, em muitos casos, pelos ficcionais.

Nesse contexto, violência é conceituada por Pellegrini “[...] entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar dano físico ou psicológico a outra pessoa” (2005, p. 134). Pretendendo-se investigar o modo como a autora do romance contribuiu com denúncias, suspeitas ou, em outros casos, convivência com relação a ideias disseminadas em momentos radicais do país, a obra selecionada destaca a violência existente na dominação em terras capixabas e contribui para que a história não seja transformada em um conto falsificado dos fatos, em oralidades folclóricas, para que não seja naturalizada e esvaziada, lembrando Walter Benjamin (1994), e sim vista com olhares de espanto pela narratividade literária.

Como já mencionado, o anuviar em determinados trechos narrados no romance, em que uma narrativa é transposta para outra e o leitor não entende o que acontece por não ser tão claro, também é permeada por violências. Tanto essa noção confusa, pela narrativa não regular, quanto a violência são incômodas, assim como a invasão holandesa o foi. O romance APB reforça a todo o momento como o ocorrido precisa ser evidenciado mais do que com o nome de uma rua dedicada à heroína. Assim como na seção anterior, é válido exemplificar com a narrativa para analisarmos as repetições e resquícios de atos violentos que foram naturalizados com o passar dos anos.

O primeiro exemplo é o momento em que Alice faz um *plié* e Elissa, ao tentar imitá-la, quebra a cristaleira. Nisso, o leitor percebe um incômodo devido à fuga da normatividade do texto: “Em especial, quando senti o tlim-tlim das taças de cristal se estilhaçando, o creck-creck das xícaras de porcelana chinesa se espatifando no assoalho” (LYRA, 1992, p. 10). O segundo exemplo é o ato do tio em vista do que aconteceu anteriormente. Ele a faz deitar contra as coxas e bate nela a palmadas: “Imediatamente, nosso tio me fez entrar no quarto. Me mandou arriar as calcinhas. Me deitou contra as coxas. Com as palmas das mãos, nosso tio me ensinou a ter modos” (p. 10). Consequentemente, o terceiro exemplo, Elissa pensa em assassinar a irmã: “Eu achava ao extremo atraente a perspectiva de cobrir a cabeça de minha irmã com seu delicado travesseiro de paina, comprimindo o travesseiro até que ela ficasse quieta, quieta em definitivo” (p. 10). Em uma página três discursos violentos são apresentados.

O quarto momento de violência ocorre quando os dois meninos estavam brincando no pátio perto do Jardim das Delícias, prédio onde Elissa mora com seu tio: “de repente, um deles levou de modo rápido um saquinho de vinte e cinco gramas de raticida à boca, engoliu um bocado do pó lá de dentro” (LYRA, 1992, p. 15). O componente de pesticida é encontrado facilmente nas redondezas. Além de a criança mostrar sintomas de ingestão do veneno, é um

ato de violência pensar em uma substância tão maléfica, ao mesmo tempo, tão próxima do lugar em que as crianças brincavam. Uma dupla violência.

O quinto exemplo é quando Elissa anuncia a Haroldo que está grávida e que pretende abortar (LYRA, 1992, p. 29). O ato de abortar não é visto aqui como uma violência, mas sim a forma ilegal deste ato. O sexto é demonstrado na página 51, momento em que Elissa vai ao médico e, com métodos rudimentares podendo deixá-la inconsciente e até matá-la, faz o procedimento.

O sétimo exemplo está na página 39, em que é narrada uma cena de abuso infantil entre o frade espanhol e o irmão mais novo da sóror Arcângela:

Meu irmão ficava ao lado dele, com o braço suspenso, a cabeça um pouco voltada para o alto. Quando, porventura, cansavam, o frade espanhol apoiava a cabeça de meu irmão ao peito, rodeava-lhe o torso com um braço e tecia-lhe carícias suavíssimas. Se algum curioso os surpreendia em tão deleitosos repousos, o frade espanhol explicava que assim Cristo fez ao amado discípulo João. No entanto, ao levar-lhes a merenda de pães e alguns doces, por mais de uma vez, vi o rosto do frade espanhol rubro quanto o ferro em brasa e os fios grossos de sangue que por ele escorriam sob a forma de lágrimas (LYRA, 1992, p. 39).

No oitavo exemplo, percebemos que as estrelas que caem durante várias passagens do romance, que tanto assustam o tio velho cego de Elissa, são esclarecidas como veneno. Podemos comparar com o pó preto da empresa Vale, visto que é comum a reclamação deste em Jardim Camburi, podendo, também, causar problemas respiratórios pela quantidade recorrente que é encontrada nos móveis das residências.

O barulho chegava a Elissa tão nitidamente quanto a nuvem de gases e fumaça que a atingia nos olhos. A nuvem vinha por cima da linha do mar, atravessava o asfalto, quase ocultava a curva da praia. Diariamente os habitantes do Jardim das Delícias recebiam sua quota de puro e alado veneno. Em decorrência disso, todos apresentavam curiosos corrimentos nasais e, em especial à tardinha, assoavam de maneira constante o nariz. Por causa da nuvem, talvez, os olhos de Elissa se encheram de lágrimas (LYRA, 1992, p. 65).

Lyra também usa a ironia, ao dar a qualidade de pureza ao veneno.

No nono exemplo, Elissa, depois do aborto e de tentar conversar com Haroldo e perceber que ele não demonstra interesse por ela, tenta se matar. Primeiro com uma gilete no banheiro que ao invés de penetrar o punho, machucou fundo seu polegar (LYRA, 1992, p. 66), depois tentou se enforcar, mas como não achou nenhuma viga no apartamento (p. 66), tentou pela terceira vez, determinada, com um copo de água e vinte e cinco gramas dissolvidas de raticida em pó, ato que não concluiu (p. 67).

Em uma mesma passagem, o texto demonstra três tentativas de suicídio da personagem. Três atos de violência que ela estava decidida a cometer, senão teria parado no primeiro, ou no segundo; mas foram precisas todas as tentativas para ela perceber, naquela noite, que este não era seu destino.

O décimo exemplo de violência é uma fala, enquanto Dame Kiri faz a audição para o papel de Maria Ortiz: "suicídio é a única violência permitida às mulheres" (LYRA, 1992, p. 73). Como não ficou claro quem mencionou a frase, não sabemos de seu emissor; porém, a frase diz por si só: "Suicídio é a única violência permitida às mulheres". Como se fossem tão frágeis que não conseguissem ferir o outro, só a si mesmas. Por conseguinte, o narrador comentou sobre a situação de Elissa, ainda, procurando a viga no apartamento para que pudesse acabar com sua vida.

O décimo primeiro exemplo é uma passagem em que a sóror Arcângela foge no navio holandês. Um estrangeiro pergunta para sua irmã mais velha se ela não se arrepende; ela diz que não; ele responde, com horror: "teu irmão ficou entre os mortos". E segue:

Confusa, ela foi para o tombadilho. De lá, na feira de espumas, pôde reconstituir o caminho de sua fuga que sabia carregada de angústia e traição. Tudo o que poderia sentir naquele momento, enquanto na cabine, diante da pequena adormecida, o estrangeiro ocultava o rosto entre as mãos e chorava. Tudo menos remorsos (LYRA, 1992, p. 76).

O décimo segundo, e último, exemplo é do momento em que Leo, saxofonista, “tocava Blue Moon com feeling. Uma lua vermelha começou a brotar. Nuvens pingavam sangue. O sangue corria aos borbotões. Uma chuva de sangue desabava sobre todas aquelas cabeças” (LYRA, 1992, p. 77). Novamente, podendo ser analisada como uma onda torrencial de sangue que não só os holandeses, mas toda a colonização brasileira deixou alastrada nos nossos campos verdes. Tudo porque queriam mais território, mais conquista, mais poder. A violência sendo palco para atitudes sempre discutíveis.

Na narrativa histórica, duas de três mimeses são completas, tendo em vista todas as “limitações” existentes, como o fato de a história não ter, de fato, ocorrido. Destaca-se “limitações”, uma vez que a tríplice mimese, como vimos, ocorre apenas em narrativas históricas, pois é necessário primeiro que exista um acontecimento real, que é o tempo da ação humana, o tempo da pré-figuração, em que compreensões prévias da realidade já são concebidas. A partir desse acontecimento, há o tempo figurado, momento de mediação entre os acontecimentos gerais, o plano de fundo da história e os fatos individuais; e o tempo da reconfiguração, momento em que o leitor possui o papel de interpretar os significados apresentados no texto e observados nas mimeses.

Entretanto, a tentativa de enquadrar o tempo histórico, em uma obra que é entrelaçada pelo tempo histórico e fictício, valeu-se de duas fases da tríplice mimese. Isso ocorreu devido à mescla de informações reais que agrega teor histórico na sua totalidade, mesmo sendo um amálgama de ficção e História.

Não há como delimitar no romance de Lyra, exatamente, os acontecimentos gerais, o plano de fundo da História e os fatos individuais, porque a história possui características intrínsecas de ambas as narrativas, sendo, portanto, uma narrativa histórico-ficcional. Foi evidenciado, também, o papel do leitor, fundamental para concluir o desenvolvimento da tríplice mimese, numa conclusão não tão

completa, visto que é, nesse momento, a vez dele de interpretar os símbolos textuais.

A obra APB é permeada pelo passado e pelo presente. O romance é uma história contada para as freirinhas, por isso as narrativas separadas se uniam, por vezes, com alguns intervalos. Os recursos imagéticos, a metáfora e a sinestesia, foram utilizados entre a história e a ficção. A interrupção na narrativa e a retomada de trechos a todo o momento fazem o texto anunciar um mistério. Repetições de expressões e frases, como: “o tio velho cego de Elissa”; “Aqueles cabelos encaracolados, aqueles lábios cor de café, aquele pescoço enrolado no pisca-pisca embriagante das contas vermelhas”; e “Compreendi muitas coisas. Compreendi muitas coisas a partir desse instante”, levam o leitor a questionar e a se envolver na história-História cada vez mais.

A mescla de História e ficção é marcante, de modo que se pode estudar e ver os limites quando teorizados a partir da tríplice mimese, fator, até então, para nós, exclusivo da narrativa histórica. A temática da obra marca momentos da invasão holandesa, mas abarca, também, outros episódios narrativos, como o aborto de Elissa, os ensaios da peça teatral e o romance de Haroldo e Alice, tendo em mente que, apesar da violência permeada no romance, as trajetórias de vida continuam como se a violência, para eles, fosse normal.

No romance, alguns personagens possuem ambições apresentadas ao longo da história que não são realizadas, como o Haroldo e seu desejo de ver Alice dançar balé, e Elissa e seu desejo de ter um relacionamento harmonioso com Haroldo. Anseios que são interrompidos tanto pela forma estrutural do texto, ao apresentar interrupções no enredo de um personagem por outro, que não lhes dá oportunidade de concluírem suas vontades, quanto pela própria narrativa irregular, sobre a chegada dos holandeses ao litoral capixaba, ressaltada como a narrativa da freira, que a todo momento descontinuava a narração da história de Elissa.

Exemplos dessa forma literária se expõem quando o tio cego de Elissa está sob devaneio e cita diversas vezes a casa ilustrada na pintura que mostra a chegada do navio holandês à baía de Vitória (LYRA, 1992, p. 18, 19, 35, 55, 78), reforçando o incômodo que ele representa tanto para os personagens quanto para a escrita da narrativa; ou quando o sonho do comandante começa a fazer parte da narrativa que até então não havia explorado um papel relevante desse personagem (p. 68, 69, 70).

Compreendemos a literatura como representação da realidade que teve, no momento histórico da tomada do território capixaba, um ponto culminante para a feitura do romance. Por conseguinte, a obra APB, uma escrita baseada na sociedade do começo do século XVII, meados de 1620, foi analisada como um encontro da narrativa histórica e da narrativa ficcional para moldar os acontecimentos da época para, a partir da construção literária, trazer à tona a verdade que a História mira como objetivo.

Os doze trechos, que trazem a violência à tona, analisados revelam a fragmentação narrativa e, ao mesmo tempo, a união que se faz presente com a violência intrínseca ao enredo. Bernadette Lyra, em seu romance, contribuiu com as denúncias em um momento radical da história do país para que a História seja vista com olhares de espanto por meio da narratividade literária. O Espírito Santo foi firmado a partir de uma forte violência tida como normal, o que gera o olhar de espanto, uma vez que ele é necessário devido à fugacidade do teor de normalidade do tema. A escritora demonstra a urgência do assunto por meio de uma escrita singela, de uma memória infantil e de personagens inocentes, que aprendem da maneira mais difícil qual é a realidade violenta do país em que estão inseridos.

Por meio deste artigo, percebemos que o romance denuncia o modo violento em uma sociedade que teve o ato de protesto iniciado por uma jovem de 20 anos,

Maria Ortiz, que não se conteve com a invasão holandesa e contestou. Cada traço narrativo demonstra a dominação holandesa, vista de uma forma na realidade Histórica e de outra na própria obra, como na construção narrativa a partir de interrupções e retomadas, não lineares, que incomodam o leitor; em que trechos são interrompidos por citações do comandante holandês, por exemplo. A invasão sendo demonstrada sob reminiscências de um período que não deve ser esquecido. É preciso sempre ter em mente que o território que hoje nos pertence foi conquistado com luta e persistência.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1, p. 222-235.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CEIA, Carlos. Imagem. 2009. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagem/>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ESCARDUÇA, Carla. Sinestesia. 2017. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sinestesia>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- FREIRE, Mário Aristides. *A capitania do Espírito Santo: crônicas da vida capixaba no tempo dos capitães-mores (1535-1822)*. Vitória: Cultural-ES, 2006. p. 106-112.
- FURLANETTO, Maria Marta. Argumentação e subjetividade no gênero: o papel dos topoi. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 6, n. 3, p. 519-546, 2010.
- LYRA, Bernadette. *A panelinha de breu*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MALARD, Letícia. *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra. *Boletim/CESP*, São Paulo, v. 14, n. 15, p. 138-140, jan./jun. 1993
- MENDES, Paula. Metáfora. 2010. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 28 out. 2019.

- MOREIRA, Thais Helena; PERRONE, Adriano. *História e geografia do Espírito Santo*. Vitória: Sodré, 2007.
- NOVAES, Maria Stella de. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1968.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: a intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. t. I.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. t. II.
- RITA, Annabela. Mise en abyme. 2017. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- ROOS, Ton; ESHUIS, Margje; BERGER, Ruth Stefanie. *Os capixabas holandeses*: uma história holandesa no Brasil. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.
- SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. Maria Ortiz, heroína inesperada. In: _____. *Crônicas da insólita fortuna*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo/Cultural-ES, 1998. p. 108-114.
- TORINHO, Maria Esther. Mito e alegoria, tradição e ruptura em Bernadette Lyra. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 4, n. 04, 2008.

RESUMO: Analisa *A panelinha de breu* (1992), de Bernadette Lyra, romance em que se entrecruzam ficcional e fragmentariamente a narração da História colonial do Espírito Santo e de personagens envolvidos na homenagem à heroína Maria Ortiz, em Vitória, no século XX. Discute a construção narrativa a partir de duas vertentes: a histórica e a ficcional, adotando a perspectiva de Paul Ricoeur (2010a; 2010b). Busca compreender como a formação social do Espírito Santo colonial firmou-se às custas de uma violência que foi naturalizada, e investiga como a autora denuncia na narrativa momentos radicais dessa violência, para que a História do Espírito Santo seja vista com olhares de espanto. Fundamentam o trabalho, além disso, estudos historiográficos sobre a invasão holandesa, Maria Ortiz e o romance de Lyra. Constata o conhecimento da escrita pela qual Lyra representa a violência e a percepção da história por meio de recursos imagéticos, como metáfora e sinestesia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História. Narrativa contemporânea brasileira – Bernadette Lyra. Bernadette Lyra – *A panelinha de breu*. *A panelinha de breu* – Crítica e interpretação. Violência – Tema literário.

ABSTRACT: It Analyzes Bernadette Lyra's *A panelinha de breu* (1992), a novel in which fictionally and fragmentarily intersect the narration of the colonial history of the Espírito Santo and characters involved in the tribute to the heroine Maria Ortiz, in Vitória, in the twentieth century. It discusses the narrative construction from two strands: the historical and the fictional, adopting the perspective of Paul Ricoeur (2010a; 2010b). It seeks to understand how the social formation of the colonial Espírito Santo was established at the expense of a violence that was naturalized, and investigates how the author denounces in the narrative radical moments of this violence, so that the History of the Espírito Santo can be seen with stares of wonder. The work is also based on historiographic studies on the Dutch invasion, Maria Ortiz and Lyra's novel. Notes the knowledge of writing by which Lyra represents violence and the perception of history through imagetic resources such as metaphor and synesthesia.

KEYWORDS: Literature and History. Brazilian Contemporary Narrative – Bernadette Lyra. Bernadette Lyra – *A panelinha de breu*. *A panelinha de breu* - Criticism and Interpretation. Violence - Literary Theme.

Recebido em: 31 de julho de 2019
Aprovado em: 15 de outubro de 2019

Da submissão ao libertino: (re)leitura de Rapunzel na contemporaneidade

From Subjection to Debauchery: A (Re)Reading of Rapunzel in Contemporary Times

Késia Gomes da Silva*

O feminino e a literatura brasileira

Nos estudos de literatura brasileira encontra-se uma vasta produção que engloba a mulher e temáticas previamente estabelecidas para o universo feminino, sempre em tom didático e autoritário. No período do Barroco, por exemplo, quando os escritores se referiam à mulher, um dos temas recorrentes era a sua associação com Eva - mulher diabólica que desvirtua os homens do caminho socialmente aceito.

Essas conexões da mulher com a dissimulação não ficaram somente em períodos específicos, mas se perpetuaram na produção literária, tomando diferentes formas de acordo com cada contexto sociocultural. No século XIX, por exemplo,

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fundação Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

observa-se uma intensa transformação no cenário brasileiro, como as mudanças urbanas que modificaram o estilo de vida público e privado e foram decisivas para influenciar a literatura da época. A socióloga Maria Ângela D'Incao (2017) associa essas transformações com uma proposta de "ser civilizado", termo identificado com o europeu, uma vez que os estilos advindos da Europa começavam a adentrar nas casas da elite brasileira e, com essa nova reorganização, a rua passa a adquirir status de público, enquanto a casa, de privado (D'INCAO, 2017, p. 226-227).

É nesse ínterim que surge o discurso de "higienização" da cidade do Rio de Janeiro (que era a capital do Brasil), refletindo diretamente na família burguesa, haja vista que as modificações estavam centradas na elite e, especificamente, na família patriarcal. Segundo D'Incao o cenário se configura pela

[...] consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade - *burguesa* - reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e por que não da sensibilidade e da forma de pensar o amor (D'INCAO, 2017, p. 223).

Com base nas afirmações de D'Incao, verifica-se que tais mudanças foram imprescindíveis para sustentar o controle dos homens sobre as mulheres. Tal controle não se restringe à vida real, mas se estende para a ficção romântica, em que se constata uma reserva dos papéis secundários e das atividades domésticas para a parte feminina da população, vista como frágil e indefesa. Assim, frequentar o mundo externo era considerado uma ameaça à ordem patente, pois as mulheres em contato com o espaço público poderiam ter a sua moral conspurcada. Conforme aponta Guacira Louro:

Percebida e constituída como frágil, a mulher precisava ser protegida e controlada. Toda e qualquer atividade fora do espaço doméstico poderia representar um risco. Mesmo o trabalho das jovens das camadas populares nas fábricas, no comércio ou nos escritórios era aceito como uma espécie de fatalidade. Ainda que indispensável para a sobrevivência, o trabalho poderia ameaçá-las como mulheres, por isso deveria ser exercido de modo a não afastar da vida familiar, dos deveres domésticos, da alegria da maternidade, da pureza do lar (LOURO, 2017, p. 453).

Para que isso não acontecesse, o papel da mãe, esposa e dona de casa como única possibilidade de atuação para as mulheres (MALUF; MOTT, 1998, p. 374) estava reforçado pela figura virginal de Maria, considerada o modelo ideal a ser seguido. Assim, a educação formal feminina jamais deveria ser concebida sem uma sólida referência moral, ou seja, cristã, sobretudo da igreja católica, que enfatizava a ideia de mulher portadora do mal - assim como Eva (LOURO, 2017, p. 447) e, portanto, necessitada de vigilância atenta e constante.

Essas ideologias foram sendo incorporadas pela ficção romântica e interferiam diretamente no pensar o amor, que era uma das preocupações masculinas. Se analisarmos a produção literária brasileira, observaremos que o romance - principalmente do período romântico - apresenta um amor mais próximo a um "estado de alma" do que à atração física. Nesse período, a escolha pelo matrimônio e também pelo cônjuge são a condição de felicidade da mulher que se apaixona perdidamente e passa a suspirar, sofrer e escrever cartas para o amado; no caso do amor do homem pela donzela, a literatura romântica apresenta esse sentimento associado a interesses econômicos e políticos da burguesia, portanto, ama-se somente aquela que poderia oferecer benefícios para a família. Isso significa que as mulheres eram persuadidas a viverem reclusas não só socialmente, como também, na literatura.

No romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, por exemplo, ostenta-se uma forma de amor estreitamente vinculada à dominação patriarcal, visto que introduz uma relação em que o homem aparece com uma força capaz de recuperar o caráter moral perdido das mulheres: o amor aparece sempre vitorioso, como ocorre com Aurélia, no romance *Senhora* (1875), de José de Alencar (DINCAO, 2017, p. 234), em que o homem mostra-se pronto a resgatar a mulher do "mal", entendido como aquilo que se refere ao mundo exterior.

Entretanto, ainda no século XIX, algumas produções literárias começam a desafiar os recônditos impostos ao universo feminino e, conseqüentemente, à tradição patriarcal. A maternidade, sempre cultuada pelos homens como o sonho

e/ou realização da mulher, começa a ser questionada em determinadas escritas literárias: no romance *Os dois amores* (1848), igualmente de Joaquim Manoel de Macedo, a maternidade, ainda que homenageada, não se torna a idealização principal da mulher, fato que desestabiliza os princípios que a colocam numa posição secundária, frágil, maternal, enfim, relacionada ao lar.

Podemos identificar que, ao mesmo tempo que a ficção romântica (não apenas no período romântico, propriamente, mas na percepção da vida no decorrer dos tempos), apresenta uma literatura linear que preza pelo espaço interior, descrevendo os papéis sociais e a santificação da mulher como mãe, esposa e dona de casa, que narra histórias de heroínas com uma idealização amorosa em que a imagem feminina aparece sempre afeiçoada ao sofrimento pela espera de seu amado, em que o desejo físico e a sua possibilidade de realização são quase inexistentes (D'INCAO, 2017, p. 237), também é possível para a ficção inverter essas ideias ao colocar os sentimentos amorosos mais complexos nos quais as personagens aparecem subvertendo a "boa ordem" ao adquirirem características que se voltam ao cinismo, à ironia, à ambiguidade e à rebeldia; desse modo, muito mais que subordinadas, as personagens subornam as determinações do patriarca, ao serem amorosamente mais complexas do que eles desejavam.

Nesse sentido, começa-se a ter uma postura de resistência da literatura à sistematização burguesa vigente. Encontram-se nessa reorganização literária personagens que ainda estão no âmago da condição de submissão, mas, também nos deparamos com os homoafetivos, com mulheres que transcendem¹, com negras e negros, com indígenas e várias outras vozes que, mesmo presentes, nunca tinham sido de fato ouvidas porque sempre foram ignoradas, desqualificadas e interditadas. Desconstroem-se com a chegada da pós-

¹ Lembramos aqui o livro *A princesa salva a si mesma neste livro*, da estadunidense Amanda Lovelace, livro de contos que trata do amor e do empoderamento feminino, rememorando os contos de fadas para a realidade do século XXI. Cabe ressaltar que, no referido exemplar, a princesa não só salva a si mesma, como narra o seu próprio "viveram felizes para sempre". Outro livro da autora com característica transversal é *A bruxa não vai para a fogueira neste livro*, um apanhado de poesias que proclama a união das mulheres contra as variadas formas de opressão e violência.

modernidade as certezas, as delineações, a estruturação, tudo é oscilante e a descentralização parece ser a marca dos tempos.

Tomamos para melhor caracterizar a mudança as palavras de Zygmunt Bauman:

Certamente o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel - tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (primeiramente, e antes de tudo, uma direção cumulativa). É difícil, talvez impossível, julgar sua natureza "avançada" ou "retrógrada", uma vez que o interajustamento entre as dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou, enquanto o próprio espaço e tempo exibem repetidamente a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira e intrinsecamente (BAUMANN, 1998, p. 121-122).

Corroborando a visão baumaniana é que este trabalho busca discutir a respeito dos contos de fadas e sua permanência enquanto uma narrativa unilateral na contemporaneidade, quando novas formas de escrita são propostas e inseridas dentro de um campo literário em que o espaço precisa ser cada vez mais plural.

Para Maria Mirtis Caser e Silvana Athayde Pinheiro,

[...] outra marca deste tempo é a tendência de se desfazer dos mitos e das ilusões construídas ao longo da modernidade. Por isso, questões do discurso de autoridade, de poder e de suas relações com as chamadas minorias marginalizadas, seja pelos contornos da etnia, do gênero, da idade, entre outros, estão no âmago dos empreendimentos contemporâneos. Principalmente as manifestações artísticas feministas têm utilizado os procedimentos parodísticos para desafiar ironicamente a tradição patriarcal (2018, p. 325).

É por intermédio da problematização de "viveram felizes para sempre" e "era uma vez" que escolhemos para análise os contos "Rapunzel", de Bernadette Lyra (1981) e dos Irmãos Grimm (1812), pois percebemos neles incômodos que geraram temáticas que englobam as discussões acerca do rompimento do lugar comum relacionado às mulheres (como já apresentamos anteriormente), especificamente, sobre o corpo feminino objetualizado pela sociedade patriarcal, seja sexualmente, seja moralmente.

Nosso objetivo é propor uma análise de como a personagem Rapunzel é representada em ambos os contos, levando em consideração o período em que

foram produzidos. Iniciamos pelo conto dos Irmãos Grimm, que apresenta uma relação de dominador x dominado, ao descrever uma donzela que fora privada de relações sociais pela bruxa má e trancafiada num castelo, até que certo dia é “salva” pelo príncipe, jovem, belo e forte. Após, apresentaremos uma releitura do mesmo conto feita por Bernadette Lyra, autora capixaba contemporânea, cuja visão de Rapunzel inicialmente está cercada pelos interditos cristãos, morais e sexuais – além de sofrer violência em vários âmbitos –, mas que em seguida transgride, corrompendo os padrões e a moral burguesa cristã.

Para isso, tomam-se as considerações de Mary del Priore (2017) acerca da história social das mulheres no Brasil; de Nathalie Sá Cavalcante (2015), a respeito do estudo dos contos de fadas e o gênero na literatura; e de Georges Bataille (1987) relativo ao erotismo bem como de outros autores que virão sustentar nossas análises e hipóteses.

O mito e sua permanência ou o revisitar?

É comum encontrarmos nos contos de fadas a frase inicial “era uma vez”. Além dessa sentença emblemática, observamos também uma série de estereótipos relacionados aos personagens, em especial, às mulheres, que nos contos de fadas estão sempre à espera de um príncipe que irá resgatá-las e fazê-las felizes.

Para Nathalie Sá Cavalcante,

Os contos de fadas possuem alguns traços que, mesmo nas releituras atuais, ainda são frequentes. Uma delas é a fragilidade feminina; a mulher, donzela, delicada e desprotegida, espera e/ou é salva pelo príncipe forte e capaz de enfrentar qualquer obstáculo (CAVALCANTE, 2015, p. 39).

É nesse viés que tomamos como base as personagens femininas, pois, como vimos, durante toda a história foram silenciadas, reprimidas e violentadas em várias dimensões. No caso dos contos de fadas, é possível verificar que eles trazem um caráter altamente pedagógico para as mulheres, ao assumirem um

discurso “educativo” voltado para o lar, para a fragilidade e, não obstante, para a sexualidade. É justamente por esse motivo, que não devem ser recebidos apenas como ficcionais, pois, ao serem interpretados por vozes masculinas, como Perrault, Andersen e os irmãos Grimm², incorporam questões culturais de cada época e que são perpassadas constantemente, o que significa que o “era uma vez” ainda tem permanências na sociedade atual.

Nesse sentido, é cabível entender os contos de fadas como uma narrativa mitológica, pois, além de expressarem uma gama de histórias que podem ser contestadas quanto a sua veracidade, também apresentam aquelas que, ao rememorar um episódio transcendental, passam a ser legitimadas, assim como os feitos bíblicos. É importante salientar que, mesmo as concepções bíblicas abarcam o que Mircea Eliade (1972) define como mito. Segundo ele, tal concepção é ampla e abrangente porque o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Assim, o mito é a narrativa de uma criação: como foi produzido e passou a ser (ELIADE, 1972, p. 6).

Para Eliade há uma distinção entre as histórias verdadeiras e as falsas no que tange ao mito, a isso ele afirma que

[...] as histórias “verdadeiras” são todas aquelas que tratam da origem do mundo; seus protagonistas são entes divinos, sobrenaturais, celestiais ou astrais. [...] As histórias “falsas” são as que, contam as aventuras do Coiote, o lobo das pradarias. Em suma, nas histórias “verdadeiras” defrontamo-nos com o sagrado e o sobrenatural; as “falsas”, ao contrário, têm um conteúdo profano (ELIADE, 1972, p. 11).

Justamente por isso, é que os seres humanos tendem a reproduzir somente as histórias “verdadeiras”, ainda que não tenham presenciado tais feitos

² Vale notar que Perrault foi um poeta, advogado, roteirista e escritor, sendo considerado o “Pai da Literatura Infantil”. Suas histórias que deram origem a esse título são: “Chapeuzinho Vermelho”, “O Barba Azul”, “A Bela Adormecida”, “O gato de botas” e “O pequeno polegar”. Já Andersen foi um dinamarquês, escritor e poeta de histórias igualmente infantis, alguns de seus contos mais conhecidos são “A pequena Sereia” e “A rainha da Neve”. Por sua vez, os irmãos Grimm eram acadêmicos, linguistas, poetas e escritores de fábulas infantis, tais como “Rapunzel”, “Branca de Neve” e “Cinderela”.

sobrenaturais. Isso se explica porque essas histórias sempre têm um teor sagrado que justifica as ações e a origem da repressão, que implicam relações de poder para com o Outro. Neste caso, quando se trata de coibir quaisquer desejos que estejam ligados às histórias “falsas” que, por sua vez, têm uma manifestação profana, a classe feminina é sempre pulverizada pela dominação masculina; não existe nesta travessia mitológica espaço para a alteridade (termo que sugere igualdade de condições para ambos os sexos), e daí seu caráter “falso”, porque não deve ser reproduzido. O mito, portanto, reflete aquilo que num processo de socialização é aceitável.

Todavia, hoje essas observações um tanto quanto arcaicas do mito não ganham força num sentido de prática discursiva legítima como era antigamente. Se Eliade afirma que “conhecer os mitos é essencial porque, ao rememorá-los é possível reatualizá-los, repetindo o que os deuses, heróis ou ancestrais fizeram (p. 14)”, por outro lado, deparamos com um tipo de narrativa que não condiz com a reincidência proposta pelo mito, ao contrário, requer um revisionismo em que o mito contemporâneo possa estar essencialmente “vivo”, não no sentido de fornecer modelos para a conduta humana como propõe Eliade, mas o de conferir um novo significado às narrativas que se originam dele.

Em “Rapunzel”, dos Irmãos Grimm, essa criação de novos significados ainda não se faz presente; ao contrário disso, o que se apura na narrativa é uma vinculação ao projeto do homem salvador *versus* mulher subordinada. Essa dominação só é possível graças à sustentação de um discurso falocêntrico, que garante ao homem um significante que está presente na ordem da linguagem capaz de gerar significados; estar no centro, ter um domínio, controlar e não conformar-se com aquilo que provém de fora, do Outro (GALLOP, 2001, p. 13-14) são fatos que se refletem na narrativa grimmiana, como podemos ver no fragmento: “Mas em torno de tudo se erguia um muro altíssimo, que ninguém se atrevia a escalar. Afinal era a propriedade de uma feiticeira muito temida e poderosa” (GRIMM, 1812, p. 1).

O que é possível constatar nesse trecho é uma marca fálica para se referir à feiticeira - um castelo muito alto que precisa ser escalado, o temor e o poder - o que se associa ao objeto fálico masculino, isto é, o pênis que na concepção do homem tradicional é aquilo que o torna poderoso e, portanto, dominador de uma mulher. Mais adiante, nos deparamos com um macho a postos para salvar a sua amada: "O marido, que a amava muito pensou: não posso deixar minha mulher morrer. Tenho que conseguir esses rabanetes, custe o que custar!" (GRIMM, 1812, p. 1), o que direciona o leitor para um suposto final em que *amor vence qualquer atrocidade*. Esse ideal é reforçado quando o marido resolve entregar a criança à bruxa má, em troca dos rabanetes para a sua esposa.

De acordo com Cavalcante, "as violências são classificadas pelas formas inquestionáveis como acontecem, como a física, a institucional, a intrafamiliar, a moral, a patrimonial, a psicológica, a sexual, a simbólica, dentre outras, ou seja, pelo ideal motivador" (CAVALCANTE, 2015, p. 25). No conto, ao entregar a criança em prol de uma salvação presumida, o marido não só age como um pai ausente, ao abandonar a criança, como a própria narrativa sustenta a culpa desse abandono à mulher, ao colocar o marido como "apavorado" para salvá-la e por isso ter agido de tal maneira. Em vista disso, percebemos que a mulher aqui sofre uma violência simbólica e, consequentemente psicológica, mas o foco narrativo possui estratégias de persuasão consistentes para conduzir o leitor a *apiedar-se* do marido.

Vemos ainda que Rapunzel ao crescer foi entregue para uma bruxa má - a feiticeira, o que novamente corrobora a ideia entre bem x mal marcante nos contos de fadas, em que a persona "do mal" é frequentemente uma mulher e, raras vezes, um homem. Esse fato é importante para encaminhar o leitor a uma aproximação com marido, que por sua vez tem suas ações violentas diluídas em face dos personagens hipoteticamente "do mal". Ademais, no conto, revela-se uma imagem de Rapunzel quase angelical:

Rapunzel cresceu e se tornou a mais linda criança sob o sol. Quando fez doze anos, a feiticeira trancou-a no alto de uma torre, no meio da

floresta. A torre não possuía nem escada, nem porta: apenas uma janelinha, no lugar mais alto. Quando a velha desejava entrar, ficava embaixo da janela e gritava - Rapunzel, Rapunzel! Joga abaixo tuas tranças! Rapunzel tinha magníficos cabelos compridos, finos como fios de ouro. Quando ouvia o chamado da velha, abria a janela, desenrolava as tranças e jogava-as para fora. As tranças caíam vinte metros abaixo, e por elas a feiticeira subia (GRIMM, 1812, p. 1).

Observa-se que Rapunzel é uma figura condicionada a aprisionar-se em um mundo apenas seu. A narrativa apresenta a moça já aos doze anos de idade presa no alto da torre de um castelo no meio da floresta, tendo contato apenas com a feiticeira. Apreende-se disso que Rapunzel foi criada não para viver em sociedade (já que isso indicava um perigo para as jovens), mas, para a reclusão e obediência à feiticeira que representa uma visão “maléfica” de uma parcela da sociedade. Porém, em um dado momento da narrativa há a inserção do príncipe – belo, jovem e forte – que irá salvar a sua amada: ao passear pela floresta e escutar um “canto tão bonito com uma voz doce”, o filho do rei fica maravilhado e procura descobrir de onde provém tal melodia. Ao encontrar o castelo e nele Rapunzel, o herói busca meios de subir e encontrar a amada.

Nesse momento, há incorporação da passagem bíblica na qual Eva possivelmente induziu Adão a comer do fruto proibido no paraíso, uma vez que, o canto de Rapunzel e sua voz doce provocam a ida do príncipe até ela e, conseqüentemente, uma tragédia ao final do conto:

As tranças caíram pela janela abaixo, e ele subiu. Rapunzel ficou muito assustada ao vê-lo entrar, pois jamais tinha visto um homem. Mas o príncipe falou-lhe com muita doçura e contou como seu coração ficara transtornado desde que a ouvira cantar, explicando que não teria sossego enquanto não a conhecesse. Rapunzel foi se acalmando, e quando o príncipe lhe perguntou se o aceitava como marido, reparou que ele era jovem e belo, e pensou: “Ele é mil vezes preferível à velha senhora”. E, pondo a mão dela sobre a dele, respondeu:

Sim! Eu quero ir com você! Mas não sei como descer. Sempre que vier me ver, traga uma meada de seda. Com ela vou trançar uma escada e, quando ficar pronta, eu desço, e você me leva no seu cavalo (GRIMM, 1812, p. 2).

Para Cavalcante (2015) determinados textos literários estabelecem uma posição secundária às mulheres e propõem a continuidade de um discurso misógino, que

se pauta em reforçar estereótipos femininos, mostrando que, num contexto discursivo onde as relações de gênero são discutidas, o homem sempre estará em vantagem. No conto, vemos isso se concretizar com um desfecho quase narcísico na figura do homem ao mostrar sua auto importância para concretizar a felicidade da mulher que, nesta circunstância, aceita ir com o príncipe sem nenhum questionamento.

Incomoda nessa ação um discurso fantasioso (me leva no seu cavalo) que remete à salvação da moça para o “viveram felizes para sempre”; além disso, a ingenuidade e subordinação da personagem é outro ponto digno de críticas: se nos contos qualquer prisão é solucionada pelo fato de um homem desconhecido vir e “salvá-la” daquilo, na realidade isso não acontece. O que se concretiza e se reforça nessa ação é um tipo de violência velado e quase imperceptível para o leitor, já que “ele é mil vezes melhor que a velha senhora” sugere que qualquer macho disposto a libertar a mulher é sinônimo de valentia e por isso, não ir com ele seria um ato desmerecedor de sua coragem. Além disso, ignora-se completamente toda e qualquer situação de violência praticada contra os direitos da jovem, visto que a feiticeira, ao “isolar Rapunzel do mundo”, privou-a de se relacionar com um mundo externo ao castelo.

Entretanto, se nos Irmãos Grimm encontramos um tipo de narrativa que se volta aos modelos patriarcais, em Bernadette Lyra subverte-se essa norma, ao propor a contista uma releitura do mesmo conto no seu livro intitulado *As contas no canto*. Se em “Rapunzel”, dos irmãos Grimm, o *canto* é entendido como o recôndito feminino ao reprimir e subordinar a personagem, Lyra oferece outra visão revisitada desse mesmo *canto*, onde, ao contrário do tradicionalismo, a autora se utiliza de aspectos do conto de fadas e, fazendo uma releitura, se apropria dele, fundindo elementos da atualidade com teor crítico dos papéis tradicionais de gênero e um discurso inovador, repleto de paródia, humor e ironia (CASER; PINHEIRO, 2018, p. 326).

No caso de Rapunzel, de Bernadette Lyra, a questão do desejo sexual reprimido é posta em xeque. No conto a personagem não mais se retrai, ao contrário, subverte as normas, explorando uma liberdade inexistente nas personagens dos contos de fadas. Os interditos nesse conto, têm como objeto a sexualidade como podemos ver:

Por **motivos de ordem religiosa, proibiu que a filha cortasse os cabelos. Ele mesmo trançava-lhe as tranças.** No entanto tremia acarinhando as tranças de ouro da filha. Pelos mesmos motivos de ordem religiosa, resolveu **guardar a filha contra a perdição do mundo.** Ele mesmo trocava-lhe as roupas e orava com ela no quarto. No entanto, entre salmos, engolia os gemidos pensando na delicadeza da carne que a roupa da filha vestia.

De manhã e à tarde, junto a ela vigiava e orava. Mas à noite dormia. E, enquanto dormia, as tranças da filha, como **cobras de ouro**, deslizavam no assoalho até a janela do alfaiate vizinho. E, enquanto dormia, as tranças eram espessos degraus entre as duas janelas. Quando achou a tesoura do alfaiate vizinho sob o travesseiro da filha, degolou as duas tranças com dois golpes de ódio. Depois, furou os próprios olhos no aço das pontas. Agora enquanto a filha dorme com o alfaiate no quarto vizinho, se assenta de guarda na porta. Vai enxugando o rio que lhe escorre pelos olhos feridos, sem cessar, no lençol morto das duas tranças (LYRA, 1981, p. 19, grifos nossos).

O que podemos verificar inicialmente é a presença de dois personagens: o pai, que sustenta um posicionamento autoritário, e a filha, personagem que transita entre o interdito calcado na religião e a transgressão. Segundo Bataille (1987, p. 29) “o erotismo é o desequilíbrio em que o próprio Ser se põe em questão”. O erotismo, portanto, não poderia acontecer no seio das famílias tradicionais, uma vez que, por ser considerado algo mundano, é passível de ser vivenciado por qualquer pessoa em contato com a sociedade. Para que isso não acontecesse, os patriarcas isolavam suas filhas em conventos, mosteiros ou mesmo em suas casas e ali eles as controlavam. No caso do conto de Lyra, temos a filha aprisionada pelo pai que, infere-se, sente por ela um impulso que beira o incesto: “No entanto tremia acarinhando as tranças de ouro da filha”, o que infringiria uma das regras mais graves da interdição: o desejo sexual por alguém que morava sob o mesmo teto do desejoso, quando nasceu.

É interessante que os interditos que o pai impõe para a filha já começam reverberando em seus cabelos: “por motivo de ordem religiosa, proibiu que a filha cortasse os cabelos”; é possível encontrar nisso alguns destaques que devem ser levados em conta: 1) os cabelos da filha deveriam sempre estar presos e trançados, o que remete para um sentido antropológico, social e cultural sustentado na antiguidade e em algumas religiões mais convencionais de que o cabelo quando preso, significava que a mulher se encontrava em estado de virgindade; 2) a filha tem sua vida regida não somente pelo pai, mas pela Igreja que, como vimos acima, sustenta um discurso de que as mulheres devem se afastar do modelo Eva - “resolveu guardar a filha contra a perdição do mundo”; e 3) a filha vive sua sexualidade reprimida, pois não tem privacidade, haja vista que o pai “trocava-lhe as roupas e orava com ela no quarto” (LYRA, 1981, p. 19).

Observa-se nisso o controle familiar para evitar que a filha aceda ao pecado; nem mesmo em momentos de oração ela ficava sozinha, pois do contrário poderia ter pensamentos infames, nada adequado para uma moça de “boa honra”. Contudo, ao mesmo tempo em que a sexualidade velada é alvo de atenção neste conto, podemos visualizar novamente alguns pontos que dialogam com o conto dos irmãos Grimm: “possei longas tranças de ouro que se assemelhavam com cobras deslizando no assoalho à noite”, o que indica primeiramente uma aproximação diabólica, de profanação, ao trazer à tona um discurso bíblico em que a cobra se iguala ao mal e leva o homem ao pecado; secundamente, não seria gratuito que a personagem de Lyra tenha tranças como fios de ouro que, na sociedade capitalista e competitiva leva o homem ao poder. Esse poder no conto pode ser compreendido ou como o controle do pai sobre a filha, ou da própria filha com ela mesma utilizando os cabelos de ouro como arma de libertação do sistema opressor familiar.

Além disso, a filha é descrita com traços de delicadeza que é desmascarada no conto não como sinônimo de fragilidade ou doçura, mas de perversão sexual e lascívia. Segundo Bataille (1987, p. 16), “o domínio do erotismo é a violação” e neste conto isso se apresenta de forma explícita porque abrange dois conceitos

desenvolvidos por ele - o interdito e a transgressão. Para o autor os interditos surgem como restrições impostas pelo homem a elementos relativos à morte, e que acabaram se estendendo à atividade sexual; por sua vez, a transgressão consiste no rompimento.

Em Rapunzel, esses dois conceitos se fundem uma vez que temos a tentativa masculina de continuidade em prol da preservação de valores morais, mas também temos esses mesmos valores sendo rompidos na figura paterna que nutre a pulsão erótica pela filha a qual, mesmo sob vigilância, se envolvia com o alfaiate vizinho em segredo: “E enquanto dormia, as tranças da filha, como cobras de ouro, deslizavam no assoalho até a janela do quarto do alfaiate vizinho. E, enquanto dormia, as tranças eram espessos degraus entre as duas janelas” (LYRA, 1981, p. 19).

Bataille explica que há uma relação entre a religião e o erotismo, porque em ambos é necessário ter uma experiência interior e que, tanto na religião quanto no erotismo, há imagens que suscitam em uns os comportamentos do interdito, e em outros o da transgressão (BATAILLE, 1987, p. 34). No conto analisado esses embates nomeados por Bataille se fazem presentes, uma vez que o pai “entre salmos, engolia os gemidos pensando na delicadeza da carne que a roupa da filha vestia”, enquanto a filha, mesmo sendo interditada pela figura paterna “de manhã e à tarde, junto a ela, vigiava e orava. Mas à noite dormia”, envolvia-se com o alfaiate. O texto de Lyra leva o leitor a questionar determinadas estruturas familiares e o seu resultado para a sociedade. Se por um lado a indicação da relação incestuosa do pai com a filha o levou a trancá-la dentro de casa, fazendo-a sua propriedade, por outro temos essa mesma ação reverberando em consequências drásticas para a menina.

O término do conto conduz para a reflexão e aponta para as consequências catastróficas da organização deste convívio familiar:

Quando achou a tesoura do alfaiate vizinho sob o travesseiro da filha, degolou as duas tranças com dois golpes de ódio. Depois, furou os próprios olhos no aço das pontas.

Agora enquanto a filha dorme com o alfaiate no quarto vizinho, se assenta de guarda na porta. Vai enxugando o rio que lhe escorre pelos olhos feridos, sem cessar, no lençol morto das duas tranças (LYRA, 1981, p. 19).

Tendo em vista as ações do pai, o final só poderia ser trágico. Bataille (1987, p. 48) diz que “tanto na sexualidade quanto na morte o que é sempre visado é a violência, que assusta e que fascina. Esse fascínio é despertado pelo interdito e é o que leva a transgredir”. Desse modo, encontramos nesse desfecho um pai que concretiza a violência com a filha ao “degolar”, isto é, decepar, decapitar, as suas tranças. Durante o conto a violência simbólica e de gênero é marcada; é por meio dela que se chega à violência gestual; o genitor não se preocupa com as consequências que seus atos geram para a filha, o ódio por não conseguir resguardá-la do “pecado” o leva a agir de modo descomedido, para ele o que importa é mantê-la pura, segundo os moldes patriarcais e cristão.

Tanto em Lyra quanto nos contos de Grimm, o “viveram felizes para sempre” não acontece de modo pacífico - há um poder excessivo nas estruturas familiares dos contos que é gritante. Mesmo o desfecho do texto de Lyra está longe de ser encarado como a liberdade plena da mulher; o que se tem na sua narrativa é o questionamento de determinados padrões e as suas consequências ao mexer com as estruturas arcaicas da família.

Diferentemente da narrativa grimmiana a mulher não é vista como a culpada pelas ações de violência inseridas aqui, a autora direciona o olhar para o pai, fazendo com que o leitor visualize os efeitos de uma sociedade retrógrada. É por esse viés que procuramos explorar neste trabalho o importante papel de revisão dos contos de fadas, transpondo-os para a atualidade. No caso específico de Rapunzel, é necessário contestar determinadas continuidades patriarcais mesmo porque estão em contos lidos para crianças. Cavalcante sugere que,

[...] ao não infantilizar os contos de fadas que, durante algum tempo foram construídos de forma infantilizada e a utilização de sociedades distantes para representar a nossa ocidental, machista, misógina,

homofóbica e bifóbica, por meio de morais explícitas, transgridem, subvertem, destroem (CAVALCANTE, 2015, p. 40).

Assim, contradizer certos discursos cristalizados na sociedade é importante para romper com esse continuísmo e, sobretudo, propor uma reflexão calcada na percepção de que as mulheres não podem ser subordinadas aos homens e que podem assumir todas as funções sociais, além de viverem sua sexualidade, rompendo com padrões estabelecidos por uma parte da humanidade.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CASER, Maria Mirtis; PINHEIRO, Silvana Athayde. Sobre as fadas na contemporaneidade. In: SODRÉ, Paulo Roberto; FREIRE, Pedro Antônio; AMARAL, Sérgio da Fonseca (Org.). *Bravos Companheiros e fantasmas VIII: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Campos de Goytacazes: Brasil Multicultural, 2018. p. 323-333.

CAVALCANTE, Nathalie Sá. *Corpos e sexualidades que transgridem: análise comparativa e gendrada dos poemas de Bufólicas, de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/11786>>. Acesso em: 19 set. 2019.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALLOP, Jane. Além do falo. *Cadernos Pagu*, n. 16, p. 267-287, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a12.pdf>> Acesso em: 23 set. 2019.

GRIMM. *Todos os contos dos Irmãos Grimm*. Disponível em: <https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/index>. Acesso em: 20 set. 2019.

LYRA, Bernadette. *As contas no canto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981. (Coleção Letras Capixabas, v. 2).

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENCKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421.

PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

RESUMO: O objetivo deste trabalho é propor uma análise de como a personagem Rapunzel é representada nos contos de fadas dos Irmãos Grimm (1812) e no de Bernadette Lyra (1981), considerando o período em que foram escritos. Perpassaremos, primeiramente, pela discussão da relação de dominador *versus* dominado presente nos irmãos Grimm e, em seguida, analisaremos os interditos impostos a Rapunzel de Bernadette Lyra e as estratégias de transgressão utilizadas pela personagem. Para isso, se utilizam considerações de Priore (2017) acerca da história social das mulheres no Brasil; de Cavalcante (2015), e Caser e Pinheiro (2018) a respeito do estudo dos contos de fadas e gênero na literatura; e de Bataille (1987) relativo ao erotismo. Os resultados indicam que inclusive na literatura contemporânea os papéis tradicionais de gênero não foram completamente rompidos mesmo com a insistência feminina para que isso ocorra, e que, apesar da tentativa de se modernizarem essas estruturas, as mulheres ainda estão sujeitas à violência oriunda da “cultura” do patriarcado.

PALAVRAS-CHAVE: Bernadette Lyra – Contos. Bernadette Lyra e Irmãos Grimm - Rapunzel. Contos de fadas e patriarcalismo. Interdito e transgressão – Tema literário.

ABSTRACT: This article aims to propose an analysis of how the character Rapunzel is represented in the Grimm Brothers (1812) and Bernadette Lyra's (1981) fairy tales, considering the period in which they were written. We will first examine the relationship of dominator versus dominate present in the Grimm brothers and then analyze the prohibitions imposed on Bernadette Lyra's Rapunzel and the strategies of transgression used by the character. For this, considerations from Priore (2017) about the social history of women in Brazil are used; Cavalcante (2015), and Caser and Pinheiro (2018) about the study of fairy tales and gender in the literature; and Bataille (1987) concerning eroticism as well as other authors who support our hypothesis and analysis. The results indicate that even in contemporary literature traditional gender roles have not been completely broken even with the female insistence that this should occur, and that, despite the attempt to modernize these structures, women are still subject to violence from “culture” of patriarchy.

KEYWORDS: Bernadette Lyra – Short-stories. Bernadette Lyra and Grimm Brothers – Rapunzel. Fairy Tales and Patriarchalism. Interdiction and Transgression – Literary Theme.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 15 de outubro de 2019.

Representação e violência
nos contos “Venha ver o pôr do sol”,
de Lygia Fagundes Telles,
e “Rapunzel”, de Bernadette Lyra

*Representation and Violence
in “Venha ver o pôr do sol”
by Lygia Fagundes Telles
and “Rapunzel” by Bernadette Lyra*

Nathalia Ribeiro Travia*

Neste artigo debruça-se sobre determinados fragmentos textuais, visando apreender a forma como as semelhanças e as diferenças entre os contos selecionados – “Rapunzel”, de Bernadette Lyra, e “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles - surgem e podem ser aproximadas. Os dois textos tratam do tema da violência: no de Telles a violência se instala em um caso de amor romântico, enquanto no de Lyra se abriga no desejo incestuoso em uma relação familiar.

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fundação Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Estamos conscientes de que um trabalho de crítica literária sobre o entrecruzamento da temática erótica com a violenta pode suscitar complexas questões e possibilidades sobre as relações sociais. No entanto, ao contrário de uma análise psicológica ou antropológica, ao adotar-se como *corpus* a linguagem artística, o principal objetivo se torna desvelar processos de construção e desconstrução de significados no pacto entre autor e leitor para o que se pode compreender por violência e por desejo. Assim, observa-se nos contos de que modo a relação entre as temáticas favorece determinados efeitos de sentido, como a ambiguidade e a transgressão.

Parte-se do pensamento de que o texto é o objeto trocado no ato criativo/receptivo do autor e o no ato criativo/receptivo do leitor. Trata-se de um processo dialógico que mobiliza o aparato cultural e intelectual nos dois posicionamentos e revela o aspecto inexorável da literatura. Diante do fato, consideram-se necessários um recorte sobre os contos e também um procedimento de montagem literária, que revela o residual, segundo Walter Benjamin (2009, p. 502, fragmento [n. 1a, 8]). Tal método é utilizado principalmente pelo fato de que os textos além de re(presentarem) desintegração ou fragmentação de relações humanas, simultaneamente formam imagens na sua relação com outros planos simbólicos como o folclore e a religião.

Para a escrita do artigo, a pesquisa inclui uma revisão da fortuna crítica, como Maria Jeanine de Miranda Salvaterra (2004) e Maria Esther Torinho (2008), acerca dos contos “Venha ver o pôr do sol” e “Rapunzel”, respectivamente, com o objetivo de averiguar os percursos teóricos e as perspectivas formuladas sobre a linguagem das narrativas. Portanto, considera-se a discussão sobre representação, que Salvaterra retoma de Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* (2000), e continuada em *O rumor da língua* (2004). Ademais, também se destaca a autora argentina Diana Maffía em seu artigo “Epistemología feminista: la subversión semiótica de las mujeres en la ciencia” (2007), que alicerça a reflexão sobre a resistência materializada na literatura analisada.

Por conceber o texto literário como um processo simbólico-imagético, coteja-se a reflexão de Walter Benjamin (2006) acerca de imagem, a teoria crítica do imaginário de Gilbert Durand (1989, 1988) e o estudo de Rafael Montesinos e Griselda Martínéz V. (1999) sobre erotismo e violência simbólica. Em suma, tais análises favorecem uma dialética sobre o imaginário mobilizado que subverte uma posição contemplativa do leitor diante dos contos. Ressalta-se o estudo da simbologia de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986) – que trata das relações e interpretações referentes ao símbolo – como subsídio que orienta a investigação sobre efeitos de sentido nos contos como a ambiguidade e o erotismo. E, por fim, investiga-se, com o amparo teórico de Georges Bataille (1987) e Maria Gregori (2003), quais são as consequências, inferidas na leitura das narrativas, da violência nas relações humanas.

Neste trabalho, adotam-se duas formas, ambas de cunho ensaístico, de leitura dos contos: uma intratextual e uma intertextual. A primeira tensiona a simbologia, o espaço das personagens e a semântica por meio de fragmentos dos textos para averiguar separadamente como o conto “Rapunzel” favorece a imagem da mulher que se emancipou e a do homem que se violentou e como “Venha ver o pôr do sol” destaca a imagem da mulher violentada e a do homem emancipado. Já a leitura intertextual confronta os contos analisados por meio de uma perspectiva, baseada em Benjamin (1986, p. 160), que diz que o meio violento é o excesso que controla, independentemente dos seus fins, a dimensão da vida contida na tessitura. Aponta-se, assim, que o sentido da violência aparece quando verificamos sua possível função subversiva para a re(presentação) dos conflitos históricos. Porém, em vez de um procedimento historiográfico, propõe-se nesta análise literária que a reflexão deve aproximar-se do contexto da violência pelo viés da elaboração do caráter violento inserido na própria linguagem – o que permite compreender como a condição violenta está representada nos textos de Bernadette Lyra e de Lygia Fagundes Telles.

"Venha ver o pôr do sol": círculo infernal e debilidade da inocência

O conto "Venha ver o pôr do sol", de Lygia Fagundes Telles, foi publicado inicialmente no livro *Antes do baile verde* em 1970. A princípio, chama a atenção o fato de a narrativa analisada também possuir em sua composição a presença simbólica do verde, uma cor que está equidistante tanto do azul celeste quanto do vermelho infernal, dois extremos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1059, tradução minha). Trata-se do "[...] valor médio, mediatriz entre o calor e o frio, o alto e o baixo, [...] uma cor calmante, refrescante, *humana*" (p. 1057, grifo meu). Os alquimistas, por exemplo, consideram a luz verde um elemento telúrico, portanto, portador da morte e da vida (p. 1060). Também não é eventual que se atribua a pigmentação verde no corpo e no sangue dos alienígenas para remeter a um elemento profano e inverso da humanidade (p. 1060). Contudo, o matiz é apropriado pela cultura ocidental majoritariamente cristã como esperança e imortalidade, elementos teológicos (p. 1058).

Por meio dessas considerações, mesmo que não se analise efetivamente de que modo o texto se insere em *Antes do baile verde*, reconhece-se que o conto "Venha ver o pôr do sol" opera numa ambivalência seja pelo uso da cor verde seja pelo seu título, afinal o pôr do sol é o ponto intermediário do dia para a noite, o que pode se traduzir em queda. No entanto, é preciso empreender uma maior meticulosidade acerca das nuances da linguagem do conto para qualquer afirmação. A proposta, então, é acompanhar o movimento do pôr do sol para averiguar os momentos em que o texto tende mais para o céu ou para o inferno, para a vida ou para morte, para o sagrado ou para o profano, para o animalesco ou para humano. Pois, somente assim, orienta-se no modo como a autora trata a experiência compartilhada na narrativa.

O conto inicia-se com a subida, sem pressa, de Raquel por um terreno que além de ser íngreme (uma ladeira) é também tortuoso. O fato de a personagem estar

subindo e não descendo, remete à ascensão, ao desenvolvimento que leva a um fim determinado, não importando o quão desafiante seja o caminho que percorreu. Assim, nota-se que o sentido de inevitabilidade do destino, presente no mito de Édipo e também na crença cristã “Deus escreve certo por linhas tortas”, é um aspecto significativo, afirmado nas culturas ocidentais e mobilizado no texto de Telles. No entanto, no momento não se pode afirmar a primazia da vida, da morte ou de ambas ao longo da diegese.

Em seguida há a descrição de um espaço familiar, mas este torna-se isolado, residual, desequilibrado e fragmentado, disposto numa sintaxe também fragmentada. Observa-se que os termos em torno do sujeito *casas* ressignificam-no sucessivas vezes: “à medida que avançava, *as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios*” (TELLES, 1999, p. 123, grifos meus). Essa estética dos resíduos sugere questões acumuladas enquanto o caminho progride.

Simultaneamente, o percurso está sem proteção, sem “calçamento”, e somente coberto em lugares indeterminados, “aqui” e “ali”, por restos de um “mato rasteiro”. A vegetação daninha reaparece na leitura do conto, entremeando-se na paisagem, com vistas a asfixiar a memória. No entanto, mesmo diante dessa intensa perturbação, no centro de todo esse cenário desolado, havia algumas crianças que “brincavam”, no tempo passado, em roda. Assim, o parágrafo que inicia o conto é uma rememoração de fatos que já ocorreram, que, desse modo, voltam, mesmo que o leitor não os conheça. A simbologia sobre a roda, o círculo e o centro, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), é interessante para a análise, pois pode auxiliar a averiguar o movimento de sentido de um conto em que o tempo é, afinal, circular e inicia e termina com uma roda de crianças.

Para os autores, a roda “tem a perfeição sugerida pelo círculo, mas com alguma valência de imperfeição, porque se refere ao mundo de tornar-se, de criação

contínua e, portanto, da contingência e do perecível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 895). Já o símbolo do círculo aproxima-se da transcendência onde o começo se confunde com o fim ou quando não é possível identificar ambos, o que problematiza se tal princípio está completamente ausente na narrativa, quando se considera somente a morte tematizada no conto, como defende Maria Salvaterra (2004, p. 73). O centro, por outro lado, é o real absoluto (1986, p. 272). Assim como o círculo, está por todos os lados e em nenhuma parte (p. 273). Porém, é no centro que os opostos coincidem, mas não há um equilíbrio dessas forças, e sim uma condensação, pois é onde “começa o movimento do um em direção ao múltiplo, do interior para o exterior, do não-manifesto ao manifesto, do eterno ao temporal” (p. 273) em busca de uma unidade, de uma identidade. “O centro também é o símbolo da lei organizadora. [Remete] ao poder organizado pelo Estado, e em um sentido superior, o universo, a evolução biológica e ascensão espiritual” (p. 274). Portanto, torna-se compreensível porque a ingenuidade de crianças está centralizada, pois seu suposto aspecto transcendente está debilitado em um ambiente fragilizado em si mesmo.

Retomando o enredo do conto, vê-se agora que o jovem Ricardo espera Raquel perto de uma árvore e aparece de uma forma atraente: “cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante” (TELLES, 1999, p. 123). A imagem que surge rememora o mito da árvore do conhecimento do bem e do mal que atrai e Ricardo lembra a serpente que influenciou Eva por ser “esguio e magro” (p. 123). Anote-se que “Raquel” tem origem no nome hebraico *rahel*, que significa “ovelha”, o que denota pacificidade e mansidão, fazendo contraponto a “Ricardo”, que remete à força em sua origem etimológica. Porém, a primeira fala da moça contradiz a calma que o seu nome indica: “veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima” (p. 123). O narrador heterodiegético relata que, diante da reação de Raquel, o rapaz ri “entre malicioso e ingênuo” e neste ponto temos um efeito de dúvida suscitado na

leitura; no entanto, trata-se de uma dúvida que atrai o leitor e não o torna hesitante.

Em seguida, Ricardo lembra o passado de simplicidade, que Raquel logo refuta veemente. Ele insiste em ressaltar que a moça mudou, ao destacar os cigarrinhos “pilantras” que ela fuma, após retirar as luvas. Nesse ponto, já se nota que a transformação de Raquel não é tão bem vista pelo homem. Mesmo assim, Ricardo jura que tinha que estar naquele lugar e naquela hora para “ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume” (TELLES, 1999, p. 123) que, indubitavelmente, a moça adquiriu após ascender socialmente. Tal discurso atinge a mulher e naquele instante, sua voz abranda ao ouvi-lo dizer que ela está bonita. Em contrapartida, Ricardo reconhece a sedução da riqueza, mas não deixa de menosprezá-la em Raquel.

A personagem masculina então mostra um cemitério com um “velho muro arruinado” e um portão danificado pela ferrugem. Existe, portanto, mais um cenário de abandono dentro da narrativa: “Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo acrescentou” (p. 123). No espaço, não se lembra dos vivos e, conseqüentemente, também não se rememoram os mortos. Se não há fantasmas, não há dívidas com o passado e nem receio diante do progresso; assim, retorna-se ao estado ingênuo simbolizado pelas crianças que brincam. Porém, mais adiante, a ingenuidade não se sustenta constantemente para o leitor.

Ao ouvir sobre o cemitério, Raquel mostra desprezo e revela que esta é parte das ideias e dos programas de Ricardo que ela conhece, o que denota que o homem tem um comportamento excêntrico. De certa forma, isso atrai a personagem feminina, pois, mesmo não gostando do plano de homem, ela constantemente interroga o rapaz, tentando entender o que ele planeja. Seria isso ingenuidade também? Destaca-se a presença constante de interrogações nos diálogos entre

os dois: são 41 perguntas, sendo que 21 são proferidas por Ricardo e 20 são de Raquel, porém é significativo que a última questão seja da voz feminina. Assim, ao longo do texto, a dúvida permeia a interação entre os dois e ambos articulam expressões de forma desnecessária, o que gera o pressuposto de que eles não compreendem um ao outro. Há também bastantes reticências que simbolizam pensamentos inconclusos. Desse modo, considera-se que tais aspectos servem para criar uma tensão entre o dito e o não dito, o visível e o invisível, o que confirma que existem sentidos escamoteados no processo discursivo em “Venha ver o pôr do sol”. Contudo, o par, por motivos particulares, insiste nessa trajetória.

Então, finalmente, Ricardo diz: “Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo” (p. 123). Nesse momento, Raquel gargalha e relata a insistência perturbadora de Ricardo para ela voltar para suas origens, uma “buraqueira”. Por meio desse termo, a retomada da época anterior tem sentido de violência para Raquel e o conto ressalta isto na presença decisiva mais adiante do anjinho infantil com a cabeça decepada, mas a personagem feminina não se importa com o símbolo ao jogar em sua direção o cigarro que fumava, símbolo de uma ascensão social. Nota-se que Ricardo também se aproxima da ingenuidade em certos momentos, mas a narrativa denota que ele não sustenta tal comportamento, principalmente pela contração de rugas como símbolo de astúcia, envelhecimento e experiência. Portanto, parece haver algo reprimido que a personagem esconde. Ao contrário de Raquel, que tenta não pensar na sua ingenuidade ou no seu desejo de retorno a ela numa máscara por vezes ativa e agressiva, Ricardo tenta reprimir a ardilosidade em apelos gentis.

Destaca-se que o homem diz sentir-se ameaçado por uma mulher chamada Medusa, que olha pelo buraco da fechadura de seu quarto: trata-se de uma figura mitológica que se tornara letal após ter sofrido grande violência por ser bela e que passa, no texto, a observar a intimidade de Ricardo. Por conseguinte, reconhece-se que Raquel, que possui ou possuía momentos atraentes, também

o ameaça, pois, sua transformação não é compreendida ou aceita por ele. De alguma forma, os dois desejam voltar a um suposto paraíso perdido: Raquel ao persistir no caminho, mesmo com resistência para encarar as dores do passado e Ricardo por constantemente chamar Raquel de anjo e conduzir o trajeto.

A posição de Salvaterra (2004, p. 63) é de que Raquel consente a sua morte, mas pode-se problematizar tal afirmação. Afinal a personagem é ambivalente: odeia acompanhar enterros de acordo com seu relato, mas às vezes demonstra curiosidade por uma sepultura, como se a morte a assustasse, mas ela não consegue deixar de observá-la com seu ambíguo olhar verde. Ou talvez seja a morte que a observa, enquanto a personagem tenta resistir. O que se pode afirmar é que a personagem tem um desejo oculto pelo retorno do seu passado para pensar sua identidade, no entanto, não se pode recuperá-lo efetivamente, e dessa forma, o movimento de retorno conduz ao fim de Raquel. Ademais, ela confia que o caminho, mesmo que seja inseguro e tortuoso, lhe dará a transcendência, por isso, ela está “amuada, mas obediente como uma criança” (p. 124), que deseja ser recompensada no mundo dos adultos. Assim, conclui-se que não importa se Raquel consente ou não, se é ingênua ou não por claramente desejar alguma outra realidade: o controle em torno da sua vida e da sua morte é inevitável, pois é através dele que se mantém a ordem vigente. É problemático atribuir a autonomia do consentimento à personagem feminina, pois a condição do real está fragmentada, distorcida e, fundamentalmente, ambivalente para ela.

O fim de Raquel, sem a intervenção e a memória dos vivos, simbolizada pelo anjo sem cabeça, sem racionalidade, permite que Ricardo se emancipe. Assim, um pássaro, símbolo de liberdade, rompe a paisagem, solta um grito, símbolo do presságio, e faz estremecer a personagem feminina. Não é eventual que a personagem masculina tenha ações constantes, como perturbando Raquel para ir ao encontro, ou falas com termos repetidos, como “Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa?!” (TELLES, 1970, p. 124). Desse modo, ele intenta manter seu domínio da racionalidade, mesmo ocultando a violência em

si. Cabe à mulher oscilar somente entre agressiva altivez e ingenuidade, ambas tentativas de exercer sua autonomia, pois, mesmo que se canse e ceda para a gentileza, Ricardo a leva para a prisão. Nota-se que na entrada da cena do confinamento, não se lê mais o mato rasteiro, mas uma violência maior com a presença simbólica da trepadeira com seu “ furioso abraço de cipós e folhas”, pois é no gesto carinhoso, por parte de Ricardo de chamá-la finalmente para entrar, que se encontra toda a violência.

A presença da escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba, remete aos círculos que levam o inferno para Raquel, pois é ali que se concentram todas as punições que ela sofre em vida ao se encontrar em relacionamentos abusivos centrados na disputa dos pares por poder, por superioridade, portanto o aprisionamento de seu corpo arremata por completo o fim de sua memória. Em suma, o objetivo de Ricardo é cercear a memória da identidade e percepção de Raquel, quando ele diz que a morte ideal, aquela almejada, é a que elimina as lembranças (TELLES, 1970, p. 125). Trata-se de um homem que não consegue organizar o controle de sua identidade social após o fim de um relacionamento e vê na morte simbólica de quem o ameaça (Raquel) a oportunidade, legitimada por uma (ir)racionalidade vigente, para reestabelecer num ímpeto seu poder.

O texto denuncia que Ricardo aparece melancólico, pois já se resignou àquilo que destrói, como se vê na passagem: “[...] sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais da minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente este abandono, esta solidão” (TELLES, 1970, p. 124). Nesse sentido, ele pensa que é o isolamento que o pode fortalecer no ambiente desolado e, portanto, não deseja ter contato ou conhecimento acerca do outro. A ausência de intenção de transcendência está personificada nele. Portanto, a personagem considera relações apartadas como a forma legítima para se pensar sua identidade. Por outro lado, Raquel deseja aproximar-se da transcendência ao confiar num tempo ideal, pois não consegue desenvolver uma perspectiva crítica de sua autonomia. Destaca-se que à medida

que a personagem feminina avança para a catacumba, o cenário destaca figuras como um cubículo, triângulos, a presença de cruzes e um retângulo que, longe de serem elementos aleatórios, afirmam o enquadramento da personagem: é ali onde ela deve estar.

Ricardo utiliza termos como “decência”, “discrição” e “romântico” para convencê-la a entrar no cemitério, o que se contrapõe à imagem dos velhos gonzos que gemem com a abertura do portão pelas mãos da personagem masculina. Também se lê um sentido oculto de violência quando franqueia a porta estreita da capelinha coberta por um trepadeira selvagem. Portanto, a personagem mobiliza a moral conservadora e falaciosa para Raquel sair com ele com a justificativa de que a opinião pública não os julgará. Logo, a moral que envolve as personagens reduz as relações ao âmbito do privado, o que contribui, paradoxalmente, para que a morte seja constante e banal; afinal ele pode levá-la a um cemitério ou rua afastada para assassiná-la, conforme sua vontade.

Nesse contexto, o dinheiro funciona como o principal elemento de poder, pois este é o argumento que as personagens utilizam para discutir os rumos do relacionamento deles, quem é cada um socialmente e até onde eles devem se encontrar. Nota-se, porém, que o valor monetário está no domínio masculino, pois Raquel coloca ênfase no quanto seu atual companheiro é rico, como se por meio disso ela adquirisse algum poder, porém Ricardo discorda veemente. Ele prefere beber formicida, veneno para matar tanto a sua animalidade como sua humanidade, a aceitar o dinheiro desse outro masculino que detém de forma exclusiva o poder. Raquel é, assim, convertida num território de disputa entre dois homens possessivos.

Defende-se que a presença da prima que a personagem masculina liga a Raquel é uma metáfora: por meio da história elaborada sobre uma adolescente, Ricardo diz como se sente em relação à personagem feminina e as mulheres em geral, porém o fato de ele dizer que seu pai morreu conduz ao pensamento acerca do

trauma adquirido para a manutenção de sua masculinidade. Consta também que ele fazia planos com essa prima, assim como ele e Raquel no passado. Entretanto, ao destacar, sem nenhum conflito, que essa parente, assim como sua mãe são somente pó no momento, ela reitera que a dedicação feminina não tem importância para ele. A personagem também relata que os olhos da prima e de Raquel são oblíquos, no entanto, pode-se afirmar que é a sua percepção sobre intimidade que está distorcida. Para tanto, diz que a adolescente foi a única que amou na relação e que ele não correspondeu a esse sentimento devidamente. O mesmo ele afirma em relação a Raquel ao dizer que ela era a única romântica do relacionamento deles. No entanto, ele termina por dizer que a amou e que ainda ama, porém pode-se afirmar que o que realmente o liga a ela é sua necessidade de controle sobre a identidade da mulher, pois lhe confere poder de decisão, inclusive sobre quem vive.

O uso da metáfora não valoriza necessariamente o niilismo de Ricardo, mas mostra a dimensão da violência que persiste e que, por isto, se torna ambivalente. Não casualmente o conto tem no seu início o sorriso de Ricardo “meio malicioso e ingênuo” e termina com o mesmo “meio inocente, meio malicioso” em que, paradoxalmente, os fatos são semelhantes, mas diferentes. Consta que as personagens mudaram aos poucos pela violência ao se transformarem em animais: Raquel com seus gritos e uivos de presa e Ricardo com seus olhos apertados como um predador. Entretanto, para além dos sujeitos, a violência persiste através dos símbolos do tempo na narrativa: o pêndulo que Ricardo move para Raquel, as toalhas em fiapos com cor de tempo no altar do Cristo sacrificado que a mulher encontra perto da catacumba, num movimento circular. São esses signos que destacam o tempo violento que, no momento, supera o alcance do conhecimento humano. Trata-se da única transcendência possível que, se for analisada criticamente, redimensiona a questão da integração na sociedade.

Portanto, é na própria relação ambivalente, entre o que pode persistir e o que pode mudar, que o texto revela as dores escamoteadas, como na presença dos pedregulhos úmidos após o encurralamento da personagem feminina, embora a aridez fosse constante no trajeto. A água pode representar o infinito do possível e conter todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Ela pode desencadear uma morte simbólica ou um retorno às fontes para extrair uma nova força, no caso, a possibilidade de uma fase de regressão e desintegração que determina uma fase progressiva de reintegração e regeneração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 52).

Nesse sentido, um texto tão ambivalente como o analisado consegue tratar de um confronto entre niilismo e transcendência que não oferece consolidadas chances de emancipação, sobretudo, para a personagem feminina. Mesmo que não se discuta a intenção, o que se conclui na leitura é que as contradições podem atordoar, destruir, mas também mostrar o que está reprimido para, assim, favorecer o caminho de uma verdadeira ascensão, num movimento por melhores tempos.

“Rapunzel”: trançado de violência e fios de transgressão

Como acontece no conto de Lygia Fagundes Telles, “Rapunzel”, de Bernadette Lyra, publicado em 1981, remete à influência da religião; no entanto, a referência não é tão clara como na presença inicial do cemitério cristão em “Venha ver o pôr do sol”. Sabe-se, por outro lado, que um homem, indicado como pai, sob motivação religiosa, proíbe a personagem “filha” de cortar os cabelos. Sabe-se também que, embora não haja consenso hermenêutico sobre o que diz a Bíblia, algumas vertentes evangélicas da religião cristã promovem esse regulamento exclusivamente às mulheres.

A partir desse contexto, nota-se em seguida o valor que as tranças criadas, não necessariamente o cabelo, adquirem no primeiro parágrafo seja pela repetição de seu radical no verbo “trançava” ou pelo adjetivo “ouro” que o acompanha. A trança, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 1016) em diálogo com Marcel Brion, ao contrário da espiral, que é considerada aberta e otimista, é vista como fechada e pessimista. Enquanto a espiral remete à extensão e complexidade do ato de pensar que pode levar a uma saída, a trança simboliza prisão, impossibilidade de fuga e involução, pois também sugere um movimento de eterno retorno para o mesmo ponto. Já o ouro é simbolizado como o metal mais precioso, perfeito, divinizado por vezes, e por isto, pode ser objeto de cobiça, ainda de acordo com os autores (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 784, 786).

No segundo parágrafo, destaca-se que a personagem controladora muda de comportamento, ao estabelecer a guarda da filha contra a perdição do mundo, ou seja, ele a isola. Sob o pretexto de ainda estar movido por razões religiosas, passa agora a trocar suas roupas e orar com ela, porém se antes somente tremia acarinhando as tranças, que funcionam como fetiche sexual, agora engole gemidos, entre as preces, ao pensar na delicadeza da carne que a roupa da filha vestia. Portanto, sob a forma irônica da voz narrativa heterodiegética, lê-se que o desejo e o gesto íntimo do homem se intensificaram e tanto o ato de isolamento como de orar o maior livro da Bíblia, os salmos, não serviram para que a perdição do mundo fosse impedida de adentrar a intimidade do quarto e o pensamento do homem. Ressalta-se que a filha é sujeita à passividade por se tornar agente da passiva enquanto “roupa” é sujeito na última sentença do parágrafo, logo, também aparece como fetiche.

No terceiro parágrafo de um texto que possui seis parágrafos, ou seja, no centro da narrativa, o homem vigia e ora, junto à filha, praticamente o dia todo, exceto à noite, pois se cansa. Desse modo, somente teme que o objeto de desejo intenso escape de seu controle.

No quarto parágrafo, porém, o desejo espesso e reprimido, agora convertido em cobras de ouro, ascende como degraus devido ao tempo, por isto a expressão “enquanto dormia” está repetida, e dirige-se à janela do quarto do alfaiate vizinho, profissional que lida com roupas, elementos que afetam a identidade dos sujeitos. O protagonista masculino está ausente, em *absentia* pelo não uso de um pronome que o indica, e agora o protagonismo está nas tranças da filha representadas no momento como cobras durante o sono do homem. A serpente é símbolo que representa a parte do ser humano que ele não entende e não controla, segundo Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 925); portanto, simboliza o desejo reprimido da filha, visto como algo pecaminoso pela personagem masculina cristã (TORINHO, 2008, p. 14), que se direciona à janela, símbolo de receptividade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 1055).

No quinto parágrafo, o homem finalmente acorda, mas acha a tesoura do alfaiate sob o travesseiro da filha, o que lhe permite conjecturar que eles tiveram um tipo de relação e, assim, a personagem degola as duas tranças (corta a cabeça, ou seja, o pensamento que ele tinha da filha) com dois golpes de ódio (que fere sua identidade e sua ligação com a menina), por meio da própria tesoura (o símbolo do outro que o feriu). Depois, fura os próprios olhos no aço das pontas, pois não quer manter a antiga percepção.

Com a derrocada do homem, a filha não é mais elemento passivo e torna-se efetivamente sujeito na primeira sentença do último parágrafo do texto: “[...] enquanto a filha dorme com o alfaiate no quarto vizinho” (LYRA, 1981, p. 19, grifo meu). O tempo passa e, devido a isto, a personagem masculina não tem o mesmo controle que tinha sobre a menina; não obstante, decide assentar-se de guarda na porta para proibir que alguém entre na sua intimidade e também intenta supervisionar o relacionamento da filha com o alfaiate de algum modo. Trata-se do trançado de violência em contraponto a fios de transgressão no conto.

Sobre a última sentença, “vai enxugando o rio que lhe escorre pelos olhos feridos, sem cessar, no lençol morto das duas tranças” (p. 19), considera-se que a presença do rio simboliza a fertilidade, a morte e a renovação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 885). O elemento rompe obstáculos para chegar a uma indiferenciação no contato com o oceano ou o mar. É utilizado aqui para representar o feminino que se fortaleceu ao longo de sua presença marcante no texto (o substantivo “filha” aparece sete vezes enquanto “ele” se mostra duas vezes) e aparece como ferida da personagem masculina; portanto, o homem ainda tenta suprimi-lo, porém usa o lençol morto das duas tranças, uma memória de intimidade que não faz mais sentido por que o que efetivamente ligava as personagens era um pensamento de objetificação que não estimulava as identidades.

Violência de gênero: possibilidades de representação em questão

Para uma reflexão sobre as mulheres e os homens dos contos, o questionamento de Diana Maffía (2007, p. 86) acerca dos possíveis efeitos que a existência de metáforas como representações de gênero tem sobre o conhecimento produzido parece fundamental. A autora pensa as figuras de linguagem não como elementos exclusivamente abstratos, que se referem somente a si mesmas. Desse modo, sua proposta para uma epistemologia feminista é deslocar metáforas sobre gênero para reconhecer se elas impossibilitam ou possibilitam escolhas. Afinal, a representação para Maffía deve ser pensada como um ato que mostra a realidade, mas também a modela. A partir dessas considerações, pode-se pensar como os contos tratam situações de violência e criam fragmentos de discurso diante da própria violência. Após a análise intratextual simbólica da linguagem dos textos literários, observa-se como a agressão diferencia a realidade dos sujeitos e aponta para o fato de que a violência que afeta o violentado não pode ser investigada sob os mesmos critérios que se utilizam para investigar a violência que afeta o violentador. Assim sendo, depreende-se que é

por meio do recorte na linguagem que se entendem relações de violência e como estas formam identidades.

Roland Barthes considera, em *O grau zero da escrita*, que a literatura tem como proposta a “tarefa de prestar contas imediatas, anteriores a toda outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história” (BARTHES, 2000, p. 72), ao tentar integrar e ordenar o tempo-espço. Para o autor, não se trata de um empreendimento exclusivamente centrado em si mesmo por focalizar o que há de mais concreto na língua, pois é na mobilização dos vestígios de linguagem, aparentemente irredutíveis, que se pode acompanhar o próprio inconsciente coletivo.

Assim, os elementos considerados para a análise são o espaço, a simbologia e semântica, todos constituídos de linguagem. Sobre o primeiro elemento, defende-se que a linguagem dos dois contos analisados é mobilizada para atingir o espaço das personagens e simultaneamente, modificá-las. A diferença está no fato de que o conto de Telles oferece um espaço esquematizado, o cemitério, mesmo sujeito a variações devido à fluência dos discursos orais de Raquel e Ricardo, enquanto a narrativa de Lyra oferece um espaço fragmentado, apesar do pressuposto de enquadramento de personagens pela repetição de advérbios, por exemplo. O que ocorre é que por trás da extensão de “Venha ver o pôr do sol”, o que prevalece é uma perspectiva de tempo-espço circular fechado em si mesmo, pois o que se ressalta é o resultado das camadas acumuladas da violência que podem se confrontar com uma ideia de progresso. Já o conto de Lyra é um fragmento de tempo-espço, e a linguagem, fragmentada, relaciona-se consigo mesma ao se apropriar ironicamente do discurso folclórico e do religioso, o que termina por subverter, o que invariavelmente é decisivo para o espaço das personagens: a própria linguagem.

Portanto, o conto de Lygia valoriza mais a língua como questão de transcendência que expõe os limites do conhecimento dos sujeitos enquanto o conto de Lyra a pensa como questão de imanência que busca sentido em fragmentos da realidade representada. São, portanto, dois textos que tratam da violência sob duas perspectivas diferentes e que oferecem uma reflexão ampla e polissêmica acerca do papel da linguagem diante do processo histórico. Ainda sobre o espaço e o enquadramento das personagens, Barthes afirma no seu texto "O efeito de real", de 1968, que o que chamamos de real "basta a si mesmo", ou seja, "é bastante forte para desmentir qualquer ideia de 'função'", que "sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o *'ter-estado-presente'* das coisas é um princípio suficiente da palavra" (BARTHES, 2004, p. 188), razão pela qual o autor não concorda com uma separação entre inteligível e vivido. Logo, não há um antes ou depois nas perspectivas dos contos, mas o instante representado na língua, como uma tentativa de engajamento imediato contra valores que banalizam o humano e humanizam o banal.

"Venha ver o pôr do sol" aproxima o leitor da persistência de signos de violência fechados em si mesmos que encadeiam a descida e a subida das relações humanas fragmentadas num cenário de abandono. Nesse sentido, o conto aposta na transcendência de uma razão que não faz justiça ao feminino, que morre diariamente pelas mãos de homens. Afasta-se de uma (re)ligação com outra dimensão e faz com que as personagens não consigam desviar os olhos da morte que se aproxima cada vez mais. Assim, o fim de Raquel é tratado, sobretudo, como um ato coletivo de desumanidade por significar uma dor intolerável e não uma contemplação de poder do que "venceu": no fim, a personagem feminina tem sua voz sufocada e agoniza num estado de esfaqueamento e Ricardo adquire um olhar mortiço. A prisão da personagem feminina inicia, termina e inicia de novo possíveis círculos infernais, de repressão, pois nas palavras de Ricardo não há "menor intervenção dos vivos": estes são debilmente inocentes por tentarem buscar conforto num contexto tão violento como o representado.

Ainda sobre a relação dos textos com o símbolo, a teoria crítica do imaginário elaborada por Gilbert Durand (1989) diz que o imaginário é mais um movimento do que um composto fechado de imagens. Em diálogo com teorias sobre o inconsciente como a de Carl Jung, no sistema do imaginário concebido pelo autor há uma transição constante nos sujeitos de forças de coesão antagônicas, ou seja, que tendem à polarização. Portanto, o acadêmico separa dois grupos de imagens que não se excluem mutuamente, mas se ligam numa tensão dialética: o regime diurno e o regime noturno. Por meio desse pensamento, realizou-se um recorte investigativo nos contos sobre essa troca entre pulsões subjetivas e assimiladoras e intimações objetivas que emanam do meio social (DURAND, 1989, p. 29), como foco de análise do processo simbólico, que mobiliza as imagens.

Após a leitura intratextual, considera-se que “Venha ver o pôr do sol” prioriza o regime diurno que oferece suporte simbólico-imagético para temas como ascensão, queda, identidade e até idealização humana e é ativado por antíteses, contradições e às vezes exclusões. Nesse nível, as imagens tentam resistir contra o fluir do tempo. Já “Rapunzel” aproxima-se mais do regime noturno que focaliza a casualidade, a intimidade e sexualidade e é mobilizado por princípios linguísticos de analogia, encadeamento e de semelhança. No texto de Lyra, a repetição de certas expressões é fundamental para tratamento das emoções das personagens. Assim, a teoria de Durand contribui para indagarmos se os símbolos, que possuem valores próprios, podem se manter fechados em si mesmos quando pensamos suas relações na linguagem mobilizada pelas autoras.

A presença da alegoria, que ocorre em “Rapunzel”, por exemplo, não parece esgotar a linguagem simbólica. O símbolo e a alegoria apresentam significados inversos para Gilbert Durand: o símbolo se aproxima de uma “representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (DURAND, 1988, p. 115), enquanto a “alegoria é a tradução concreta de uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples” (p. 13). Portanto, é na seguinte relação que o texto

de Lyra pode ser compreendido: um conto que desestabiliza a linguagem. Por outro lado, para se pensar as consequências disso, retoma-se Durand que conclui que tanto o imaginário diurno como o noturno lutam contra a morte, porém é o equilíbrio desses polos que favorece a vida. Para complementar essa contribuição, recorre-se a Walter Benjamin, que afirma na sua reflexão sobre a captura de imagens que “o que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo” (BENJAMIN, 2009, p. 501, fragmento [n. 1a, 4]). Na montagem literária, o autor favorece “as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão, [descobrimos] na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total (p. 503, fragmento [n. 2, 6]). Assim, tais teorias se revelam fundamentais para refletir a psique das personagens e as consequências de suas ações diante de seus conflitos.

O texto “Rapunzel”, de Bernadette Lyra, ao apresentar uma estética da alegoria pela exploração do fragmentário diante da própria fragmentação pelas relações sociais (TORINHO, 2008, p. 9), realiza uma paródia do conto de fadas que retoma a experiência histórica para oferecer uma abordagem significativa do abuso de mulheres e crianças dentro de seus próprios lares. Como Telles, Lyra discute em seu conto, sobretudo, aquilo que é reprimido. Destaca-se que a imagem alegórica “[...] por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. [Ademais], de avanço em avanço, [...] constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente” (TORINHO, 2008, p. 12). Ressalta-se, ainda, que o conto também explora o hibridismo moderno ao oferecer uma escrita dinâmica, mas não acelerada, que se assemelha ao relato, ao mesmo tempo, que tangencia a poesia, que considera cada significante. Desse modo, propõe-se que não há forma de mudar os círculos de violência, tão bem tematizados por Lygia Fagundes Telles, se não houver um confronto na linguagem desde a sua forma.

Ainda sobre o tema da violência nessas narrativas, recorre-se a Maria Gregori (2003, p. 90), que diz que somente “são inteligíveis [as cenas de violência] através de análises sistemáticas das relações em que elas ocorrem, nas quais, em alguma medida, temos que considerar o elemento da parceria”. No entanto, como a autora defende, é preciso pensar o que fragiliza tal perspectiva do ponto de vista político, pois “incorre na mera vitimização das mulheres, sem que a elas sejam destinadas chances reais de emancipação” (p. 90). No caso do conjunto de contos analisados, a problemática priorizada é a do entrecruzamento do tema do desejo com o da violência e a oscilação das próprias personagens na narrativa, que, ao adquirirem determinados contornos discursivos, indicam seus fins, seja a emancipação seja a violação.

Gregori (2003, p. 94) ainda observa que comumente se estabelece a relação entre violência de gênero e um conjunto de concepções e práticas relativas à sexualidade, no entanto, ao considerar a especificidade de cada caso, a autora destaca o aspecto que liga “a prática sexual no interior de um campo simbólico particular no qual o feminino e o masculino [...] e o suporte de tais definições não estão coladas necessária e exclusivamente a mulheres e homens, como sujeitos empíricos, supondo uma relação de força, de subjugo e de dor”. Para compreensão de relações de violência, propõe “acompanhar com sistematicidade como o cotidiano de posições vai se estabelecendo entre os parceiros” (p. 99), de que modo se dispõe o conflito de papéis cujos desempenhos esperados não são cumpridos e se ocorre ou não a passagem de um estado de divergência para uma convergência ao prazer (p. 98). Assim, a fantasia da soberania, que para Maria Gregori, “supõe que o sujeito desejante busque o êxtase na negação das posições sociais, na negação da fala, numa fusão em que as diferenças entre parceiros sejam super enfatizadas para, em seguida, serem dissolvidas, como que negadas” (GREGORI, 2003, p. 99) parece aplicar-se tanto a Ricardo quanto ao homem que oblitera o papel de pai, respectivas personagens masculinas em “Venha ver o pôr do sol” e “Rapunzel”.

Rafael Montesinos e Griselda Martínez (1999, p. 259, tradução minha) argumentam que “quem tem fantasias sexuais pode obter o prazer mesmo com a ausência física do objeto de desejo. [Mas] evidentemente quem possui poder tem maiores possibilidades de realizar seus desejos”, o que não ocorre para as personagens de Telles. Se, por um lado, a transgressão do erotismo pode revelar as nuances simbólicas da violência dos sujeitos (BATAILLE, 1986, p. 255), por outro, inevitavelmente faz pensar como a sociedade no seu avanço civilizatório e moderno não foi e não é capaz de prestar contas aos impulsos, o que gera angústia.

Reconhece-se que o erotismo que nos estimula em vida, de alguma forma, precisa do interdito social para constantemente subvertê-lo. Liberar-se finalmente dos limites e morrer são ações que terminam por se conjurar a mesma coisa, segundo Georges Bataille (1987, p. 92). Assim, é por meio da descontinuidade da vida que o conhecimento é possível (p. 92), o que contradiz o esforço sempre empreendido para se alcançar uma perspectiva de continuidade, ao mesmo tempo, que não se consegue efetivamente sair dos limites desta vida descontínua (p. 93). Desse modo, quando de alguma forma a humanidade se degrada, seu sentido é a animalidade e sua transgressão é a profanação, como afirma Bataille (p. 95). No caso do texto de Lygia Fagundes Telles, tais considerações são verificadas no enredo, pois observam-se personagens descontínuos buscando uma continuidade numa vida descontínua, no entanto, os limites persistem distorcidos na relação entre público e privado, e assim elas se degradam.

O crime de Ricardo pode ser pensado, segundo os ensinamentos de Bataille, como o desejo para “encontrar ao final, para além da morte, e da ruína, a superação da angústia. Mas a superação da angústia é possível sob uma condição: que ela esteja à altura da sensibilidade que a invoca” (1987, p. 58). Assim, a narrativa, ao confundir o humano com o animal no momento que Raquel é aprisionada, revela que a angústia de algum modo continua, o que,

rememorando Georges Bataille, aponta para o poder dos interditos. Como não se participa do sentimento de risco ou de perigo que a experiência do outro oferece, vive-se por procuração o que não se tem coragem de viver diante das falhas na moralidade, como diz Bataille (1987, p. 57) ainda sobre a angústia.

Em relação ao conto de Bernadette Lyra, a beleza da personagem feminina também nos remete a Bataille (1987, p. 93), que aponta no belo uma resposta ao desejo, no entanto, não imediata (a possibilidade de exceder limites), mas uma posse demorada que acentua o aspecto objetivo do que nos leva a transgredir: a negação da identidade enquanto objeto. Esse tipo de erotismo motiva as personagens a agirem para subverter seus papéis. O autor também afirma que a beleza afasta os sujeitos da animalidade ao somente sugerir-la (p. 94), assim quando as cobras são encontradas em seu pensamento, a personagem masculina converte a bela menina numa aberração, e não em algo renovador porque ainda não concebeu de outra forma o seu desejo e o desejo da menina.

O horror ao incesto, rememorado na narrativa, denota-se como “um elemento que nos distingue enquanto homens”, porém “o problema que daí decorre seria sobre o do próprio homem na medida em que este acrescenta à animalidade algo de humano” (BATAILLE, 1987, p. 143). “O incesto é o testemunho primeiro da conexão fundamental entre o homem e a negação da sexualidade”, ou, melhor dizendo, do fundamento da “animalidade carnal” (p. 141). Portanto, o tabu do incesto revela o aspecto oculto do objeto de desejo, ou seja, não se trata necessariamente da passagem da natureza para a cultura. Não casualmente as regras desse tabu que visa a partilha das mulheres como objeto de cobiça simultaneamente asseguram a partilha das mulheres em relação à força de trabalho (p. 139). Nesse sentido, é compreensível a ironia que permeia o conto “Rapunzel” sobre as atitudes da personagem masculina.

O processo histórico não é um conjunto de estados sucessivos que podem ser tomados isoladamente (BATAILLE, 1987, p. 140); logo, sua presença nos textos somente pode ser entendida no ato de, segundo Salvaterra (2004, p. 49), “penetrar no mundo do simbólico [e] desvendar a força semântica e a complexidade formal” dos contos. Contudo, a problemática cotejada na análise enfrenta a constante questão sobre a história: afinal, devemos pensar as relações sociais considerando o alcance da opressão ou alcance da revolução?

Considera-se que os contos selecionados de Lygia Fagundes Telles e Bernadette Lyra redimensionam a violência de gênero. A trajetória humana neles representada pode promover diversas leituras enquanto existir a necessidade de se discutir o sentido das relações sociais. São textos que se apropriam da experiência compartilhada e elaboram discursos que se voltam para o diferente, para o que escapa do controle da razão instrumental, voltada para si mesma, e focalizam o que há de tensão e distensão nas interações humanas, levando em conta valores sociais em conflito, mas também a resistência a um sistema sócio-político calcado na discriminação e na segregação. Nesse sentido, Telles mostra que a opressão ainda é profunda. Já Lyra aposta na articulação das mulheres para fragmentar, mesmo que aos poucos, os pressupostos de opressão e repressão, afinal uma não excluiu a outra. São autoras necessárias para se pensar a realidade feminina incluída na questão central de como nos tornamos ou deixamos de ser humanos na história.

Referências

BARTHES, Roland. *O grau zero de escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – Crítica do poder. Tradução de Willi Bolle. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Edusp, 1986. p. 160-175.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, p. 87-120, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n20/n20a03.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

LYRA, Bernadette. Rapunzel. In: _____. *As contos no canto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981. (Coleção Letras Capixabas, v. 2). p. 19.

MAFFIA, Diana. Epistemología feminista: la subversión semiótica de las mujeres en la ciencia. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, v. 1, n. 28, jan.-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.rimaweb.com.ar/wp-content/uploads/2012/07/Rev-28-063-092.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

MONTESINOS, Rafael; V., MARTÍNEZ, Griselda. Erotismo y violencia simbólica. Un ensayo sobre el proceso civilizatorio. *IZTAPALAPA*, Cidade do México, v. 47, p. 249-269, 1999. Disponível em: <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/592/0>. Acesso em: 24 set. 2019

SALVATERRA, Maria Jeanine de Miranda. *A possibilidade de uma escrita feminina em Lygia Fagundes Telles, em outras escritoras e escritores e o seu diálogo com a cultura*. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<https://www.mario.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=5234@1>>. Acesso em: 20 set. 2019.

TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr do sol. In: _____. *Antes do baile verde*: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 123-128.

TORINHO, Maria Esther. Mito, alegoria, tradição e ruptura em Bernadette Lyra. *REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 4, n. 4, p. 1-18, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/reel/article/download/3512/2780>>. Acesso em: 20 set. 2019.

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise intratextual e intertextual dos contos "Venha ver o pôr do sol" de Lygia Fagundes Telles e "Rapunzel" de Bernadette Lyra, com o objetivo de investigar nas narrativas pontos de tensão e distensão sobre experiências de violência na linguagem e nas relações humanas. Para tanto, recorre-se à fortuna crítica acerca dos textos, além do aporte teórico de Roland Barthes, Walter Benjamin, Gilbert Durand e outros sobre representação, imagem e planos simbólicos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant sobre simbologia e Georges Bataille sobre o interdito do incesto e do crime. O trabalho considera que os textos mobilizam recursos fundamentais, como a metáfora e a sintaxe fragmentada, para a representação da violência num relacionamento romântico e numa relação parental, respectivamente no conto de Telles e no de Lyra, o que possibilita o conhecimento sobre processos de resistência, mobilizados pelas autoras, diante da persistência da desigualdade de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Contos brasileiros contemporâneos. Lygia Fagundes Telles - "Venha ver o pôr do sol". Bernadette Lyra - "Rapunzel". Violência – Tema literário.

ABSTRACT: This article proposes an intertextual analysis of "Venha ver o pôr do sol" by Lygia Fagundes Telles and "Rapunzel" by Bernadette Lyra, aiming to investigate the points of tension and distension in the narratives about experiences of violence in language and human relations. For this, the critical fortune about the texts is used, besides the theoretical support of Roland Barthes, Walter Benjamin, Gilbert Durand, and others on representation, image and symbolic plans, Jean Chevalier and Alain Gheerbrant on symbolism and Georges Bataille on the interdict of incest and crime. The work considers that the texts mobilize fundamental resources, such as metaphor and fragmented syntax, for the representation of violence in a romantic and parental relationship, respectively in Telles's and Lyra's, which enables the knowledge of resistance processes, mobilized by the authors, in the face of persistent inequality of gender.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Short-stories. Lygia Fagundes Telles - "Venha ver o pôr do sol". Bernadette Lyra - "Rapunzel". Violence – Literary Theme.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 15 de outubro de 2019.

Aqui começa a dança – Lembrança dos anos 80

Aqui começa a dança – Memory of the 80s

Felipe José Lindoso*

Publicamos *Aqui começa a dança*, da Bernadette Lyra, em 1985, na Marco Zero. Na época, a editora ainda estava nas mãos de seus fundadores, Maria José Silveira, Márcio Souza e eu.

A novela (são apenas 70 páginas) foi lida inicialmente pelo Márcio, que a achou muito divertida, ótima para alcançar um público juvenil, faixa que desejávamos alcançar. Era uma “mitologia dos desencontros urbanos”. Como diz a contracapa, “uma história corajosa, irônica, inesperada, repleta de humor e situações tão bem construídas que os leitores vão se surpreender com a modernidade do texto”.

Um quarto de século depois, o livro continua com seu frescor e humor. Em 1985 estávamos em pleno processo de “abertura”. A ditadura não havia acabado (acabou?), mas o ambiente era bem diferente do que se respirava nos anos de chumbo, o final da década de 1960 e a de 1970. Quem era adolescente não tinha nem ideia do que havia sido o movimento estudantil e nem mesmo a luta armada contra a ditadura, com suas tragédias. Mas também não sabiam o que fazer

* Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editor.

salvo, talvez, curtir a vida. Os adultos que não haviam participado das lutas contra a ditadura – a maioria – estavam por ali, entre os vislumbres dos gurus e da psicanálise, o sexo “livre”, a falta de perspectiva. Perspectiva, aliás, que é conspicuamente ausente do romance. Diretas, eleições, tudo isso é não existente no universo do Bha e dos bhaktas.

E, no entanto, o frenesi das correntes subterrâneas está todo ali, naquela legião de pirados, místicos sem convicção. Garotões, menininhas ardentes e naturalistas industrializados, em um texto que põe abaixo a placidez ruminante dos alternativos.

E por aí seguia a nau da Marco Zero, com ótimos livros, vendas baixas, navegando entre os escolhos.

Acredito que aí por 87 ou 88 consegui que vários livros da editora, incluindo *Aqui começa a dança* e *Das trips, coração*, do Dau Bastos, fossem avaliados pela então Fundação de Auxílio ao Estudante – FAE (antecessora do FNDE), para aquisição por um de seus programas, que enviava livros de ficção para escolas de ensino médio. Os dois – e outros que não me lembro – foram incluídos nas compras da FAE. Não era comparável à Biblioteca nas Escolas. Foram compras modestas, que deixaram os dois autores felizes, e nos também.

Mal sabíamos.

Foi eleito Fernando Collor, o “Caçador de Marajás”, que tinha muito em comum com o sujeito que hoje ocupa a presidência da república. Obsessão pelo sexo (escondendo o que fazia), drogas e, suponho, rock ‘n roll.

José Goldenberg assumiu o Ministério da Educação já em 1991, e ficou até agosto de 1992, saindo quando sentiu que o destino do seu patrão estava selado. Mas, quando entrou, resolveu fazer devassas nas contas da FAE, motivado por denúncias na compra da merenda escolar. Só que aproveitou o embalo e mandou fazer novas avaliações dos livros comprados.

Entre os acusados de “pornográficos”, os romances da Bernadette Lyra e do Dau Bastos, com o respectivo escândalo nos jornais, sem que autores ou editores fossem ouvidos. Os romances eram pornográficos e pronto. A ameaça à editora era a devolução do que havia sido pago.

José Goldenberg – do qual se esperava outra atitude, já que nem se compara com a ignorância dos Vélez e Weintraub de hoje – acabou por ir mexer em outras hortas. O processo (que nem chegou a sair do âmbito administrativo), acabou arquivado.

Reagindo a essa bobagem, os autores organizaram debates nas universidades e a solidariedade de alunos e colegas – professores e escritores – foi grande.

Quando o processo foi arquivado, nem nota nos jornais. Antes, como agora, basta acusar.

Os dois autores continuaram as respectivas carreiras, publicando outros livros. Infelizmente, no entanto, *Aqui começa a dança* e *Das trips, coração* só são encontrados hoje em sebos. E a Marco Zero foi assassinada por capitalistas selvagens, que colocaram a nós, seus fundadores, para fora.

Fico mesmo impressionado de como certas coisas são cíclicas: autoridades pseudomoralistas caçando “pornógrafos” e subversivos; autores perseguidos; editoras independentes fechando. Felizmente o ciclo inclui também a continuada renovação da literatura.

Referências

BASTOS, Dau. *Das trips, coração*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

LYRA, Bernadette. *Aqui começa a dança*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

Recebido em: 31 de julho de 2019.
Aprovado em: 15 de outubro de 2019.

As invencionices de Bernadette Lyra: entrevista

The Inventionitis of Bernadette Lyra: Interview

Andréia Delmaschio*
Vitor Cei*

Uma das mais (re)conhecidas escritoras da história da literatura do Espírito Santo, Bernadette Lyra nasceu em Conceição da Barra, em 1938. Atualmente vive entre Vitória e São Paulo. Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, concluiu mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorado em Cinema pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado pela Université René Descartes/Paris V.

Professora Emérita da Ufes, trabalhou na universidade de 1976 a 1991, tendo retornado, ainda, em diversas ocasiões, como docente e pesquisadora. Atualmente é professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, vinculada à linha de pesquisa Estéticas e Linguagens Comunicacionais.

* Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Lyra também foi Secretária de Estado da Cultura do Espírito Santo e professora colaboradora no Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi e docente nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Tuiti, do Paraná, e da Universidade Paulista (UNIP). Foi Professora Visitante na Universidade do Algarve, Portugal. É Sócia Fundadora e, atualmente, Membro do Comitê Científico da Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual (Socine).

A homenageada deste número da revista *Fernão* é autora de vasta obra literária. Publicou contos: *As contas no canto* (Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981); *Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras* (José Olympio, 1984); *O jardim das delícias* (Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983); *Memórias das ruínas de Creta* (A Lápis, 1997/2018); *O Parque das Felicidade* (A Lápis, 2009). Romances: *A panelinha de breu* (Estação Liberdade, 1992); *Tormentos ocasionais* (Companhia das Letras, 1998); *A capitoa* (Casa da Palavra, 2014); *Ulpiana* (A Lápis, 2019). Novela: *Aqui começa a dança* (Marco Zero, 1985). Crônicas: *Água salobra* (Cousa, 2017).

Escritora multipremiada, Bernadette Lyra ocupa a cadeira 01 da Academia Espírito-Santense de Letras e é Membro Honorário do Instituto Histórico e Geográfico do Estado do Espírito Santo. Dentre os inúmeros prêmios recebidos, destacam-se indicação ao Prêmio Jabuti (1998), Comenda Cultural Rubem Braga (2011), Medalha Renato Pacheco de Honra ao Mérito Cultural (2014), Medalha Rubem Braga (2015) e Pesquisadora do Ano da Socine (2018).

A autora também tem experiência nas áreas de Comunicação e Artes, tendo publicado livros e artigos sobre cinema e audiovisual, atuando como organizadora, curadora e jurada de Mostras e Festivais de Cinema em todo o país, com destaque para o estudo e a promoção daquilo que ela denominou como

Cinema Periférico de Bordas (LYRA; SANTANA, 2006), produções realizadas por cineastas autodidatas que moram em comunidades das periferias do Brasil.

O diálogo da escritora com Vitor Cei e Andréia Delmaschio, tecido em março de 2018, adota o método da entrevista online estruturada, técnica de coleta de dados na qual as perguntas, enviadas e recebidas por e-mail, são formuladas e respondidas a partir de um roteiro previamente estabelecido (BONINI, 2000; NICOLACI-DA-COSTA, 2009).

A entrevista que segue é uma atividade do projeto de extensão “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, que se apresenta como um esforço de mapear a produção literária brasileira do início do século XXI contando com a perspectiva dos próprios escritores. O intuito é a preservação, promoção e difusão das linhas de força que atualmente orientam a constituição do campo literário no país. O projeto foi registrado na Universidade Federal de Rondônia sob a coordenação de Cei, entre 2017 e 2018, com a participação de Delmaschio e dos professores André Tessaro Pelinser (UFRN) e Letícia Malloy (Unifal).

V.C. e A.D.: Cada escritora possui um *modus operandi*, por assim dizer. Você poderia nos falar um pouco sobre as opções formais que norteiam seu projeto literário?

B.L.: Gosto de pensar que as ideias vão brotando das formas. Acredito na força das palavras, das frases, da pontuação, dos parágrafos, de todo esse arsenal que é a matéria de expressão com que conta a literatura. Mas, acima de tudo, o que mais persigo é o ritmo. A narrativa vai surgindo e se acomodando ao longo do encadeamento da escrita. Então, quando vejo, lá está pronta uma história. Por isso, meu trabalho é escrever, cortar e reescrever. Isso leva algum tempo e demanda um certo investimento. Sobretudo porque, além de tudo, eu tenho

mania de síntese. E tenho paixão pelo que é essencial. Talvez essas minhas opções sejam as de uma contista, não sei bem, não gosto de cristalizar o que escrevo em caixinhas de gêneros literários bem determinados.

V.C. e A.D.: Como você define a sua trajetória literária? Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu uma escritora?

B.L.: A respeito desse momento inaugural, só sei que ao escarafunchar a memória vou me apropriando de certas lembranças. Sempre fui tida como uma criança cheia de “invencionices” estranhas, de tanto que me aprazia narrar as coisas de minha imaginação. E acredito até que, antes mesmo de aprender a ler e escrever, eu já me deliciava em usar as palavras para criar histórias. Depois, nem se fala! Incentivada pelo meu avô materno, que era autodidata e tinha uma estante coalhada de revistas e livros, comecei a ler tudo que me caía nas mãos e continuei a ler muito mais. Daí a escrever foi uma consequência natural do desenvolvimento de minha trajetória. Mas não posso deixar de mencionar Guilherme dos Santos Neves, um professor que tive e que foi quem, pela primeira vez, ao ler uma pequena redação minha feita para uma prova ginasial me falou: “Menina, você é uma escritora”. E eu acreditei!

V.C. e A.D.: Você é uma das escritoras capixabas mais (re)conhecidas. *Memórias das ruínas de Creta* (A Lápis, 1997) foi indicado ao Prêmio Jabuti, alguns de seus contos foram publicados em coletâneas estrangeiras, você ocupa a cadeira número 1 da Academia Espírito-Santense de Letras e um prédio do Departamento de Línguas e Letras da Ufes recebeu o seu nome. Como você vê a recepção da sua obra?

B.L.: Saber que tenho leitores e que o que escrevo desperta reconhecimentos, muito me honra e me enche a alma de alegrias e mimos. Mas, estou sempre

pronta a aceitar o que der e vier. Fazer elogios ou deselogios é uma prerrogativa dos leitores e da crítica. Escritores escrevem. E só podem contar com os riscos.

V.C. e A.D.: Grande parte da sua ficção é protagonizada por mulheres e aborda facetas do dito “universo feminino”. Qual o papel do escritor e da escritora diante de uma realidade como a atual, em que, no mundo inteiro, ascende uma onda de pensamentos e sentimentos reacionários, expondo matizes neofascistas, racistas, misóginos e homofóbicos?

B.L.: O mundo anda mesmo de cabeça para baixo, parece que houve uma inversão de tudo que a civilização pretendeu construir para a garantia de uma convivência minimamente pacífica entre as criaturas. Diante dessa convulsão, o que pode um escritor ou uma escritora fazer a não ser resistir em sua humildade e transcrever com palavras o ato de possuir, encarnar e descarnar a sua própria voz, pondo-a a serviço daquilo em que acredita e que crê ser demarcatório entre humanidade e desumanidade?

V.C. e A.D.: De que modo a sua vasta experiência como professora se entrecruza com o trabalho de escrita?

B.L.: É muito bom ser professora. Conviver com o pensamento de gente de todas as espécies e de todas as idades é uma oportunidade inigualável para quem, como eu, se aventura na floresta da inclusão de todas as experiências, na vontade (nem sempre bem-sucedida) de compartilhamento com outros seres do mundo. De toda maneira, agradeço aos deuses por essa dádiva de poder participar do rico banquete das diferenças no meu dia-a-dia entre alunas e alunos.

V.C. e A.D.: Você percebe que trabalha de modo diferente quando cria um personagem masculino? Como surgiu a ideia de criar uma

personagem sem definição de gênero, no livro *Tormentos Ocasionais* (Companhia das Letras, 1998)?

B.L.: A personagem principal de *Tormentos ocasionais* pode ser dita como sendo a própria linguagem. Aqui, uso linguagem no sentido que Humberto Maturana dá a esse tão desgastado termo, quando diz: “Vivemos todos na linguagem, a qual se fundamenta nas emoções”. Ou seja, no caso deste meu citado romance, a personagem é a impossibilidade letal de estabelecer contato efetivo, de trocar afetos com as coisas do mundo, que atormenta a narradora, quando esta tenta registrar com palavras o caos da memória. Quanto ao fato de criar personagens, o que me interessa são as fissuras que nelas aparecem, tanto de masculinidade, quanto de feminilidade. Talvez as personagens femininas sejam mais determinantes, pois me são muito próximas em suas condições histórico-culturais, porém não quer dizer que eu trabalhe com literatura de guetos.

V.C. e A.D.: Em livros como *A panelinha de breu* (Estação Liberdade, 1993) e *A capitoa* (Casa da Palavra, 2014), você reinventa a vida e a obra de diversas personalidades históricas, como Maria Ortiz e Luiza Grinalda. Por que embaralhar as fronteiras entre ficção e realidade?

B.L.: Não tenho problemas com a chamada realidade, desde que fique claro que, para mim, a ficção literária é uma realidade também. E nessa outra realidade da ficção, não lido com pessoas, lido com personas, que nada mais são que uma variante da personalidade, às vezes bem diferente daquela que uma pessoa tenha, seja ou que tenha sido. Assim, Maria Ortiz e Dona Luiza, essas duas mulheres entre tantas outras que habitam meus contos e romances, são o resultado de uma série de escolhas e de lampejos que têm mais a ver comigo e com minha imaginação de que com as figuras históricas. São personas que se movem em meu universo ficcional particular. Não importa que tenham ou não existido na chamada vida real.

V.C. e A.D.: O que você acha dos escritores brasileiros contemporâneos? Ou, afastando a pergunta de nomes específicos, para pensar a literatura brasileira atual como um todo: o que você vê?

B.L.: Certa vez, em entrevista publicada na antologia *Musa paradisíaca*, o poeta e jornalista Carlos Ávila, editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1995/1998), afirmou que o convívio literário hoje, no Brasil, está muito disperso e fragmentário. A partir dessa constatação, talvez eu possa dizer o quanto é difícil pensar a literatura brasileira atual como um todo. A produção literária brasileira enfrenta muitos problemas, que, para além do provincianismo ou do protetorismo, passam também pelas dificuldades econômicas dos setores ligados à literatura, tais como edição, distribuição, divulgação e venda de livros. Sem falar no descaso com a educação em nosso país, sobretudo com a formação de leitores. O que posso dizer é que não existem suficientes permutas, convívios, contatos e outras formas de conhecimento que seriam capazes de desenvolver uma zona de avaliações, trocas e emulações mais seguras para que eu responda a essa pergunta. Os escritores estão em uma espécie de “tocas” individuais e particulares. Grupos, movimentos, qualquer coisa que cheire a coletivos? Nem pensar! Mas os componentes da tribo continuam a escrever, valentemente. No mais, em termos de estilo, de preferências por temas, de gêneros ou mesmo de técnicas, creio que tudo anda como antes: cada qual faz o que sabe e fala do que mais lhe apetece.

V.C. e A.D.: Você está escrevendo algum livro no momento?

B.L.: Esta é minha vida: estou sempre escrevendo ficção. Tenho livros prontos que espero publicar ainda neste ano de 2018.

V.C. e A.D.: Alguma consideração final?

B.L.: Agradeço a paciência e a generosidade dos entrevistadores pela inclusão de minha fala neste espaço aberto a confissões, opiniões e contradições de quem ainda escreve e faz literatura nesses nebulosos tempos da contemporaneidade.

Referências

BONINI, Adair. Entrevista por e-mail: pragmática de um gênero (des)conhecido ou problemas comunicativos na variação do gênero. *Revista de Letras*, Fortaleza, n. 22, v.1/2, jan./dez. 2000.

LYRA, Bernadette. *Memórias das ruínas de Creta*. 2. ed. São Paulo: A Lápis, 2018.

LYRA, Bernadette. *Água salobra*. Vitória: Causa, 2017.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (Org.). *Cinema de bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006.

LYRA, Bernadette. *Tormentos ocasionais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LYRA, Bernadette. *A panelinha de breu*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

LYRA, Bernadette. *Aqui começa a dança*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1986.

LYRA, Bernadette. *Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

LYRA, Bernadette. *O jardim das delícias*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983.

LYRA, Bernadette. *As contas no canto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.

Recebida em: 31 de julho de 2019.
Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

Bernadette Lyra: um novo livro da nossa melhor escritora¹

Bernadette Lyra: Our Best Writer's New Book

Amylton de Almeida*

O verão ainda não chegou mas os primeiros sintomas de alegria intelectual e de prazer estéticos já estão se anunciando. Numa semana em que *E la nave va* de Federico Fellini está em cartaz na cidade, nada mais certo do que o retorno de Bernadette Lyra, nossa melhor escritora. Ela lança hoje, a partir de 19 horas, na livraria Logos (rua Duque de Caxias) seu novo livro, *Aqui começa a dança* (Editora Marco Zero, 70 páginas).

Aos 47 anos, Bernadette Lyra, que faz doutoramento em Arte, na Universidade de São Paulo, continua desenvolvendo uma trajetória que começou com *As contas no canto* (1981), *O Jardim das Delícias* (1984) e *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras* (1984), assustando todo o academicismo da literatura capixaba, provando que a tão propalada morte do conto ainda recebe respiração boca a boca. Ao contrário dos mineiros, que sempre têm o quintal como tema, Bernadette Lyra tem o espaço geográfico de Vitória, mesmo sem

¹ ALMEIDA, Amylton de. Bernadette Lyra: um novo livro da nossa melhor escritora. *A Gazeta* (Caderno 2), Vitória, p. 1, 24 out. 1985.

* Escritor e jornalista.

nomeá-lo, como situação. Para a observação de personagens sempre falhos, de uma estrutura morta. O trabalho de Bernadette Lyra se parece com o de um arqueólogo: vira e remexe, cavuca e descobre uma súbita humanidade numa geração extinta.

O novo livro é um longo conto, que o editor prefere chamar de novela. O que não importa – afinal, o trabalho de Bernadette Lyra dispensa nomenclatura. Sua base continua sendo o fragmento – pedaços da realidade que sua enorme sensibilidade registra. A duras penas, evidentemente. A estrutura social de seus personagens é a mais áspera possível, assim como a da geração que ela focaliza neste novo livro; os filhos de Médici, aquela parte da juventude que sofreu os horrores espirituais e mentais da ditadura e que hoje, na faixa dos 20 anos, não sabe que caminho seguir. Ninguém lhes forneceu a pista, a base, a crítica, a perspectiva. O resultado é uma mistura e aceitação – quase adoração – da psicanálise (sempre tão séria porque pretende um *status* científico, apesar da base especulativa e empírica), das drogas e das seitas religiosas. Afinal, três facetas do poder disfarçadas de paraíso. Os filhos de Médici (está morto mas passa bem, como se dizia dos antigos vampiros) não aceitam uma postulação crítica em face desses três sonhos.

– O livro tem uma localização em Vitória, diz Bernadette Lyra. Mas uma referência a uma Vitória fora do tempo e do espaço, uma Vitória deslocada. Não é Vitória física, a ilha, mas uma espécie de Vitória mitológica. Aquilo que se passa ali pode se passar em todo lugar. Sem dúvida é Vitória e não é Vitória.

Bernadette não se isenta em relação à geração focalizada:

– Coitadinho, morro de pena dele. Os pobrezinhos não têm nada, eles têm o vazio, esta dança geral, que é nossa, que é minha. Por isso o título. *Aqui começa a dança*. Ela começa e recomeça. Na cena final o bebê sorri, daí a epígrafe de Herbert Daniel (“Há algo errado no paraíso”), uma esperança de que um dia haja justiça para este bloco que o poder ignora. Por isso o bebê sorri no final. É um

sorriso de ironia, mas de esperança, sem dúvida. Esperança, embora ninguém saiba o que vem por aí. Talvez o apocalipse, né?

E claro que nesse trabalho arqueológico de procurar humanidade numa geração vazia só poderia ter como característica a ironia:

– Tenho ternura por essa geração. Várias pessoas, amigos mesmo de Vitória, me acusaram de crueldade, dizendo que o livro é cruel. Não é crueldade, é ternura que está ali no fundo, a busca de compreender essas pessoas. Francamente, o que move o livro é a ternura. Uma ternura desesperada, mas ternura. O livro focaliza o feminino, a vida de três mulheres, todas em busca de um paraíso impossível, o paraíso da seita, o paraíso da psicanálise, o paraíso das drogas. A senhora burguesinha, coitada, não tem nome. Eu fico com uma peninha dela! A própria personagem Ana, esse nome você pode ler de qualquer maneira, de trás pra frente, ela continua sendo Ana. Pepa, outro personagem, é um apelido. Essas mulheres são praticamente anônimas, atravessam toda a história, fragmentárias. São os estilhaços dela que estão aqui, em toda parte e também no livro.

Alguns psicanalistas se chocaram em seu fervor místico a Lacan-can-can, com um trecho do livro, no qual, a mãe, psicanalisada, segundo Lacan-can-can “finalmente confessou sua interminável paixão: Mais ainda”. O psicanalista fala: “Acabou-se seu tempo”. *Mais ainda* é uma citação de um dos postulados de Lacan-can-can: “Encore”. O humor, evidentemente, não é uma das características das três seitas focalizadas: as drogas, a psicanálise, a religião:

– Tudo é castelo de areia, e eu acho ótimo que seja. Nada é definitivo. O livro flutua pra lá e pra cá.

Bernadette também faz outra brincadeira. Com o realismo fantástico de Gabriel García Márquez, em moda nos anos 70. Uma das mulheres tem sempre duas mariposas voando seu rosto. Chama-se Mame e Babilônia, uma citação das borboletas de *Cem anos de solidão*:

– O essencial aí é a vontade que a mãe de Pepa tem, a vontade de arrancar as asas. Elas estão aí para que tenham medo da mãe de Pepa. É uma brincadeira, uma citação. Há outros mil trocadilhos no livro, inclusive com *Cemitério marinho*, de Paul Valéry. Tem capítulos de apenas três linhas, mas eles têm uma referência imensa. Às vezes o adjetivo, a palavrinha que seja, já dá para abrir um buraco nos pés de quem está lendo. Ele vai cair nesse buraco e se virar. Ele que parta para mil e outras coisas. Eu, o autor, faço a primeira leitura. O leitor aprende e vai se abrindo para o resto do livro.

Aos poucos, Bernadette Lyra também vai abrindo espaço a nível nacional. Este é seu segundo lançado por uma editora carioca.

– Não posso dizer que tenha sido difícil. É verdade que há uma panelinha, difícil é furar essa espécie de bloqueio. Mineiro apoia mineiro de forma incondicional: basta nascer em Minas. Os que já estão estabelecidos no Rio, quando chega um cara novo, todo mundo se movimenta. Capixaba é muito difícil. Inclusive mandei o outro livro, *Corações de cristal*, para Rubem Braga. Mande, telefonei para saber se ele tinha recebido, mas quem me atendeu foi a secretária dele, muito friamente, disse que ele me telefonaria, mas até hoje. Sei que ele é capixaba, bem estabelecido, que é muito ocupado. Se fosse mineiro, que recebesse um outro autor mineiro, todas as portas se abririam. Disso eu me queixo, dessa indiferença de Rubem Braga. Os baianos também são mais solidários. Outro dia eu fui ao lançamento do livro de Sônia Coutinho, e vi como a colônia baiana tava lá em peso. Os intelectuais, os escritores, a baianada toda lá presente. A gente também tinha que ter isso, esse conluio para fazer uma forcinha e vencer este bloqueio nacional. Acredito que as pessoas deveriam, ao invés de briguinhas, se juntar para uma frente de divulgação do escritor nacional.

Atualmente Bernadette prepara o que poderá vir a ser um romance. Um tema regional, mas que certamente terá amplitude universal. Bernadette Lyra nunca se detém em seu próprio quintal, como os mineiros, nem no azeite de dendê e nas mulatas, como os baianos.

– É a história da nossa mui querida Maria Ortiz. Não sei ainda o que vai sair. Mas é esse mesmo gênero fragmentário, idas e vindas. Estou apaixonada pela história. Acho também que se você não se apaixona pelo assunto de que trata não escreve. Tesão é essencial. Sem tesão não dá. Eu perguntei a um professor de história, eu pedi a ele algumas informações sobre Maria Ortiz. Achei que ele se sentiu mal, como se Maria Ortiz fosse uma propriedade histórica. Ele só disse que talvez ela nem tivesse existido. A partir desse ciúme de Maria Ortiz, do mito que passou a ser propriedade de alguns grupos, eu aticei meus cachorros, saí em busca, aumentou minha curiosidade.

Como será que Bernadette encara o destino da juventude que focaliza em seu livro?

– Eu vou dizer como Kafka: as portas são muitas, mas a saída é uma só. As possibilidades de saída são tantas quanto as portas. A única saída é a ironia, não tem para onde correr.

VITÓRIA/ES

BERNADETTE LYRA

Um novo livro da nossa melhor escritora



Hoje, a partir de 19 horas, na livraria Logos, Bernadette Lyra lança seu novo livro *Aqui Começa a Dança*, em que focaliza a geração que está na faixa de 20 anos e que cultua três parâmetros: a pânicofobia, a droga e a religião. A ironia é a principal característica.

A GAZETA

Foto de José A. Magalhães



Caderno Dois

Bernadette Lyra, em lançamento nacional: "Tenho temera por essa geração"

O livro ainda não chegou mais os primeiros sintomas de alegria intelectual e de prazer estético; já estão se anunciando. Numa semana em que *Bela Nova* de Fúlvio Prates está em cartaz no cinema, nada mais certo do que o cinema de Bernadette Lyra, nossa melhor escritora. Ela lança hoje, a partir de 19 horas, na livraria Logos, seu novo livro, *AQUI COMEÇA A DANÇA* (Editora Marc Zero, 10 páginas).

Aos 47 anos, Bernadette, que faz doutoramento em Artes na Universidade de São Paulo, continua desenvolvendo uma trajetória que começou com *As Contas no Canto* (1981), *O Jardim das Delícias* (1984) e *Corações de Cristal ou A Vida Secreta das Escravizadas* (1984), atenuando todo o aradensismo da literatura cajuana, provando que a tão premeditada morte do colito ainda recebe respiração boca a boca. Ao contrário dos mineiros, que sempre têm um quintal como tema, Bernadette Lyra tem o espaço geográfico de Vitória, mesmo sem nomeá-lo, como situação. Para a observação de personagens sempre filhos de uma estrutura nova. O trabalho de Bernadette Lyra se parece com o de um arqueólogo: cava e remove, cava e descobre: uma tábua humanitária numa geração estranha.

editos preferir chamar de novela. O que não importa — afinal, o trabalho de Bernadette Lyra dispensa nomenclatura. Sua base continua sendo o fragmento — pedacos da realidade que sua enorme sensibilidade registra. A única coisa, evidentemente, a estrutura social de seus personagens é a mais áspere possível, assim como a da geração que ela focaliza neste novo livro: os filhos de Médici, aquela parte da juventude que se retirou os horizontes espirituais e mentais da dor, e que hoje, na faixa dos 20 anos, ali — é que caminho segue. Ninguém lhes trouxe a pista, a base, a crítica, a perspectiva. O resultado é uma mistura e confusão — quase adorável — da pânicofobia sempre tão séria porque pretende um status científico, apesar da base especulativa e empírica, das drogas e das outras religiões. Afinal, três facetas do poder dualizadas de parais. Os filhos de Médici estão mortos mas passa bem, como se diz: os antigos vampiros não aceitam uma postulação crítica em face desses três sonhos.

O livro tem uma localização em Vitória, diz Bernadette Lyra. Mas uma referência a uma Vitória fora do tempo e espaço, uma Vitória deslocada. Não é Vitória física, a ilha, mas uma espécie de Vitória mítica. Aquela que se passa ali pode se passar em todo lugar. Sem dúvida é Vitória e não é Vitória.

Bernadette não se conta em relação à geração focalizada.

Coladinho, morto de pena dele. Os pobrezinhos não têm nada, eles têm o vazio, via dor geral que é novo — que é minha. Por isso o título. *Aqui Começa a Dança*, não — começa e recomeça, há coisa

três vezes focalizadas as drogas, a pânicofobia, a religião.

Tudo é castelo de arde, e eu acho engraçado que seja. Nada é definitivo. O livro flutua pra lá e pra cá.

Bernadette também faz outra brincadeira. Com o realismo fantástico de Gabriel Garcia Marquez, em moda nos anos 70. Uma das mulheres tem sangue — duas mariposas voltando seu rosto. Chama-se Marie e Babilônia, uma citação das borboletas de Cezar Azeite de Solência.

O essencial ali é a verdade que a mãe de Papa tem, a vontade de arrancar as asas. Elas estão ali para que tenham medo da mãe de Papa. É uma brincadeira, uma enxada. Há outros três títulos no livro, inclusive com Camilo Marinho, de Paul Valéry. Tem capítulos de apenas três linhas, mas eles têm uma referência imensa. As vezes o adjetivo, a palavra que seja, já dá para abrir um buraco nos pés de quem está lendo. Ele vai sair neste buraco e se virar. Ele que parta para mil e outras coisas. Tio, o nome, faço a primeira leitura. O leitor aprende e vai se abrindo para o resto do livro.

Aos poucos, Bernadette Lyra também vai abrindo o jogo a nível nacional. Este é o seu segundo lançamento por uma editora carioca.

Não posso dizer que tenha sido difícil. É verdade que já uma paciência, difícil é fazer essa espécie de bloco. Mineiro após mineiro de forma incondicional: basta nascer em Minas. Ou que já acho engraçado no Rio, quando chega um cara novo, todo mundo se movimenta. Capicaba é muito difícil. Inclusive mandei o outro livro, *Corações de Cristal*, para Rubem Braga. Mandei, telefonou para saber se ele tinha recebido mas quem me

Fac-símile da resenha de Amylton de Almeida, publicada no jornal *A Gazeta*.

O ABC de Bernadette Lyra¹

The ABC of Bernadette Lyra

José Arthur Bogéa*

Aqui começa a dança², quarto livro da autora (1985), é uma novela fragmentada, como a escritura de “um anjo esquizofrênico”. Os personagens evoluem entre sexo, droga, religião, psicanálise e política, mas “o horror insuspeitável está no trivial”. Rico em intertextualidades cita Valéry e os Beatles, outros autores e compositores estrangeiros e nacionais, dentro de uma linha pós-modernista. A trama maior gira em torno de Ana, que com Antônio, Pepa e suas mariposas – “espécie de fatalidade” – e os companheiros Chicão, Dito, Neneta, além de Arturo, engendram desencontros. Através da mãe de Ana, Bernadette Lyra introduz na narrativa um metapersonagem “a pantera do tédio”, cujo salto traiçoeiro vai da sílaba tônica de uma a outra palavra, por cima da preposição: pan-te-ra/té-dio. (*Ler capítulo 22, CV³*)

¹ BOGÉA, José Arthur. ABC de Bernadette Lyra. *A Gazeta* (Caderno 2), Vitória, p. 1, 10 out. 1988.

* Ensaísta. Professor do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

² Mantêm-se a ortografia e a pontuação originais do vocabulário publicado no jornal, e corrigem-se equívocos de formatação (aspas e negritos omitidos ou inapropriados) (Nota dos editores).

³ Abreviações usadas:

AC – *As contas no canto*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.

AD – *Aqui começa a dança*. Rio: Marco Zero, 1985.

CV – *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras*. Rio: José Olympio, 1984.

JD – *O Jardim das Delícias*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1984.



Capa de Jorge Cassol para *Aqui começa a dança*.

Bosch – BL tomou emprestado de Jeronimus Bosch não apenas o título do segundo livro **O Jardim das Delícias** (1984). O vermelho da capa, além das figuras que envolvem os personagens do conto que dá título à obra, são “traduções” do mestre flamengo, com uma seleção de símbolos alquímicos. Os sete velhos “sentados na doçura da tarde” podem ser identificados com os sete pecados capitais, mas correspondem, também, às sete etapas da *Ars Magna*: calcinação, putrefação, solução, destilação, conjunção, sublimação e coagulação. A autora fez desenhar a Árvore do sol do jardim dos Profetas na primeira e última páginas. Enigma que se junta ao do “anjo negro de calça Lee suada, asas com veludo” proposto ao leitor para um jogo de co-autoria. (Ler **O Jardim das Delícias** - JD)



Capa de Ruth Mariana O. Franzotti para *O Jardim das Delícias*.



Desenho da Árvore do Sol de Ruth Mariana O. Franzotti e apresentação sobre a autora para *O Jardim das Delícias*.

Cores – desde o livro de estréia **As contas no canto** (contos/1981), a cor está intimamente associada à ficção de BL como o azul de Ruben Dario: “um hálito azul” (“Certeza”), “desenhos azuis” (“Dia de caça”), “fritilho azul” (“Três prendas”) e também a “pantera do tédio” em AD. Em JD a cor do pleno verão é trazida pelo cabo Leonélio (“Com interferência”) – no sentido contrário dos ponteiros do relógio, o sol/élio faz sua entrada na casa de leão/Leo numa cidadezinha qualquer do Norte: Leo-N-élio. O amarelo explode em “O dourado e o negro”, do mesmo livro no jogo do claro/escuro da paixão do sacristão pelo arcanjo. O vermelho predomina no terceiro livro **Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras**. (Ler “O dourado e o negro” – JD)



Capa de Willy para *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras*.

Dom – No prefácio de CV, Muniz Sodré diz que BL “possui o dom (palavra que se pode ressuscitar) do conto” e destaca a “paixão pelo essencial”; ressalta também que “parece estar mais preocupada com a palavra em si mesma”. Dom que se entende a novela [sic], mesmo quando deixa que o imaginário do leitor preencha as lacunas de um personagem ao telefone (capítulo 10 de AD). Paixão dionisiaca “onde as maravilhas e os horrores se movem” (“Certeza” - AC) e é capaz de provocar a “submersão do consciente no magma do inconsciente” (J. S. Brandão). Os personagens surgem como “figuras nietzscheanas da vida em oposição à visão sábia do apolíneo” (L. Secham). E há palavras de ressonância cruéis em sua formosura, como “ternureza” (“Três prendas” - AC). (*Ler capítulo 10 de AD*)

Elementos – Os contos de BL, especialmente no primeiro livro, podem ser distribuídos de acordo com os elementos. A terra, “origem de toda vida” (P. Diel) é destruída na “fábula” “A filha adotiva” (a educação da mulher). Na estória Água o apaixonado tenta reviver a amada no mar, mas, ambivalente (Freud), busca uma companheira para sua própria morte. O Ar e o Fogo, elementos ativos e masculinos (enquanto os outros são passivos e femininos) regem, respectivamente, “Álbum de figurinhas” (o tabu do incesto) e “As estrelas” (a doença da solidão). Estes elementos se fundem, entretanto, em “Três prendas” e se relacionam com os quatro pontos cardeais: “o velho Antonino” que chega e parte “alto e louro, um sol” (Leste-Oeste) depois de emigrar (Norte-Sul). (*Ler “Água” - AC*)



Capa de Octavio Kucht para *As contas no canto*.

AS CONTAS
NO CANTO

Bernadette Lyra



Bernadette Lyra (Conceição da Barra, ES, 1938) é formada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo e concluiu curso de mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Assistente do Departamento de Línguas e Letras da UFES. Obteve o 1º lugar no III Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná – categoria universitária – em 1970. Está presente nas antologias Contistas Capixabas e Poetas do Espírito Santo (Fundação Cultural do Espírito Santo). Tem pronto um novo livro de contos, O jardim das delícias. Sobre este As contas no canto assim se pronunciou o professor Guilherme Santos Neves: “Bernadette Lyra foi uma das minhas inteligentes e melhores alunas do antigo Colégio do Carmo, em Vitória. Mais tarde, moçinha ainda, enviava-me de Conceição da Barra várias crônicas e poemas que eu levava ao jornal A Gazeta, que os publicava com o merecido destaque. Interessada, também, e sempre, pelo folclore capixaba, Bernadette mostra a sua extrema sensibilidade pelas coisas do povo-povo ao escolher como tema de sua tese de mestrado em Comunicação o ticumbi, folgado popular de sua terra natal, que é por ela estudado de forma séria e profunda. Agora, comprovando, mais uma vez, sua inteligência e boa disposição literária, publica este livro pungente, reunindo

contos de estranha criatividade, numa obra que trata da essência da angústia humana, construindo, a partir dos gestos do dia-a-dia e das fantasias do homem-sempre-criança, todo um universo mítico e lendário. São três partes que se interpenetram: segundo as espécies, essa palavra e as contas no canto, num fio condutor comum: o amor e o ódio, levando os leitores cada vez mais para dentro do labirinto da alma humana. Duvido (duvide-o-dó, como se dizia nos velhos tempos do Colégio do Carmo) que uma pessoa sensível leia contos como “Branca de Neve e um anão” (obra-prima a partir do título) sem que um arrepião lhe percorra o corpo. É livro, este, que há de deixar marca e cicatrizes profundas na pele da nossa literatura.” As contas no canto inspirou o seguinte poema de Gelson Santana Penha:

toda dis- é
cussão
francamente impossível/boule-
z'canta contas
cortar zargos
vermelho/azul
aninh-ar
preto canto
cai-xa fe-minina
conto
menor distância entre canto
quarto inferno
dansartre outros
conta tântalo soma
setentaecinco/trintaesete
recorte tempo
vi/ver o-
corre cada ins- telar
tante
mud-ando si-ins
/bird cag'em- som-
bragaio l'ife
gecor-ia caixa sic-a morte
ser si sela can'trash-
o verme-red e blazul
úmido medo dadeus
araguabernadette
fio tenso vela
sumo tambor ten-
sol odor canta
ger-ânio mond'scai-tern
boca em boca
tele conta pele
brio luz/e fio
fim fio

Orelha (sem crédito) para *As contas no canto*,
com poema de Gelson Santana.

Figô – “Pelo figo da figueira”, “Rapunzel” e “Branca de Neve e um anão” (AC) são recriações muito particulares do folclore e das histórias infantis evocadas apenas pelos títulos, pelos graus de parentesco (pai, madrasta, filha) ou símbolos (tranças, tesouras, cobras). No primeiro conto a ceguinha vê apenas por uma janela que a madrasta manda “lacrar de traves e vigas”. Embora afirme que “ninguém pode mudar certas leis”, através de uma fala do pai, BL transgride não apenas a narrativa tradicional como transcende tarefas cotidianas. Outras histórias oferecem sugestões que vão do mitológico (“Hotel Hollywood” – AC) ao religioso (“Horto das Oliveiras” – JD) de final inesperado e insólito. A moral cristã

perpassa o falso e o preconceituoso que a autora denuncia. (*Ler "Horto das Oliveiras"* – JD)

Geometria – “Por detrás do círculo a fera me observa” – é o começo da “Cançoneta da bela casada” (AC) e BL subverte a geometria; de repente o centro da circunferência (o marido) está fora de seus limites. A autora também geometriza a escrita ao deixar as frases soltas como num poema (recurso que aparece em outros livros) sugerindo círculos encerrando outros círculos, ao nomear diferentes objetos. Se o leitor usar a figura do círculo e traçar uma secante a partir do diâmetro, é possível prefigurar o “quinto canto” aludido em **As contas no canto** (ver [o verbete] Números) “exatamente em noventa graus como os outros”. Canto que as pessoas preferem ignorar. O desenho se completa com a inscrição do quadrado dentro do círculo para sugerir a sala descrita ao Norte da casa. (*Ler "As contas no canto"* - AC)

Hora – É possível encontrar nos contos referências ao tempo como “na hora do almoço” (“Tempos modernos” – JD) ou “sempre um pouco antes das onze” (“Princesa das czardas” – JD) nunca entretanto uma definição precisa. O que BL fixa é o instante em que “alguns homens, nos bares, encomendavam já as primeiras cervejas” (“O dourado e o negro” – JD). O tempo pode ser um momento, apenas, na memória do personagem (“Tia” - AC) ou fusão com espaço “as corujas se movem um centímetro em direção da noite” (“Com interferências” – JD). Mesmo o fato de Stan passar a cavalo (“Tempo” – JD) fixa nos três personagens da estória uma noção maior de tempo, com um fragmento de solidão: o passado (a avó), o presente (o madeireiro) e o futuro (o menino). (*Ler "Com interferências"* – JD)

Inferno – É a condição da mulher (vítima porque cúmplice) desde o livro de estréia. Em **A Divina Comédia**, Dante apresenta os supliciados do primeiro ao último círculo; BL faz a trajetória inversa, do silêncio à palavra para a construção

do feminismo. É possível separar nove estórias de AC para ilustrar um inferno de danação. "Divisibilidade" (ressonâncias sartreanas) se passa no útero materno, o nono círculo (traidores) desse inferno particular. O personagem de "Três prendas", que não conhece o batismo do amor – "dizem que casei bem" –, está no primeiro círculo (punidos pelo pecado original). Entre elas, outras mulheres convivem, sem imagem própria, com os fraudulentos, violentos, ímpios, coléricos, pródigos e avarentos, os gulosos e os voluptuosos. (Ler "Divisibilidade" – AC)

Jogo – Não apenas a co-autoria do leitor é uma proposta para a abordagem da obra de BL. A ordem das estórias em AC pode ser refeita a partir do conceito de que uma obra literária não se esgota numa única leitura. O livro não começa pelo conto "Os pântanos" que é apresentado como primeiro, mas sim, por "Certeza", o terceiro na ordem, e os personagens formam um contraponto, masculino/feminino, em conflito com o universo de cada um. É principalmente com a presença do fantástico que "se dá como jogo, mas se coloca o sentido perdido, o objeto que não se sabe como mover sobre um outro tabuleiro de xadrez" (Bessière). "Impressionista, emocional e absoluta" para Lovecraft, "objetiva, científica e problemática" para Todorov, Borges responde: "toda literatura é fantástica". (Ler "Os pântanos" - AC)

Lascas de Espelho nos Olhos – em "De jogos sem festa" (CV). O encontro entre Cora e um jovem ilustra a afirmativa de que "No caso da narrativa literária, ela está constituída de um conflito entre personagens que outra coisa não é que o enfrentamento de idéias, valores e posições diante da vida, expressões, enfim, ideologias" (L. F. Ribeiro). BL cega Narciso num universo, o literário, predominantemente masculino. O personagem anônimo de "Blau" (JD) mantém "a face oculta contra a visão da porta, a nuca ao espelho (...) no rosto amarelo a casca aberta, dura do amor e do medo". Narciso cego e as heroínas do não-amor mais absoluto podem se encontrar, à margem de todo discurso literário do eterno feminino. (Ler "Blau" - JD)

Morte – “A pulsão suave do amor e da morte formigava de novo em meus dedos” (“Letícia” – CV) – amor e morte são indissociáveis nos escritos de BL. Não apenas a morte física, numa belíssima evocação da infância, como nesse conto, como também a morte efetiva em “O perfume dos mortos” e a morte social em “Tardes silenciosas de Lindóia” (ambos em JD). A fixação incestuosa de Pepa faz com que, numa *trip*, ela visualize o pai metralhando a mãe. “Todo mundo tem hora que pensa em dar um corte na vida” – diz o mesmo personagem ao narrar para Antônio sua tentativa de suicídio. Na fantasia da mãe de Ana, “Por ser tão específica, a morte requer elegância” (AD). A marca da morte, mesmo de ratazanas e cachorros é mais forte na meninice como em “Chip Chip meu gatinho” (JD). (*Ler “Letícia” – CV*)

Números – A maioria das histórias de BL gira em torno de três personagens. Em três partes também está dividido AC: “Segundo as espécies” (citação do Genesis), “Essa palavra” (Cortázar) e “As contas no canto” (uma adivinha). Nesse mesmo livro os contos 1 e 2 estão intermeados por um terceiro (“Visita”). O três e seu múltiplo nove são caros à autora, este uma consequência da soma dos quatro lados da sala de cinco ângulos. O três, o número perfeito, é a soma dos seus anteriores, e se completa com a simbologia do novo, infernal e divino. Em JD surge o bíblico sete com todas as suas evocações. Algumas “coincidências” precisam ser destacadas em AD: Pepa e seus três amigos aparecem no capítulo 4 e a experiência homoerótica de Antônio é insinuada no capítulo 24. (*Ler capítulo 4 de AD*)



Bernadette Lyra (foto de José A. Magnago)
no ano do lançamento de *Aqui começa a dança* (1985).

Objetos – “O simbolismo do objeto depende de sua natureza. Mas, em termos gerais, todo objeto constitui uma construção material em que aparecem conteúdos inconscientes” (Jung citado por Cirlot). Ao lado de sugestões alquímicas, mitológicas ou mágicas. BL transforma em símbolos objetos do cotidiano. Todos eles reunidos em “O dia da caça” (AC). Nesse conto o leitor identifica o acordeon do Velho Antonino (“Três prendas”), almofadões (“Certeza”), tapetes (“Os pântanos”), etc. Cada objeto transcende, no universo da autora, a um significado especial como o “cálice de genipapina” (“Sessão cultural”). Mas, sobretudo o espelho, mesmo quando apenas sugerido, como na repetição de uma palavra na mesma frase, é que remete a um Narciso cego entre os personagens. (*Ler “O dia da caça” – AC*)

Prendas – O conto “Três prendas” (AC) é uma obra-prima do gênero na literatura brasileira. O personagem, anônimo, narra sua estória, com o *leit-motif* “amar mesmo, não amei”, em torno de lembranças: “um fitilho azul-claro, uma pétala de rosa-chá, uma folha amarelecida pelo tempo (...) meu único afago possuído”. Essas “coisinhas leves” remetem ao passado onde está perdido o nome do “filho do Velho Antonino”: “olhinhos de conta”, “face rosada”, “cabelinhos de ouro”, “comecim” de amor. Os gregos classificavam o amor em três categorias: Eros, Ágape, Sofia representados pelo marido, o médico e o moço, anônimo também, como os melhores personagens de BL e em correspondência com a narradora. No velho Antonino “alto e era louro” está inscrito o mito do eterno retorno e, por trás da narrativa, o painel social da imigração. (*Ler “Três prendas” - AC*)

Querubim – Em “No ar seu elemento” (JD) uma velhinha “navegava e pensava como um querubim, lamentando que jamais vira o rosto de um deus”. BL aproxima o cristão do pagão e, na galeria de seus personagens, os anjos, simples anjos, querubins e arcanjos, assim como os gêmeos ocupam um lugar especial. Aparecem em “Extermínio da raça” (AC) “em bandos e pousavam muito calmos,

entre os galhos do pé de abricó". Em "Terê e os anjos" (CV) dois anjos gêmeos aparecem num noticiário de televisão, "nas pupilas dos anjos Terê vê um inferno de raiva e arame farpado". Entre a realidade e a fantasia, "jogo de representação e do falso" (Bessière), "os anjos surgem como mensageiros de solidão e devastação". Os gêmeos estão presentes em "Divisibilidade" e "No último círculo". (Ler "Terê e os anjos" – CV)



Bernadette Lyra (foto de Ailton Lopes)
no ano do lançamento de *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras* (1985).

Rosa – Entre os símbolos criados por BL a rosa de "Rosa Rosae ou descanse em paz meu amor" (AC) alcança a ambigüidade do andrógino. Funde o masculino – "o botão de rosa" – com o feminino – "pétalas entreabertas da rosa". Morre a mulher, mas a libido insaciada permanece atormentando o marido. Puro "horror que nos vem da alma" (Poe). Em "O dourado e o negro" (JD) a "flor de fogo" que "incendiava os cabelos do arcanjo" lembra a rosa de ouro dos alquimistas chineses. E a metamorfose por que anseia o sacristão, ao se ferir no "fio de metal" é do humano para o divino: tornar-se um deus para ser adorado ou dar vida à figura para amar. O anjo negro de "O Jardim das Delícias", com referência ao mercúrio, reúne também "os princípios contrários e complementares" (Barbault). (Ler "Rosa Rosae ou descanse em paz meu amor" – AC)

Saturno – O mais jovem dos titãs, filho de Urano, põe fim à primeira geração dos deuses cortando os testículos do pai. Para evitar a profecia de que seria destronado, devora seus próprios filhos. No conto “No último círculo” (AC) a referência ao sábado revela uma implícita relação com Saturno. O circo que perturba os serviços religiosos destina a renda desse dia para a igreja, uma alegoria de que toda religião devora seus seguidores. Em alguns contos, BL inscreve o quadrado dentro do círculo: neste é o círculo/circo que se inscreve no quadrado/prça. O circo armado na “área onde se passavam as estações do Senhor dos Passos” é mais um confronto, em toda a obra, entre o sagrado e o profano: “E na igreja em ruínas os ratos entravam e saíam”. (*Ler “No último círculo” – AC*)

Tarô – A leitura do conto “Tempo” (JD) se completa com as cartas do Tarô. Os três personagens se relacionam através da profissão de Stan (“madeireiro”), da raiva da avó (“enrijece que nem galho de ingá”) e o brinquedo predileto do menino (“vara de pegar passarinho”). Deste confronto resulta o Rei, a Dama e o Valete de Paus que correspondem aos Arcanos Maiores da Sacerdotisa, o Enamorado e o Mago, este, capaz de dominar o tempo, o que é ressaltado na frase final “O menino, só, espera”. Outros contos também registram essa vertente do fantástico. Em “Últimos dias de Gomorra”, os meninos brincam com a bola sob a chuva são “traduções” do arcano o Sol. Os personagens de “Certeza” e “Os pântanos” (JD), anônimos, têm estreita ligação com o arcano “O louco”. (*Ler “Tempo” - JD*)

Urália – O título desse conto (JD) remete ao planeta Urano, “deus dos Céus, na teogonia de Hesíodo, é o símbolo de uma proliferação sem medidas e sem diferenciações, que destrói por sua abundância mesma tudo o que engendra” (Virel). “O personagem-narrador fala do fato de amar a terra, num lugar em que todos devem ser pintores. A exceção não permitida (...) símbolo do mundo, que prende, cerca e determina o destino do indivíduo” (F. A. Ribeiro). A simbologia dos planetas na obra de BL, além das sugestões, pode ser detectada nos dias da

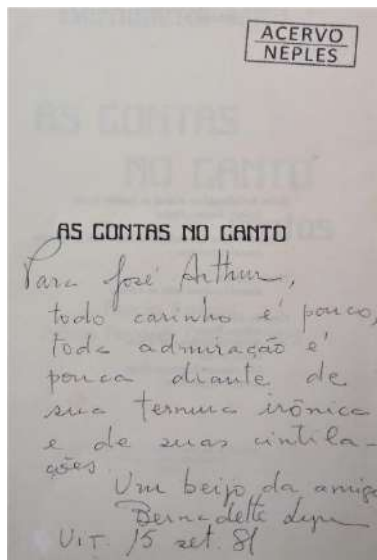
semana. A mulher de “Os pântanos” (AC) encontra um crocodilo no banheiro numa segunda-feira (dia da lua). Urano e Saturno determinam o signo de Aquário, este está presente em “No último círculo” (AC). (*Ler “Urália” - JD*)

Vingança – Com “Hotel Hollywood” (AC) a autora revisita a mitologia grega e retorna com uma versão masculina do mito de Pandora. Vingança no sentido mais completo de retribuição. Não apenas contra os homens. Com ironia sutil que chega à crueldade requintada desmobiliza a ordem estabelecida a partir das convenções adotadas pelo enclausurado universo feminino. “Uma mulher decente não arde” – pensa Deleide (jogo com a palavra inglesa *lady*) de “O que a tartaruga disse à dama” (CV). A mãe de Ana (AD) orgulha-se de “Uma vida irrepreensível de dama (...) Sem sujeiras, sem obscenidades, sem...”. Nos jogos de tantas convenções também são desnudados os graus de “parentescos” que dissimulam relações com o “tio” de “Sessão cultural” (AC). (*Ler O que a tartaruga disse à dama” – CV*)

Xanadeu Beterrene de Vigo. “Eu costumo chamar-lhe Xanu” – é o animal predileto do personagem-narrador de “Lobos essenciais” (JD). Mais uma vez o conto invade a fábula, “uma peça antológica” na classificação de Muniz Sodré. A autora introjeta a maldade para devolver ao leitor o cotidiano da violência. Cinza, como o pelo de Xanu, a estória se desenrola sob um “céu de fuligem e gases”, com precisão e ritmo. BL apodera-se não só de lobos como também de morcegos e camaleões para escrever sobre “forças obscuras que emergem do inconsciente (J. S. Brandão). Em “O Jardim das Delícias” o morcego e o camaleão convivem na paisagem e em BL as palavras desenham o vôo do quiróptero. O camaleão de “Princesa das czardas” é citado duas vezes em AD. (*Ler “Lobos essenciais” – JD*)

Zinco – “Uma lua de zinco tentava, inutilmente, luzir” – esse trecho de “Tempos modernos” (JD) assinala a presença dos metais nos contos da autora: ouro, prata, ferro etc., muitas vezes em recursos insólitos que atingem um universo

poético muito particular. Se a cada metal o leitor acrescentar o planeta regente, toda a simbologia dos livros de BL ficará profundamente enriquecida. As referências à natureza são várias. Uma das velhas de "O Jardim das Delícias" possui "olhos de ágata dissolvidos no gelo". A (re)invenção da paisagem com um "sol roxo" e seus elementos em "Blau", "lagartas de luz escorriam" em "Princesa das czardas" (ambos em JD) alcançam uma dimensão lírica em que é difícil classificá-los apenas como contos. (*Ler "Tempos modernos" - JD*)



Fac-símile do autógrafo de Bernadette Lyra a José Arthur Bogéa, de 1981.

VITÓRIA (ES), SEGUNDA-FEIRA, 10 DE OUTUBRO DE 1988

A escritora Bernadette Lyra não pertence ao limitado universo da literatura caripenha, porque já conseguiu se impor na literatura nacional. Através de uma análise de suas obras, a partir de *Nas Contas do Camo*, seu livro de estreia, o professor de Literatura da Ufes, José Arthur Bogéa, elabora um abecedário, com o objetivo de facilitar aos vestibulandos o conhecimento do trabalho de Bernadette Lyra, incluída entre os autores de leitura obrigatória no Vestibular da Ufes.

Jose Arthur Roqui

Aqui começa a história, marcado pelo dia 1º de agosto de 1987, a data em que foi fundada a Associação, com a construção de "um espaço equitativo". Os personagens são: a comunidade, a igreja, a escola, a prefeitura, a polícia, a "o torço" (representante dos moradores). São os "interlocutores" que a Voz de Acaia, em Brasília, criou através de entrevistas, reportagens e colunas, desde o lançamento do jornal até o momento. A trama mais longa era a de Acaia, que, com o tempo, foi se tornando "o espaço de liberdade" — o "compromisso" (Chico, 1990). Nascem, assim, os artigos, os projetos de lei, as reuniões, as reuniões de Acaia, o Movimento Luta Urbana, os trabalhos em desenvolvimento, "a história da escola", "uma luta pela educação", "a história da cidade de mineiros urbanos", "o caso do projeto do" (p. 10-11, 12-13). (Rev. acad. de pesq., 2000)

Brisch — Bil, sempre pronunciado de modo idiossincrático, não apenas o título do segundo livro de *João Paulo* (1984), *O caminho da esperança*, mas também figura que envolveu em perseguições. O conto que de *Matteo* é o tema, um "translado do mestre Francisco, com uma alusão de atitude de Jesus Cristo, o santo velho, "entendido ao mesmo tempo como uma identificação com o seu povoado italiano, mais concretamente, com o vilarejo, de onde saíram os seus Magníficos, os franciscanos, os heremitas, os monges e os missionários, os que se foram para o mundo para "desbravar a América do sul do Jardim das Profecias, na primeira e última página, insinuando que se trata de o "último negro do século. É um mistério, mas não é o caso de aqui, mas para um livro de dois outros: *João Paulo* (1984) e *Deleuze* — (20).

Como — disse o livro de estreia. As *crônicas* de Carlos Drummond de Brito, a obra mais conhecida associada a ele, não são, como o leitor de Roberto D'Ávila percebeu, "uma história real" ("Guanabara" *desvelou* anos) [luz de espal], "fritado azul", *frase* provada e acabada a "passagem do vício" em AD. Em AD, o ser de pouco verso e mata-se pelo cabo. *Leontine* (Com intertextualidade) — no sentido cronológico, das palavras e das coisas, a obra de sua existência, a obra de João Tomé, o mundo da diáspora qualquer do Norte. Leo-Nô-Bô. O nome tem ênfase em O deturpado e o negro, do mesmo livro se trata do livro de Carlos de Paulo do mundo pelo mundo. O mundo permanece no mundo. *Os Caracóis de Carlos de Paulo* — a obra de Carlos de Paulo. O mundo de O. D'Ávila e a obra — [32]

Dom — No perfúrio de CV, Meirelles diz que se "pensou o demônio" quando se pôde constatar o desvio a respeito da sua formação. Também diz: "Ficou até mais preocupado com a política em si mesma". Deixa que se entenda a novidade, mesmo que o ministro do Meio Ambiente se apresente a um público de 10 de AD. Parece dizer ainda "onde as maravilhas e os horrores se encontram" (Correio — ABC) e é capaz de proferir a "autodefesa do Brasil" (Folha de São Paulo).

Reimido. Os políticos sabem que "frituras microeconômicas se dão em oposição à visão stalin do aparelho" (L. Seabra). E há quem diga que "a economia não funciona sem a intervenção" (Tribuna paulista, ABC).

(Veja capítulo 10 de AD)

Então, "o sonho de lá, representado no cenário local, não se distribuiu de acordo com os elementos A, Terra, "uma filha velha" (Dê) e devotado ao "filho". A filha adota em detrimento de mulheres. Na entrada Aguiar o apuramento seria retiver a natureza no mar, mais, individual (Pessoa), desde sua concepção, o grande, o pequeno, o velho, o novo, os elementos áridos e transições enquanto os outros são positivos e femininos negos, respectivamente. **Alguns de figurais (o solo, do mar) e As crianças (a doença da senhora).** Três elementos se fundem, entretanto, em Três pontos e se relacionam com os quatro pontos: "o grande" (a filha Adôla), "o pequeno" e "parte" (a mãe e o local, em si). "Uma Dê" depois de chegar (Mito-Sol). **Outro Aguiar - ACV.**

Famílias com filhos com deficiência (paralisia e Síndrome de Neeve e um autismo (AC) são incluídas: muitos participantes do núcleo e das estímulos infantis proceda speras pelos filhos, pelos grãos de parente.

A black and white photograph of a woman sitting on a stool, leaning forward with her hands clasped, looking directly at the camera. She is wearing a light-colored, short-sleeved blouse and dark shorts. The background is dark and indistinct.

[illegible]

“Por dentro do círculo de amigos, eu me autoproclamo **o lúcido** contra o **delírio** da maioria”, afirma o jornalista de repente e com um pouco de orgulho. Mas não se trata de uma declaração política nem de uma crítica à imprensa. É apenas uma declaração de vida, expressiva, como a de **Luís Rorato**, filólogo e crítico de cinema, que afirma: “Eu sou **Marcelo**, o **imbecil**, o **realista** contra o **romantismo**”, ou a de **Paulo Mendes Campos**, que afirma: “Eu sou **o** **espólio**”, ou a de **Roberto Calmon**, que afirma: “Eu sou **o** **homem** da **alta** cultura”. Mas não se trata de uma declaração de vida, expressiva, como a de **Luís Rorato**, filólogo e crítico de cinema, que afirma: “Eu sou **Marcelo**, o **imbecil**, o **realista** contra o **romantismo**”, ou a de **Paulo Mendes Campos**, que afirma: “Eu sou **o** **espólio**”, ou a de **Roberto Calmon**, que afirma: “Eu sou **o** **homem** da **alta** cultura”.

[illegible]

Não é a condição das mulheres que compõem o núcleo da Atia. Ela Dolores Coimbra, 42 anos, casada, com três filhos, 18, 16 e 13, já fez a trajetória da primeira parte: se construiu, se possível sempre teve mais liberdade em relação às decisões da família, mas não a decisão da reprodução sexual, o sexo casual, o sexo anônimo particular. Os primeiros, que não contaram com a ajuda da mãe, foram os filhos mais velhos, o primeiro nasceu em 1970, o segundo em 1972, o terceiro em 1974, e o quarto, em 1976. Ela diz que, quando começou a fazer sexo, não tinha nenhuma preocupação com a "condição social" da prática: "eu não tinha medo de ninguém", diz. Mas, depois, ela se tornou amiga de uma mulher e de um rapazinho, ambos casados e de uma experiência humilhante no tratamento por sífilis (24 de dez. de 1977).

O depende de sua vontade, tem-se que, tudo obtemos a corrupção material em a condições econômicas" dur-

Crato. Ao lado de símbolos alquímicos, mitológicos ou místicos, B.L. transforma em símbolos objetos do cotidiano. Todos são reunidos em *O dia da aula* (AC). Nesse conto o autor identifica o aconchego do Velho Azeiteiro (Tôzé pretinho), almejado dos Chetões, tapetes (Os pianitos), etc. Cada objeto transcendendo no universo do autor, a um significado especial como o "álcool de genótipos" (breuza cultural). Mas, sobretudo o upelmo, mesmo quando agnosco vagamente, criado na memória de uma palavra na minha boca. E isso remete a um Machado cujo título eu, pensando, li e li de novo: *Alô*.

Poética — O conto *Três paredes* (MTC) é uma obra para um gênero que se destacava no Brasil nos anos 1960, embora, talvez por isso, não se lesasse "nem mesmo, aliada", um conto de estreia, "um fábulo, um conto de fadas de invenção, uma história inventada por inteiro", e nem a obra mais recente, "Bolas" (revistas literárias), remonta ao período mais recente da carreira de "uma das maiores escritoras do Brasil". Colunas da seção "Três paredes", "fábulo, fábulo de conto", "A ficção" e "A poesia" de 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622

[illegible][illegible][illegible]

Tudo — A última do tempo (1929) se desdobra como a última de Turb. Os sete personagens se relacionam através da profissão de Nam ("moderador") da rádio de São Paulo que nem galho de vara" e o banguado: predador do menino ("mãe de puta precavinho"). Deve confrontar o estudo e Rei, o Dami e o Vale de

O Jardim das Delicias
Barceloneta Livre

as que correspondem aos Arcanos Maiores Sacerdotes, o Enxameado e o Mago, esse, não de domar o tempo, o que é impossível. Esse final "O mesmo, no, aspen". Os contos também registram esse evidente fetiche. Os últimos dias de Gómezi, mesmo que tenham sido a bola solta em um "tradição" do arcano e Sol. Os arcanos de Cora e Os Plantas (10), os outros, sua última ligação com o arcano "Arca" (10) e o Tempo (10).

[illegible][illegible]

Xusuaia Bourboret de Viga. "Tis com-
mune cheime les Nani" (em A-é, a tri-
buna preleira do personajado)
- João de Lemos Escamoteiro. (ID). Mas, uma
e outra ironia é a fábula. "Uma paisa americana"
na classificação de Mário Souto. A
boa ironia a mofada para revelar to-
por e condão da violação. Clima, como o
de Camões, a eufria se determina sob im-
pacto de fulgura e gás, com pincelo e fi-
la. BL, apodreço rijo só da lírica, sobre-
dobra de maracangas e canabais para en-
sopar. "Sopa obscuro que envenenou os
homens" (J.S. Bratford). No Jardim das
fontes do mofado e o canabalo coem na
sua e em BL as palavras desmolem o
do canabalo. O canabalo de Princesa
enxerda e dano da voz em AD. (Luz
dos Escamoteiros - ID)

Zito — "Uma vez de cinco testas, finalmente, Jai!" — esse troço de música, Moacyr, me fez lembrar de uma das tantas coisas que os contos da tradição popular, forte até, muitas vezes um pouco fráguas, que atingem um universo poético particular. Se a cada milagre o autor escreve o planeta seguinte, toda a simbologia dos Bóris de St. Trúpa é profundamente religiosa, e a música é uma homenagem a Deus. Uma das velhas de O Jardim das Delícias está "bebendo de água doce/é do céu", personagem das parangarás com um "tal rosa e uma clareira em Bala", "luzetas de escorrelas" em presença das crianças (entre as quais uma criança com um olho em outro dando-lhe as apertadas do coito). (Le Frangue Modestia — JZ)

Abreviações usadas:
AC — As costas do cinto.
Vinda, Fundação Córdano
Abel de Almeida. 1981.
A2B — Aves em movimento. 2. 1981.

CV — Carrões de 1902 ou a vida secreta dos entomologistas, José Théry, 1994.
JD — Jardim das Delícias, Vitorin, Fundação Coelhaus Abi de Alencar, 1988.

Fac-símile do ensaio de José Arthur Bogéa, publicado no jornal *A Gazeta*.

Dois ensaios sobre *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra

Two Essays about A panelinha de breu, *de Bernadette Lyra*

Francisco Aurelio Ribeiro*
Letícia Malard*

Na seção deste número dedicado à obra de Bernadette Lyra, recuperamos dois estudos sobre *A panelinha de breu*, publicados no *Cadernos de Cultura*, v. 2, da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo, de 1993.

O volume foi produzido por docentes da Ufes, lotados no Departamento de Línguas e Letras, e de outras universidades. O propósito era criar um fórum de discussão a respeito de duas obras selecionadas para o Vestibular da época: *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra, e *Sueli: romance confesso*.

Reproduzimos aqui, na sequência original, os ensaios “Literatura e História: encenações da realidade”, de Francisco Aurelio Ribeiro, e “Lyra, Bernadette: *A panelinha de breu*”, de Letícia Malard, da Universidade Federal de Minas Gerais¹.

Importa observar, além do registro histórico da fortuna crítica dedicada à narrativa de Bernadette Lyra, até então analisada em resenhas e comentários

* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

¹ Um terceiro estudo foi publicado, “Sem querer intervir no relato da dama...”, de Lúcia Cláudia Leão. No entanto, não conseguimos seu contato para lhe solicitar a devida autorização.

esparços, os pontos de vista diferenciados a respeito de uma mesma obra, como advertem os editores: “Nenhum dos textos, separadamente ou em conjunto, esgota o assunto – inesgotável em si”.

Como se trata de uma transcrição *ipsis litteris*, sem atualizações de grafia e de argumentação, mantivemos os dados curriculares dos professores como no período de sua produção. Entretanto, para efeito de normalização da revista, retiramos a endentação original, substituímos o negrito pelo itálico nos títulos de obra e alocamos as notas para o rodapé.

Agradecemos ainda a gentileza da autorização dos autores para a republicação dos estudos neste número da *Fernão*.

Literatura e História: encenações da realidade

Francisco Aurélio Ribeiro
Doutor em Literatura Comparada
Professor do Departamento de Línguas e Letras/Ufes

Em 1859, foi publicado o *Cathecismo historico e politico*, “Para uso das escolas de 1^{as}. Letras da Província do Espirito Santo, oferecido ao Exmo. Sr. Dr. Pedro Leão Veloso, Presidente da Província, por J. M. P. de Vasconcellos”.

Feito através de perguntas e respostas, é um manual de doutrinação da história oficial, da maneira como os dominantes perpetuavam ideologicamente o poder, através de uma visão unilateral dos fatos e dos acontecimentos históricos.

O ponto-de-vista predominante é o do branco, português e cristão. O colonizador é sempre “jovem intrépido e valoroso” e o silvícola “um troço de selvagens botocudos”. Os jesuítas são “incansáveis no desempenho de seu ministério, que consistia em levantar templos e conventos e em catequizar os índios nas doutrinas puras e santas de nossa religião”.

Mais à frente, o referido manual dirá aos seus interlocutores, jovens leitores das escolas provinciais, que, “em idade mais crescida, apreciareis esses feitos de amor da pátria, de liberdade, independência, e heroísmo, na intenção de expelir essas forças e armadas francesas, e holandesas que invadiam os portos, e em que os nossos levavam sempre vantagem, sustentando combates diretos contra tão esforçados e exercitados lidedores”. Entre esses heróis, cita o nome de “Maria Ortiz, animosa mulher” (p. 7).

Maria Ortiz, personagem do imaginário ficcional e histórico capixaba é o motivo central da obra *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra. Maria Bernadette Cunha

de Lyra, nascida em Conceição da Barra, em 1938, professora aposentada da Ufes, onde chegou ao ápice de sua carreira, o pós-doutoramento da Ufes em Cinema e Artes, iniciou sua carreira literária nas colunas de *A Gazeta*, publicando poemas, contos e crônicas. Premiada em concursos, teve o seu primeiro livro publicado em 1981, *As contas no canto*, contos, Ufes-FCAA. A ele se seguiram: *O jardim das delícias*, contos, Ufes-FCAA, 1983; *Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras*, contos, José Olympio, 1984; *Aqui começa a dança*, novela, Marco Zero, 1985; e *A panelinha de breu*, romance, Estação Liberdade/IESNAA, 1992, além de contos em revistas diversas. Com eles, tornou-se o maior nome das letras capixabas contemporâneas.

Bernadette Lyra é, sobretudo, contista. Por isso mesmo, *A panelinha de breu* é um romance repleto de histórias interligadas como em *As mil e uma noites*, com vários narradores e diferentes fatos ocorrendo simultaneamente.

Em relação à linguagem, suas marcas principais são a extrema síntese (períodos, parágrafos e capítulos muito curtos); um lirismo na descrição de ambientes e fatos e, principalmente, uma ironia latente numa visão ácida, amarga e cética em relação à vida. O primeiro parágrafo revela tudo isso: “Estrelas caindo. Estrelas caindo. São estrelas caindo. Uma chuva de estrelas de nomes chineses, gregos, árabes, latinos. Indecorosamente, oh, indecorosamente. Uma chuva descarada de estrelas despencando dos quatros cantos do céu” (p. 7).

Repetição, deboche. Misto de poesia e prosa, conto e crônica, lirismo e drama, o discurso literário é sobretudo representação, encenação do real. O narrador principal de *A panelinha de breu* descreve não o que vê, mas o que pensa ou deseja ver. Sua verdade, “como um sol na cabeça”, cega-o, pois está no escuro, como o tio cego de Elissa, que muda, a esmo, os canais de TV, sem nada enxergar.

Enxergar através da imaginação. Recontar, ficcionalmente, a história, essa é a proposta do escritor atual. Enquanto reconta as histórias do mundo, o escritor debruça-se sobre o seu próprio código, a linguagem para questioná-la. Não mais a mimesis do produto, mas do processo, diriam os teóricos: “Mas que significam as palavras? Que significa a palavra verdade, a palavra mentira ou a palavra amor?” (p. 12).

Verdade/mentira, amor ou sua falta, eis as palavras-chave dos núcleos temáticos desenvolvidos em *A panelinha de breu*, cujo título, repetido na epígrafe, é uma paródia da parlenda infantil “Panelinha de abreu/ foi no mar/ pouco/ fedeu”, bem capixaba. Por isso também, *A panelinha de breu* é uma paródia da história oficial. O discurso infantil, posto que mítico, ao lado do onírico (a linguagem dos sonhos) e do literário são os três discursos da representação, nos confirmam os teóricos formalistas.

“Histórias duram mais que homens, pedras mais que histórias, estrelas mais que pedras. Palavras de Sheherazade ao Califa Sharyar, na milésima primeira noite” (p. 23). Aí reside, também, a chave para ler as histórias de *A panelinha de breu*, narrativa caleidoscópica, em que se lê, também, a história de Alice, não por acaso com o mesmo nome da outra de Lewis Carroll, irmã de Elissa, ambas criadas por um tio cego, o que nos remete a Borges e Homero, os escritores-poetas cegos.

Alice, a bailarina epilética, é casada com Leo, saxofonista da banda Pierre le Fou, e irmã de Elissa, que namora Haroldo, que deseja Alice. Este representa o comandante Piet Heyn, na peça dirigida por M., para comemorar os 367 anos da tentativa frustrada dos holandeses de invadirem a Vila de Vitória, em 1625, ardorosamente defendida por Maria Ortiz e sua panela de água fervente.

“História. Pura e documentada história (...) Mentiras. Mentiras (...) – para mim, a História é ficção científica – ” (p. 24, 30, 32). A literatura reinventa a História.

O discurso ficcional toma o lugar da História para representá-la. O texto torna-se palco e lugar de encenação.

“O relato da Dama”, “A narrativa do gato”, “O sonho do comandante”, são histórias dessa história principal, *A panelinha de breu*, que ironiza a história e traça novos rumos para essa grande narrativa do homem. Não há uma História, mas histórias, nos diz Foucault, e a Literatura o confirma.

Dame Kiri, travesti recheado de silicone, tem o papel principal na peça dirigida por M., uma encenação da Invasão Holandesa, na ilha de Vitória, em 1625. E é ela que encarna, 367 anos depois, a mimosa mulher que expulsou os holandeses com sua panelinha fervente de breu. Muitos anos depois, falsifica-se o papel histórico da mulher. A panelinha de breu é a metáfora do útero feminino, relegado ao esquecimento falocrata, e, por conseguinte, da própria história oficial feita e contada por homens.

Ao final da narrativa é M., o diretor, que retoma o discurso para contar a história do velho cego, tio de Elissa, que troca freneticamente os canais da TV e fala de estrelas que caem, como no começo. Esse narrador, em primeira pessoa, é o personagem principal, representante da memória coletiva, o próprio escritor. A Literatura, como o Teatro e o Cinema, encenam o real, reinventando as vidas. Não há pessoas, mas personagens, diferentemente da História. No entanto, são elas que ficam e se criam, *ad infinitum*, como nas mil e uma noites, pois “duram mais que os homens”, já diria Sheherazade.

A panelinha de breu opõe-se ao *Cathecismo histórico e político* de J. M. P de Vasconcellos e a todos os outros textos oficiais de História porque não pretende conter ou ser uma verdade. No entanto, por não pretender, acaba sendo, pois, na vida, “tu e eu temos papéis a representar” (p. 27). Somos narradores e narrados no tecido das histórias da humanidade, gerados pelas panelinhas de

breus, metáforas, também, da criação artística, que, jogadas ferventes expulsam os colonizadores.

Portanto, o título de *A panelinha de breu* remete o leitor a três tipos de metáfora: 1ª) a paródia da História, em que se cozinham as verdades da historiografia oficial; 2ª) a própria condição feminina, sujeita à dominação masculina e falocrata (nesse aspecto, a panelinha de breu é a metáfora do útero); 3ª) ao discurso literário que, corroborando o imaginário popular, retoma os mitos, para ironizar a História e as verdades.

Repleto de intertextualidades, referências a outros discursos, e intratextualidades, à obra da própria autora, *A panelinha de breu* é uma narrativa polifônica, bakhtiniana. Como texto parodístico, calca-se na ironia e no humor cáustico. Fazendo referência às histórias populares, aos contos das mil e uma noites e ao discurso mágico infantil aí destinado às crianças, retoma o papel de reafirmar a ficcionalidade, embora tenha o histórico como motivo.

Estruturalmente, a narrativa constrói-se em três núcleos de narração: 1º) o narrador, também diretor da peça a ser encenada, M., e seu duplo, o tio cego de Elissa; 2º) Alice e Elissa, irmãs e seus respectivos pares, Leo e Haroldo; 3º) a peça a ser encenada e seus produtores (M., diretor, Doc, cenógrafo, Jair, iluminador, Haroldo, ator, e Dame Kiri, o travesti que interpretará Maria Ortiz).

Dialogando com o tempo da narração, 1992, há o passado (1625) recuperado pelos produtores da encenação e pela estampa adquirida pelo tio em Utrecht. Em diálogo, também, com a história principal, há as outras histórias contadas pelo narrador: a do Regateiro, da Dama, do Gato etc. Há um duplo especular, portanto, em relação ao tempo, ao espaço (Vitória X Holanda; vida real X palco), aos personagens, às narrativas (história principal X histórias secundárias), aos narradores (principal, M. X outros narradores), entre história (verdade) X ficção (imaginação) etc.

Enfim, ler *A panelinha de breu* é dialogar com todas as possibilidades de se contar/ouvir uma história na contemporaneidade. O leitor virtual ou real torna-se um preso nos sendeiros borgeanos e a narrativa um espelho que nos reflete e o mundo em que estamos. O que é real? Tudo é ficcional. Somos personagens de um mundo absurdo, posto que imaginado. “O único animal fantástico é o homem”, nos diz Sartre. E nós, boquiabertos, somos obrigados a confirmar.

Lyra, Bernadette: *A panelinha de breu*.

Letícia Malard

 Professora de Literatura Brasileira/UFMG

No panorama da literatura contemporânea do estado do Espírito Santo, Bernadette Lyra se destaca como ficcionista que leva às últimas consequências o trabalho experimental com a narrativa literária. Professora de literatura e de cinema, autora de três livros de contos (**As contas no canto** – 1981; **O jardim das delícias** – 1983; **Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras** – 1984) e de uma novela (**Aqui começa a dança** – 1985), Bernadette agora inicia-se no romance, cujo título, evocando leitura para crianças, já insere o leitor nas múltiplas armadilhas de seu texto. **A panelinha de breu** nada tem de infantil, ainda que sua epígrafe – “Pocou, fedeu” – também remeta a uma brincadeira de criança. Segundo Francisco Aurelio Ribeiro, pesquisador da literatura capixaba e autor do posfácio do romance, trata-se de metáfora de um episódio histórico que simboliza a heroicidade feminina, e de metonímia do órgão sexual: no início do séc. XVII, um grupo de mulheres, comandado por Maria Ortiz, tentou expulsar, com pedras e caldeirões de água fervente, corsários holandeses que invadiram a baía de Vitória, capital daquele estado.

O romance, assim denominado pela autora apesar de suas 80 páginas, foge completamente ao gênero narrativo legado pela tradição, mesclando a História “oficial” com as histórias particulares de cada personagem e erigindo-as em elementos textuais fundadores de uma pitoresca concepção do gênero. Dessa forma, a História e a história se concretizam em mini-episódios da vida privada, micro-relatos de família, de amizades e de amores, de onde a dimensão espaço-

temporal se ausenta quase que por completo. Por eles perpassa a montagem de uma peça teatral, que também pode ser a realização de um filme.

Interessa à autora, em primeiro lugar, a realização de um discurso caracterizado pelo fragmentário, pela desconstrução do enredo, pelo entrecruzamento de textos de diversos narradores, textos que se unem por pequenos fios narrativos – leitmotives disseminados em pontos estratégicos do romance. Estes transformam seus episódios fragmentados em vasos comunicantes – diversas panelinhas de breu.

Do ponto de vista do discurso, dir-se-ia tratar-se de uma construção discursiva de lembranças enevoadas, não só de mulher mas principalmente sobre mulheres, concebida como construção estética da linguagem, quer pela busca da metáfora poética inusitada e do acontecimento fantástico em contexto onírico, quer pelo trabalho intertextual. Esse discurso oscila entre a sensualidade trágica (Alice, bailarina epilética, que tem a interpretação valorizada em cada ataque que sofre no palco), e a abjeção da maternidade (Elissa enlouqueceria entre fraldas cheirando a peixe salgado, mingau de maizena e leite azedo). Assim, o capítulo “O relato da dama” se abre com uma experiência feminina epifânica, mas apresentada nos limites do abjeto:

Tinha eu doze anos. Já peitinhos brotavam, botõezinhos de carne pequenos e duros, doídos, rosando a camisa de fino algodão. A cada lua nova, mornamente, eu sangrava. Na verdade, já podiam chamar-me donzela.

Na transposição do discurso cinematográfico para o literário, Bernadette ilumina seu texto em cores fortes, em takes replicantes e na configuração de personagens que representam pelo menos dois papéis: na ação romanesca propriamente dita e no filme/teatro que vai sendo gradativamente construído dentro do romance. A descrição do trabalho profissional de Jair, o iluminador, espelha o trabalho da escritora com a linguagem:

(...) tinha posto gelatina vermelha e âmbar no aro do ciclorama. Ele usava gelatina amarelo-laranja para as tardes românticas, gelatina azul-prata para as noites de lua. Gelatina vermelha e âmbar nos spots conferiam uma bela atmosfera sangrenta às batalhas.

São essas as cores de transparência gelatinosas de **A panelinha de breu**: batalhas sangrentas em tardes de abandono e noites de amor, fragmentos históricos da condição feminina encenados em estórias e experiências de muita dor. Casos de heroínas rolando no ciclorama, na parede do infinito, nas mil e uma invenções de Sherazade.

Poemas políticos de Haydée Nicolussi

The Political Poems of Haydée Nicolussi

Júlia Almeida*

O aparecimento de temporalidades anacrônicas, que resultam do movimento pelo qual uma obra do passado é recuperada por um presente de leitura, confronta as formas da contemporaneidade consigo mesma. Os reposicionamentos no cânone de um escritor deslocado, de uma obra perdida, de um momento que passou despercebido na linha progressiva da história literária, que um roubo interrompeu, um extravio ocultou ou uma censura silenciou não comportam um retorno ao passado mas, sim, do passado que se dirige ao futuro e “põe o presente a inconsistir”.

Luciana Irene Sastre e Mariana Inés Lardone

Haydée Nicolussi, nascida em 1905 em Alfredo Chaves, Espírito Santo, é segundo Francisco Aurelio Ribeiro (2005)¹, “a mais importante escritora de sua geração [...] a primeira escritora modernista capixaba, ainda na década de 20, ao escrever poemas sem rima e métrica, aderindo ao

* Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

¹ Excerto da orelha do livro *Haydée Nicolussi: poeta, revolucionária e romântica* (RIBEIRO, 2005), obra seminal para a pesquisa sobre a história literária e a obra da escritora capixaba.

neossimbolismo de Manuel Bandeira, um de seus mestres e futuro admirador”. Publicou um único livro, *Festa na sombra*, em 1943 (NICOLUSSI, 2005), mas tem uma fecunda produção em diversos gêneros (poemas, contos, crônicas, ensaios, artigos de opinião e traduções), disseminada, sobretudo, em revistas e jornais do Espírito Santo e do Rio de Janeiro (*Vida Capichaba*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, entre outros).

Buscamos reunir aqui uma amostra de poemas de Haydée Nicolussi que nos permita lançar um olhar mais detalhado sobre o processo de politização que atravessa sua produção literária nas décadas de 30 e 40, no período conhecido como Era Vargas, que se inicia com a tomada de poder em 1930 pelos militares em favor de Getúlio Vargas e das oligarquias gaúchas, estendendo-se até 1945, com a saída de Vargas do poder, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a retomada da democracia no Brasil e no mundo.

Como afirma Francisco Aurelio Ribeiro (2005, p. 62), as publicações de Haydée Nicolussi assumem, no início dos anos 30, uma tendência social e mais ideológica. Neste período se consolida também, segundo constatamos em pesquisa recente junto à Hemeroteca da Biblioteca Nacional², sua produção em crítica literária e cultural (ensaios e resenhas), revelando a face de uma jovem escritora bastante atualizada com as gerações e publicações do seu tempo. Mas, sobretudo, irrompem nesse momento, seus poemas políticos, a começar por “Lembrança”, publicado na revista *Vida Capichaba*, de 15 de outubro de 1932, em que a autora experimenta, possivelmente pela primeira vez, o procedimento de explicitação da desigualdade social através de construções sintáticas paralelas:

- o pobre desperta bloqueado
por todos os lados.
O rico tem remorsos de sua riqueza;

² Meu artigo “A escrita paratópica de Haydée Nicolussi: literatura e política”, a ser publicado pela Revista da Academia Espírito-Santense de Letras – AEL, apresenta brevemente esses textos, entre eles “Nihilismo” (21/02/1931), ensaio em que analisa obras de seus contemporâneos modernistas, como o *Manifesto Pau Brasil*, de Oswald de Andrade.

E a religião gane pelo fundo dos conventos,
 Como um cão pastor chicoteado,
 Rondando o cadáver de suas ovelhas...

Essa exposição das assimetrias sociais, que se tornará recorrente em sua poesia nesse período, serve-nos como marcas ou traços de politização de sua escrita e de seus poemas políticos mais enfáticos. Essa marca está presente em “Zabumba”, considerado por Francisco Aurelio Ribeiro o poema mais radical da autora (2005, p. 79), publicado por ocasião de um concurso literário na *Vida Capichaba*, de 30 de janeiro de 1934, para identificação pelos leitores dos autores de diversos poemas inscritos.

“Zabumba” traz a temática revolucionária, assim como boa parte da literatura dos anos 30, narrando a transformação de uma vida: da infância inocente que não conhece o dano e a desigualdade social à juventude que, percebendo-os, anseia por mudança e pela revolução popular; é a véspera do levante revolucionário, fracassado, que ocorre em novembro de 1935, em quartéis do Rio de Janeiro e do Nordeste. Com uma linguagem da vida cultural popular, do circo e do carnaval, a assimetria entre os que têm e os que não têm é o que retira da marcha da vida a inocência da infância, aqui também retratada pelas construções paralelas:

- os noivos ricos envenenaram o mundo...
- os noivos pobres estão desempregados...
- [...]
- menino rico sae da escola pra policia...
- menino pobre é escoteiro...

Esse procedimento de comparar classes, grupos ou sujeitos, em que o hífen ou travessão passa a ser o sinal da assimetria social a ser apontada, volta no poema “Música subconsciente”, publicado no livro *Festa na sombra*, em 1943 (NICOLUSSI, 2005, p. 62) nos versos:

Que gente tão estranha que andava pela terra!
 - patrões insolentes,
 escravos batidos,
 amigos traídos....

Que sede era a minha!
Que angústia impossível!
Que fome era aquela!

Publicado no final de 1943, esse poema estará ao lado de vários outros colhidos “nas sombras” dessa primeira metade do século XX, que Eric Robsbawm (1994) chama de “Era das catástrofes”, iniciada, em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, e finda quando termina a Segunda Guerra Mundial, em 1945. O poema “Festa na sombra”, que dá título ao livro (NICOLUSSI, 2005, p. 16), oferece uma visão sem anteparo desse espaço-tempo em que a festa da criação é atópica, não tem lugar:

Festa na sombra de todas as horas, triste baile da esperança,
desmoronando-se em sonhos-pesadelos [...]
Festa de ausências, de todas as ausências,
Festa no escuro subterrâneo do desencanto e da dúvida.

A ambiência “escura” do poema coroa o fim de toda inocência, antes perdida, agora “morta”: “Música, chora sozinha o escuro da minha inocência morta:/ O Mal tem tanto poder quanto o Bem e quebrou / os lampadários de Deus nas almas angustiadas”. O paralelismo, que antes denunciava as assimetrias entre quem tem e quem não tem, agora constata a lógica contraditória das sociedades perversas, felicitando-se diante dos saciados e racionando-se diante dos necessitados:

Peregrinos da sombra caminhamos
numa alegria contraditória e constrangida:
- esbanjamos energias em favor dos saciados.
Racionamos a fé entre vidas vazias.

Apesar desse grande esforço pessoal para atravessar uma época conturbada, firmando-se como uma escritora atuante, Haydée não conseguiu reunir sua obra nos vários livros que projetou: “História sem idade”, “O dia vem amanhecendo”, entre outros títulos que cita nas publicações em jornais. Muitos de seus textos estão dispersos nos jornais da época, alguns sob pseudônimos, alguns ainda inéditos nos acervos da família. Esses poemas políticos aqui reunidos oferecem

uma amostra modesta das possibilidades abertas para a pesquisa sobre a obra dessa escritora fascinante: poderíamos selecionar como *corpus* os ensaios e as resenhas, pouco conhecidos, as crônicas intituladas “Diário de uma Era Inquieta” ou os excertos de romances publicados e inéditos. Haydée Nicolussi merece ter sua obra publicada e pesquisada pelo que pode iluminar sobre o nosso passado, nosso presente e nosso futuro.

Referências

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Schwarcz, 2015.

NICOLUSSI, Haydée. *Festa na sombra*. 2. ed. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2005.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Ainda resta uma esperança. Haydée Nicolussi: vida e obra*. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras, 2007.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Haydée Nicolussi: poeta, revolucionária e romântica*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2005.

SASTRE, Luciana Irene; LARDONE, Mariana Inés. La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy. *Contexto*, Vitória, n. 33, p. 112-137, 2018.

Lembrança³

Se você soubesse que suave
Que está o veludo do céu!
Azul, azul!
Todo sapecado pela brasa
branca do sol coruscante!
É a primavera!

E as cigarras já estando cantando
no meio das folhas
num canto quente que é toda
a minha infância!
Delicioso...
Naquele tempo,
eu me sentava numa pedra
à beira da estrada, na restinga morna
esperando o bonde da
escola passar.
(Eu tinha preguiça de ir pra escola)...

- é que, apesar de suas:
flores e de seus santos nomes,
a escola cheirava a uma
virtude triste,
com suas órfãs de xadrezinho,
como burrinhos de carga,
sempre rezando.... rezando tanto,
que mais valera ser índio
nu e livre no meio da mata –
- e eu tinha preguiça
de ir pra escola...
Mas,
As cigarras pegavam a cantar,
os caminhozinhos brancos
de formigas se agitavam
de vidinhas rápidas

³ Poema citado tal como publicado por Ribeiro (2005, p. 74-76). Publicação original: *Vida Capixaba*, Vitória, ano X, 15 out. 1932.

e independentes,
e no capinzal verde havia
também um cricri
de grilos vermelhinhos,
delicioso...
Então eu criava coragem,
Ia colar o ouvido no posto que zunia,
dizendo que o bonde já vinha.
Eu guardava meu coração no meio do capinzal,
E levava minha inteligência
Contente pra escola!
Corre, bondinho. Depressa!
Desliza nos trilhos de prata!
Escorrega de manso,
Entre barrancos úmidos de musgos e samambaias!
... e pontes de rios pequeninhos,
onde voluteiam martins pescadores pela restinga afora...
cantam as rolas
e há lírios vermelhos refrescando a terra!
eu ia contente para o dever.
Uma beleza relativa me empurrava...
Hoje...
Hoje eu sei que não há relatividade
Em nenhum plano da existência!
- o pobre desperta bloqueado
por todos os lados.
O rico tem remorsos de sua riqueza;
E a religião gane pelo fundo dos conventos,
Como um cão pastor chicoteado,
Rondando o cadáver de suas ovelhas...
Naquele tempo...
Toda infância vê compensações para o triste dever.
Hoje...
(ainda é triste crescer)

Zabumba⁴

Zé Pereira! Ai! Zé Pereira!
Que é feito de minha infância,
Zé Pereira?
Você carregou minha inocência no seu bombo,
lá pro Congo,
Ai! Zé Pereira!
Que saudade de minha meninice...

Hoje tem espetáculo?
Tem sim sinhô!
Tem de noite e de dia?
Tem sim sinhô!
O palhaço e a mulhé?
Tem sim sinhô!
Sururu na freguesia?
Tem sim sinhô!

Chorei... chorei porque meu amô
disse que ía me abandoná...
Tombei... tombei e mandei tombá
o menino vadio de perna pro á!

Ai! Zé Pereira! Zé Pereira!

A vida ficou tão triste...
As cousas estão tão longe...

Nunca mais a idade de ouro dos idílios...
Nunca mais sonhos de amores socegados...
– os noivos ricos envenenaram o mundo....
– os noivos pobres estão desempregados...

Nunca mais contos de fadas da avozinha
quando a infância em roda do braseiro!
– menino rico sae da escola pra policia...
– menino pobre é escoteiro...

Zé Pereira! Ai! Zé Pereira!
Vem fazê um zabumba aqui pras crianças grandes
que estão tão tristes, tão sozinhas!
condenadas a morrer na guerra...

⁴ Citado a partir da publicação original: *Vida Capixaba*, 20 jan. 1934.

Vem fazê um zabumba decisivo, de verdade,
com todos os gritos da mocidade traída
nos seus direitos,
com todas as críticas às autoridades falsificadas,
zabumba de dor e de lágrimas transfiguradas
na noite acesa de tochas e de cânticos vermelhos!

Hoje tem revolução?

Tem camarada!

Contra a guerra imperialista?

Tem camarada!

Contra a fome e a opressão?

Tem camarada?

Contra a gana dos palhaços?

Tem camarada!

Contra o horror da escravidão?

Tem camarada!

Chorei... chorei porque meu amô
disse que ia me abandoná...

Tombei... tombei e mandei tombá
o burguês criminoso no fundo do má!

Música subconsciente⁵

Sonhei com uma casa no alto dos montes,
a casa que olhava os quatro horizontes!
E havia uma árvore, os ramos eretos
de folhas cantando, rosadas, no céu.
E havia águas claras e serras tão altas
que tudo era vida no sonho brilhando!

(Mas foi muito triste o sonho brilhante
pois tudo sumia a um toque das mãos...)

Que gente tão estranha que andava pela terra!
- patrões insolentes,
escravos batidos,
amigos traídos....
Que sede era a minha!
Que angústia impossível!
Que fome era aquela!

(Por isso é que o sonho era triste e era longo...)

Vieram três homens
e nenhum foi meu:
- o que me beijou
não era judeu!
- a quem desposei
não é meu marido!
- e tu, Bem-Amado,
como era o teu nome
que eu já não me lembro?!

(E a gente se perde. E que ânsia de achar-se!
Por isso é que os sonhos são tristes, são belos!)

Eu quero aquela água que vi nos meus sonhos,
e as serras de areia que em transe escalei:
- uns lagos azuis mais fundos que o oceano,
e serras de areia tão altas, tão altas,
que o céu veio vindo até onde nem sei!

(Os sonhos são belos, os sonhos são tristes...

⁵ Citado tal como publicado em *Festa na sombra* (NICOLUSSI, 2005, p. 62).

E a gente se perde... Mas se acha outra vez)

Por isso é que eu amo viver nos meus sonhos,
na casa sombria, de alpendres vazios,
nas tardes tristonhas, espiando o sol pôr.
Será minha um dia a casa dos sonhos,
sozinha e sagrada no alto dos montes,
a Casa que espia os quatro horizontes!

Festa na sombra⁶

Por que as mãos se apertam assim geladas?
E essas auroras sem sol? E essas noites sem lua?
Música, chora sozinha o escuro da minha inocência morta:
O Mal tem tanto poder quanto o Bem e quebrou
os lampadários de Deus nas almas angustiadas.

Peregrinos da sombra caminhamos
numa alegria contraditória e constrangida:
- esbanjamos energias em favor dos saciados.
Racionamos a fé entre vidas vazias.

Ah! Nunca seremos puros bastante para a fusão total.
Niké, perderás a cabeça, como sempre, ao fim de todas as batalhas...
Teu sorriso, Augias-Cresus, está oco de angústia.
Tua afirmação já não contenta ninguém: é insegura.

Senhor, que faremos de nossa ilusão estraçalhada?
Nós já sabemos tudo. Deciframos a esfinge de todos os tempos.
Não é a fé que encoraja: é o acerto na luta.
São os temperamentos ajustados.
É a liberdade de possuir ao menos o suficiente para
recusar o supérfluo, em honra aos mais dotados!

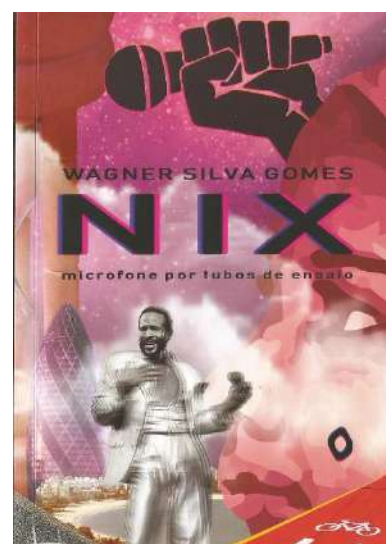
Festa na sombra de todas as horas, triste baile da esperança,
desmoronando-se em sonhos-pesadelos.
Amor? Glória? Infância? Onde a posse de nós mesmos?
Festa de ausências, de todas as ausências,
festa no escuro subterrâneo do desencanto e da dúvida.
De nada vale a luz da carne moça, que amanhece cansada,
Com tanto BLACK-OUT nas almas, conscientes de sua orfandade.

Recebida em: 31 de julho de 2019.
Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

⁶ Citado tal como publicado em *Festa na sombra* (NICOLUSSI, 2005, p. 16).

GOMES, Wagner Silva. *Nix: microfone por tubos de ensaio*. Vitória: Pedregulho, 2018.

Cibele Verrangia Correa da Silva*



Quando recebi *Nix: microfone por tubos de ensaio* (2018), a princípio, senti um certo desconforto do desafio de ter sido interpelada a produzir uma resenha crítica, poética, de um jovem escritor negro capixaba, ainda desconhecido por mim, que traz em sua arte a hibridez entre a música e a literatura, bem como a denúncia e a crítica política, o recorte racial e de gênero, com a incumbência de produzir um texto que fosse convidativo, ao

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

mesmo tempo, fiel ao meu olhar, que para além de ser crítica da área da literatura negra, da literatura negra de autoria feminina e das literaturas africanas de língua portuguesa, tivesse a verdade e o comprometimento do relato de quem ama a literatura e a vive como a própria história de si.

Aceitei a provocação da encomenda, não como quem se debruça na arte da escrita sangrando, mas, ainda que jorrando gotículas do líquido rubro e viscoso, tão associado à dor e ao deleite, instigada a sentir o que uma tal Nix, com seu microfone e, ainda por cima em tubos de ensaio, podia me mostrar. E como numa experiência alquímica, fui me permitindo ser invadida pelas misturas catalisadoras e precipitadas que a obra e sua autoria propõem.

Nosso autor, Wagner Silva Gomes, nasceu em 1987 e foi criado na periferia de Cariacica/ES, num lugar conhecido como Mangue Seco. É graduado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2014) e pós-graduado em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Faculdade Estácio de Sá (2018). Trabalha como professor na rede municipal de Vitória e como educador social de Abrigo.

A ideia da escrita da obra, *Nix: microfone por tubos de ensaio*, surgiu a partir de um roteiro escrito pelo professor Luís Eustáquio para o programa “Teatro do Desoprimido”, da Rádio Universitária, em que Wagner Silva fazia a personagem Malcolm X. O livro foi enviado para um concurso da editora Fractal, de São Paulo, mas como teria que modificar a ideia original, resolveu investir em outra editora, então, passou para Marília Carreiro da editora Pedregulho que topou publicar.

Mergulhando no texto, já desde o início da narrativa, o que faz sentir a sensação da experiência é a própria mistura textual, que ora se faz em poesia, ora em prosa. O estranhamento logo é dissipado, pois a mistura é tão harmônica, doce, que mesmo as substâncias parecerem ser tão diferentes e impossíveis de serem hibridizadas, nosso autor, com sua pipeta, consegue fazer a homogeneização quase perfeita no contato entre ambas as formas do pseudo romance, o que nos dá a sensação muito feliz da integração, do diálogo, e da alegre escolha pela não

pureza do gênero textual ou da forma, mas trazendo, o que também será escolha temática, a possibilidade do híbrido, da combinação, da massa.

A musicalidade da poesia argamassada com a cadência da prosa, torna a narrativa uma invenção estética profundamente autoral e, o registro, que longe de ser inocente ou mesmo ilustrativo das potencialidades literárias do autor, é a própria arte ditando as inúmeras possibilidades do fazer literário não clássico, mas agênero, provocador, livre, libertário.

Assim a história é contada quase como num musical, num béquer de misturas, sons, ritmos, cantos, batidas, beats, vozes, que nos leva a mergulhar na aventura de Ká e suas parças, comparsas do ritmo e da canção, para nos fazer caminhar num mundo de notas, versos, estrofes, rimas e vidas. O microfone ocupa os tubos de ensaio desse grande experimento literário e manda a letra:

Os meus ideogramas passam por tubos
de ensaio, eu os manipulo,
imprimo-me,
escrevo o meu corpo em pauzinhos,
o rap é de raiz
Quem não é visto não é lembrado
Deixar transparecer a ferramenta de trabalho
não é defeito em nenhum design
Tem baforada a inspiração, contra a névoa
da poluição, se liga meu irmão [...]. (GOMES, 2018, p. 21).

As vidas comuns, que através da música e dos sonhos são alegorizadas aqui em personagens complexas, que fazem parte desse mundo-aldeia tão importante para nosso autor, que é a periferia capixaba, nos convidam a viajar por uma fumaça clorídrica, prenhe de desejos de transformação, de vontades de fazer, de uma pureza quase primaveril na crença das possibilidades e da subversão que trazem nas aspirações de luta, de vivência, experiência e resistência, levando a narrativa a estar muito próxima daquelas produções para o público infanto-juvenil, que é leve em sua composição imagética, mas nem por isso frágil no comprometimento estético ou perene na função de denúncia e crítica.

Assim como em *The Get Down* (2016-2017), série musical estreada na Netflix e que ficou famosa pela composição estética na construção da história de amor de duas personagens em busca de viver seu conto de fadas contemporâneo embalado pelo sonho da carreira musical, misturada ao nascimento do movimento hip hop nos Estados Unidos e toda a denúncia das violências e opressões do sistema contra a possibilidade de ascensão política, econômica e social dos jovens negros e periféricos, estabelecemos o diálogo com *Nix, microfone por tubos de ensaio*, que traz em sua trama a história de Ká, uma jovem negra da periferia da grande Vitória que é assistente social, rapper, idealista, ativista e vive seu sonho de ascensão através da música, sempre num híbrido entre o sucesso pessoal e o comprometimento político e a responsabilidade social com os seus e a sua origem.

Como quase protagonista, as ações vão se desenrolando em torno da nossa personagem que com bom humor, vivacidade, encanto e magia traça sua alquimia rítmica e sonora em prol dos projetos sociais que acredita e realiza. Numa bela referência ancestral, Ká traz a força da música e do mar na sua identidade e cosmogonia. Ela é a musa, a deusa, a princesa, a mulher, a ativista, a tia, a mobilizadora, a que traz em seu próprio tubo de ensaio a existência de todos os desejos do mundo. Ká é Nix, a deusa grega da escuridão profunda, detentora dos segredos noturnos, controladora da vida e da morte, respeitada e temida pelos deuses e pelos homens. Uma bureta escoando líquidos sonoros de luta, força, pulsão, calor e inspiração.

Para a mais bela da Praia:

Vitória é um ovo, nada mais justo
 Mas cuidado aí, Vix,
 Que Nix já mudou pro número romano
 Xiii, do XII pro XIV até queimaram na história
 É, mas Nix só ama em número de mano
 Porra, a aritmética no Egito foi às forras [...] (GOMES, 2018, p. 70).

No seu entorno temos Will, ex-namorado, amigo, advogado; Vivi, amiga e dj; Sandro, poeta e namorado; as crianças do abrigo onde Ká trabalha; a cidade; o

mar; a música; os sonhos; num radiografar, grafitar e pichar das circunstâncias e realidades, que se deslocam numa aventura poética e sonora para nos levar a conhecer o mundo do rap, da poesia, da cidade que inspira arte em suas casas culturais, da periferia e suas subjetividades, da identidade capixaba, da força da amizade, da sororidade e das agruras de viver na contracorrente do sistema.

O rap, como bem destaca Thiara Cruz de Oliveira no posfácio da obra, é a força propulsora da narratividade. É a personagem central. Toda a ação, clímax, conflitos, desenlaces circulam em torno desse protagonista, que assim como o carbono, é a força vital de toda substância literária e crítica da obra.

Nix, como narrativa escrita por um jovem negro e que traz no cerne de seu texto vários debates políticos e sociais, aborda a questão racial não como elemento central da produção discursiva, mas como oxigênio, como H₂O, como gás hélio, sendo então elemento que paira em sua presença evidente ao mesmo tempo volátil.

A voz narrativa constrói toda sua denúncia de uma maneira leve, firme, ativista sem ser panfletária, militante sem ser radical. Wagner Silva realmente usa sua pipeta e seu balão volumétrico para destilar sua escrevivência, em que a questão racial não é nem foco central, nem pano de fundo, mas é elemento essencial da criação estética e da proposta inventiva, imaginativa e de intervenção que a literatura possa ter e fazer.

Como proposta de experimento químico, temos uma amostra de substâncias caras ao tempo presente, que se monta nas fronteiras e na irrupção de devires, que se forja na práxis e na vivência como força motriz, e a literatura vai sendo processo alquímico de possibilidades, construções, invenções, transformações.

O pseudoromance, pois também é antologia poética e álbum musical, que cartografa experiências do agora sem se furtar a referenciar o pioneirismo de quem antecedeu e abriu os caminhos para que tal substância pudesse ser criada e recriada, fomenta a ancestralidade como estética e ética e desloca

protagonismos quando ousa criar na centralidade da ação o rap como elemento precioso da obra, que como diamante, precisa ser lapidado e polido.

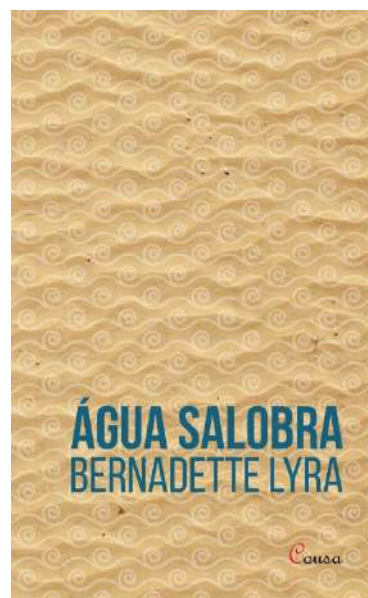
A figura de Zacimba Gaba erigida como a pioneira de Nix no final da narrativa, coloca a história não contada da negritude no Espírito Santo e da figura da mulher negra ancestral capixaba como outra preciosidade, a pérola, que sendo material orgânico reinventado é a própria gema, gênese da potência que é a mulher, a música, a poesia, a luta, a resistência. Todos esses elementos femininos são exaltados na narrativa que, mesmo sendo escrita por um homem, em reconhecimento das suas limitações na construção de um texto “genuinamente feme-centrado”, provoca a alquimia e leva essas forças a juntarem-se para se tornarem uma mesma substância vital: a arte como estratégia de luta, enfrentamento e subversão ao senso comum e às formas cristalizadas do ser e do fazer.

É nesse microfone aberto que tal substância viaja, numa total miscelânea de cor, som, sabor, tom, onda, para chegar em corpos não dóceis e sedentos por visibilidade e encanto. Seguimos ouvindo e cantando e “a camisa de Ká é usada pelas ruas como se usam as de banda. Ela parece vestir a noite de tantas estrelas que tem noite que a Terra fica iluminada como o dia” (GOMES, 2018, p. 182).

Recebida em: 31 de julho de 2019.
Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

LYRA, Bernadette. *Água salobra*.
Vitória: Causa, 2017.

José Irmo Gonring*



Bernadette Lyra viu a luz deste mundo de Deus em primeiro em Conceição da Barra, cidade-balneário do Norte do Espírito Santo, essa parte do Estado que antes de, no segundo governo de Getúlio Vargas, ter sido construída a ponte sobre o Rio Doce, em Linhares, vivia um isolamento florestal que, assim como a vizinha São Mateus, a aparentava mais com a Bahia. Não é por nada que Bernadette é filha de um pernambucano.

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Se levarmos em conta só as informações contidas no livro *Água salobra*, não saberemos o dia e o ano em que Bernadette viu essa luz. Mas estão na orelha da obra as datas de tantos nascimentos outros, os de seus livros: *As contas no canto* (contos, 1981), *O Jardim das Delícias* (contos, 1983), *Corações de cristal ou a vida secreta das enceradeiras* (contos, 1984), *Aqui começa a dança* (novela, 1985), *A panelinha de breu* (romance, 1992), *A nave extraviada* (ensaio, 1995), *Tormentos ocasionais* (romance, 1998), *Cinema de bordas* (ensaios, 2006), *O Parque das Felicidade*s (contos, 2009), *A capitoa* (romance, 2014).

Sabemos mais: que ela foi finalista do Prêmio Jabuti com o livro *Memória das ruínas de Creta* (contos, 2010), foi professora de pós-graduação na Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo, e é professora emérita da Ufes, onde deu aula por muitos anos, no curso de Letras (Esta informação final não está no livro, mas é de domínio público, inclusive tem um prédio com seu nome, nessa instituição, onde funcionaram até recentemente o mestrado e o doutorado em Letras).

Ainda da orelha do *Água salobra*, o leitor fica sabendo que a autora é membro da Academia Espírito-Santense de Letras. E tem crônicas e contos publicados em jornais, antologias e revistas literárias no país e no exterior. Falta a menção ao lançamento do romance *Ulpiana*, pois, tendo sido neste ano de 2019, é posterior a *Água salobra*.

Bernadette bateu pernas e correu o mundo, ficamos sabendo em suas crônicas, mas seu coração bate forte mesmo é por sua terra natal. *Água salobra* está pleno dessas declarações de amor. E abre com um poema em quatro páginas que é pura louvação: “Canção do amor à minha terra”.

A seguir, no sumário, vemos que o livro tem um prólogo e é dividido em três compartimentos: 1. Nas águas da memória, 2. Coisa deleitosas da barra, 3. Reflexos de outros verões.

Não há datas relativas à produção e/ou publicação das crônicas e não sabemos, a se levar em conta o livro, se saíram em algum veículo impresso ou outro, antes

da recolha em um volume. É de se presumir que a maioria, pelo menos, tenha chegado aos leitores em impressos de Vitória, notadamente o jornal *A Gazeta*, onde a autora foi colunista de crônica por longos anos. Mas podemos imaginar, até, que alguns textos tenham sido escritos exclusivamente para este livro, ou foram “desengavetados”, para compor este canto de amor a Conceição da Barra.

De qualquer modo, ao não mencionar os textos que saíram em algum veículo, e quando, é de se supor que a autora tenha optado pelo apagamento de qualquer vestígio da gênese de sua obra. Que tenha abolido a orientação cronológica relativa à publicação dos textos justamente porque optou por arrumá-los numa nova ordem, num corpo coeso onde os diversos fragmentos se costurassem num propósito de outra arquitetura. A intenção deve ser a de conferir um significado novo aos fragmentos já conhecidos do público. Assim, um texto toma novo pulso, animado pelo antecedente e o conseqüente, como as cores dos quadros de uma parede ou mostra interação, quando alinhados lado a lado. O mesmo vale para a montagem de fotogramas. Um dos resultados desse trabalho de edição é uma unidade cronológica, no primeiro e no segundo blocos, mas o terceiro embaralha os tempos. Com um resultado simbólico. Não é um livro que pode ser lido de trás para a frente, como gosto de fazer, com contos e crônicas.

Ainda como resultado podemos ver que o primeiro bloco gira em torno da personagem em si, a autora mesmo se apresentando, no cenário do ambiente familiar, com a menção a poucos coadjuvantes. Já no segundo, a autora apresenta os textos que mostram sua interação com a cidade, com suas festas, seu folclore, sua culinária.

Consultamos o prólogo, da autora, e também não tivemos notícia do nascedouro desses textos. Nessa antessala explicativa, em que se tem por norma lançar luzes sobre a obra, a autora cita fatos denotativos da barbárie que afeta a paisagem a ponto de ocasionar desastres ecológicos que afetam a vida humana. Como antídoto aos desconcertos, “a gente continua a viver, a sobreviver e escrever, porque sabe que, em algum lugar de afetos e de resistência, ainda

existe refúgio para obliterar esse mundo sem coração” (LYRA, 2017, p. 15). “É este lugar de resistência e afetos” que ela quer dividir com os leitores.

Perfeito, para quem transcreveu numa crônica de jornal, um dia, o terrível verso de Rimbaud “pela minha delicadeza eu perdi minha alma”. Aqui, Bernadette sugere a salvação pela delicadeza, e é impensável ler suas crônicas enfileiradas neste volume sem lembrar de sua vivência em Paris, no tempo dedicado à doce *flânerie*, como dito numa palestra, há alguns anos. Sem lembrar também de um clássico de Apollinaire sobre a relação do ser com o tempo, que começa assim: “Sous le pont Mirabeau coule la Seine”, poema que ela na certa conhece pelo avesso. Pois “Le pont Mirabeau” insiste neste sentido da água que desliza infensa aos desacertos todos que a vida nos impõe. (“L’amour s’en va comme cette eau courante [...]”).

Essa vitória do ser, sobranceiro na sua lucidez, da qual é exemplo o ato de Bernadette de reunir essas crônicas de reminiscência / resistência em livro.

Há um determinado momento no livro, bem lá na frente, em que a autora se ressentida de estar sendo autobiográfica. Bom, quer se trate de uma coletânea de crônicas publicadas todas presumivelmente em jornal e similares, quer sejam textos criados com o propósito que está todo o tempo latente nos textos, que é o de fazer memórias, seu possível pudor, ou sua encenação, seria de estar se dando em espetáculo num tal espaço, onde é de se supor que o leitor estivesse à cata de algo maior que lampejos confessionais.

Mas agora a onda é outra. Trata-se de um livro editado com um propósito, o de reunir as lembranças da autora do tempo de sua infância na terra natal, em torno do rio que ali deságua no mar, na porta de sua casa, o Cricaré, no Pontal do Sul, e um outro rio menor, o Itaúnas, que deságua na Guaxindiba, não muito longe dali, ao Norte, cercando a cidade cenário da autora num estreito limite, até porque a Leste se estende o Atlântico e a Oeste, as lonjuras do sertão. Portanto, aqui a cronista está sendo deliberadamente autobiográfica, num corpo sólido de reminiscências que beiram a estrutura de uma obra mais pretensiosa. Como se

romance fosse. E é nesse cenário diminuto que veremos avultar a imaginação da autora em criança, vencendo as estreituras geográficas das águas com mergulhos assíduos nos livros que o avô coloca a seu alcance.

Um ponto a se considerar: a questão de ser autobiográfico em um texto escrito para sair em jornal, a tal da crônica, se fora esse o caso. Ao repassar os momentos marcantes da fundação da crônica brasileira, a partir da experiência da imprensa francesa dos anos 20 do século XVIII para a frente, vamos ver sim que os elementos autobiográficos não comparecem nos textos.

Eram comentários sobre espetáculos (Martins Pena, por exemplo) - uma tendência que vai ser muito presente posteriormente nos textos de José de Alencar - e os assuntos de política, nos quais se esmeraria Machado de Assis, como podemos ver em "A Semana" (I e II). Não é possível encontrar alguma referência séria ao próprio autor, a não ser encenações do tipo "do jeito que estou hoje não sei se chego ao final desta crônica".

Enfim, a crônica estava colada nos fatos, fossem eles sérios ou até mais amenos, mas o tratamento era jornalístico, com uma pena amaciada, com um tratamento da linguagem de uma forma lúdica. Eram escritores, enfim, antes que jornalistas.

Assim, não constam desses momentos fundacionais de nossa crônica a categoria reminiscência, onde não há como não ser autobiográfico. Essa categoria vai ser uma invenção do outro século, quando a crônica vai se libertar do fato jornalístico para ser qualquer coisa, contanto que trouxesse satisfação ao leitor; que fizesse um contraponto ao conteúdo das páginas abarrotadas de notícias que agora não chegariam com mais de um mês de atraso, pelo pacote de José de Alencar, mas fresquinhas, pelos telégrafos das agências.

Acho que podemos ancorar essa tendência de uma crônica intimista, onde a reminiscência toma vulto, em nomes como Manoel Bandeira, nos anos 30 do século passado, quando surgiria Ruy Barbosa, por ele influenciado. É de se considerar que poetas e romancistas do modernismo, que se esquivavam do

lirismo, de nossa herança romântica, e isso também no realismo machadiano, tinham na crônica uma válvula de escape para dar vazão a esse componente da raça humana que não há como recalcar.

Assim é que a crônica, para Mário de Andrade, passa a ser um expediente para “desfatigar-se”.

Para fechar essa janela, não seria impensado dizer que o sucesso de Rubem Braga, e toda a trupe carioca da crônica bossa nova, se deve à insistência no lirismo, uma maneira de desfatigar um leitor cada vez mais subjugado por uma catadupa (epa!) de informações e pela vida vertiginosa do cada vez mais exacerbado urbanismo.

De resto, resta dizer que o espetáculo de si contemporâneo, sucedâneo do reinado dessa crônica romântica carioca, acabaria de vez com o pudor de ser autobiográfico. Portanto, Bernadette Lyra está liberada, ela sabe disso, mas está como a pedir desculpas ao leitor. É puro charme. Faz parte do jogo. Ademais, quem tem o que contar, seja ou não de si, e sabe como fazê-lo, dois casos em que a autora se enquadra, não pode é se fazer de rogado.

Vamos ao livro. De pronto, posso dizer que recomendo sua leitura, para todos os que desejam desfatigar-se. E são tantos e muitos os motivos, não é mesmo? Comece essa largada pela capa, que é agradável, diferente desses invólucros de baixo custo que no geral não geram um bom resultado estético. Pois bem, essa capa é delicada, nas cores, e num desenho tipo arabesco que se propaga em repetição, como ondas mansas e sedativas, a indicar o curso dos conteúdos lá dentro.

Também a quantidade de páginas do livro já é um convite à amenidade. E, por incrível que pareça, o livro fica em pé. Acabo de fazer o teste agora, aqui na mesa. Para quem não sabe, uma das características para se classificar a grosso modo se se tem pela frente um volume de resposta é ver se ele se sustenta

sozinho na vertical. Quem é do ramo sabe. Claro que um conteúdo frágil pode derrubar essa tese, mas, pra começo de conversa, é assim.

Partindo para o miolo, depois da dedicatória, temos um poema! Em quatro páginas, “Canção do amor à minha terra” delata a Bernadette poeta, poeta do final dos anos 60, e início dos 70, participante ativa dos antológicos recitais do Clube da Poesia, uma entidade sem estatuto, sede e essas coisas, que só existia na cabeça do poeta e entusiasta Olival Matos Peçanha, sem quem essa riqueza e resistência poética daqueles anos não teria sido possível.

É preciso dizer, para os mais novos, que Bernadette Lyra (ainda sem os dois tês) estreou em livro como poeta, e numa antologia. “Poetas do Espírito Santo” foi fruto de uma chamada pública da Fundação Cultural e resultou numa seleção que foi primeiro “encenada” no Teatro Carlos Gomes, sob a batuta do diretor de teatro Gilson Sarmento. Mais dois eventos tornavam esse projeto rico: o lançamento do livro, que ocorreria nos primeiros meses de 1973, e um concurso para fotógrafos, cujos trabalhos saíam ilustrando alguns poemas, como de fato ocorreu.

Então, foi sem surpresa que vi um poema abrindo o livro *Água salobra*, pois a poesia, que está presente na prosa de Bernadette Lyra, notadamente nas crônicas, está aqui *tout court*, em carne e osso, forma e conteúdo, como se fosse uma longa epígrafe que ninguém saberia escrever melhor do que ela mesmo, para dar conta dos textos que desaguam no (dis)curso de suas crônicas enfileiradas em três ancoradouros, conforme apelos temáticos que ela definiu para fazer a amarração da obra.

“Minha avó bordando rendas,/ meu avô contando lendas,/ eu sentada no balcão”. Versos assim, de saída, remetem aos textos do primeiro ancoradouro, “Nas águas da memória”. É ali que ficamos sabendo da fundação da autora, se assim podemos dizer, não só pelo acesso precoce aos livros da estante do avô, que num determinado dia leu para ela um poema de Tagore que de tão impactante

ela cita, mas também pela narração do momento em que a escritora passa da atitude passiva de leitora para a de criadora.

Também é ali que vamos encontrar sua primeira experiência de imersão na consciência do mundo, narrada com tanta riqueza de detalhes décadas assim depois que com certeza fornece um bom material para quem cuida de pesquisar as transcendências, as qualidades da alma ou do espírito que, manifestando-se ainda nas crianças, demonstram que há uma marca individual no ser humano que independe de idade, raça, cultura e cor, mas é uma manifestação da alma maior do mundo em determinadas singularidades.

Achou confuso? Então demos voz à autora, em outro momento, abrindo o texto do título “Essa coisa tão estranha”. “Eu tinha sete anos, quando descubro essa coisa tão estranha que se chama escrever ficção. Já sabia ler desde os cinco. Os livros, eu os via por toda parte. Inclusive na pequena estante da sala da casa, que minha mãe fazia questão de manter com as janelas fechadas para que a maresia, vinda com o vento sul, não entrasse” (p. 31).

Foi nesse clima de beira-rio-que está-prestes-a-desaguar-no-mar que Bernadette, como um Huckleberry Finn de saias, viveu suas aventuras. Mas principalmente pela via dos livros. “O bom mesmo veio depois, quando meu avô, com pena de meus olhos compridos, abriu as portas de vidro das estantes nos fundos da venda e me deixou mexer nos tesouros que ele guardava” (p. 31).

Seu pai era pernambucano, relata depois, após falar da morte do avô e da mudança de casa, pois “ele tinha essas vontades de verdes e lonjuras” (p. 32). Foi no novo lar a experiência marcante da primeira “obra”, como segue: “O perfume do pé de jasmims se tornava mais doce, o marulho do mar vinha de um pouco além do areal, e o que eu mais desejava era juntar as histórias que lia com aquela plenitude perfeita” (p. 32). E um dia sentou à mesa da “varandona dos fundos” e inventou uma trama com seis garotas que “vagavam na praia, esperando uma sétima, que nunca aparecia” (p. 33). Essa “obra primeira” se

perdeu. “Mas o fato é que, depois dela, eu desandei a inventar histórias e a literatura nunca mais deixou de ser o sal que dá gosto a minha vida”.

É nesse tom, num tecido de delicadezas, que podemos navegar nas águas amenas do livro de crônicas das reminiscências de Bernadette Lyra, agora no segundo “ancoradouro” de textos, apelidado de “Coisas deleitosas da barra”. Comporta uma fieira de conteúdos semelhantes. Mas agora há “personagens” mais precisos, com “O rio”, “Os navios”, “O vestido branco”, “Os abricós”, “Os jasmims”, “O muxá”, “As pastoras de reis”, “O ticumbi”, “As damas”, “As balas e cocadas de Ana Naninha”, “O sobrado”. São 11 textos que aprofundam as memórias da autora, e paralelamente pintam o cenário onde ela, a personagem principal, se movimentava. Dessa forma, a história de Bernadette registra, num determinado recorte do tempo, a alma toda de uma cidade. São preciosos apontamentos para a microhistória, a saga de uma região.

Chegamos ao terceiro ancoradouro com muita vontade de atracar. “Reflexos de outros verões” faz parte de um novelo de fatos que a autora reúne para fechar uma história com final de alerta. Vejamos os títulos: “Estranhices”, “As fotos que meu amigo me envia”, “O avanço das águas salgadas”, “Os nascidos e os não nascidos”, “Quase elegia”, “A água da cacimba do Borges”, “Onde mora o coração”. Tudo vai mais rápido, como se o rio, enfim, mesmo sendo “O preguiçoso”, que é o significado de Cricaré em língua de índio, se beneficiasse com o vazio de uma maré vazante. Nesse terceiro bloco, doces recordações se contrapõem a perdas e danos. Mas o tempero é o da esperança.

Citemos a página 84, quando dá a notícia da morte da pianista que marcou sua infância a ponto de sua técnica ser uma influência presente na modulação de seu texto vida afora: “E, todos os dias, eu esperava o som quase imaterial que vinha do sobrado, escorria até meus ouvidos e, como uma promessa de beleza e mistério, abria as persianas de minha imaginação”.

Um final para marcar as mudanças. O mar que avança pelo rio. Destrói a Bugia. A seca e a água salgada, invasora, empurrando o rio de volta. Esse tema não

entra na obra como um desfecho de sabor insosso. Há nas entrelinhas e no rememorar um clima do primeiro “ancoradouro”, sintetizada na crônica sobre a água do poço do Borges. Essa água que, para a população, era matéria de consumo, para a menina vocacionada era um espetáculo para a fruição estética. “Eu gostava de acompanhar as mulheres que iam buscar água na cacimba do Borges, só para ver a jogada do balde pela borda, a puxada da corda que subia com o balde repleto, a água cintilando em círculos claros debaixo do sol” (p. 87). E é essa a vocação de lembrar e narrar: um compromisso com a vida, de que a arte é um sólido atestado, pelo menos no caso de Bernadette Lyra.

A água do poço é a cacimba sem comunicação com o mundo exterior, protegida dos contágios de todas as poluições e mudanças deletérias. Está lá, só na memória, como esse som imaterial do piano que verte do sobrado, essa matéria espiritual de que a arte dá conta, como um fenômeno a que o filósofo Bergson nomeia como *durée*. E que só existe, só ressuscita em cada leitor, porque está inscrito em cada um esse sentimento de necessidade de um “suplemento de alma”, para a cura de nossas humanas travessuras. Não cremos ter sido por acaso que a autora tenha reservado para os últimos momentos de sua obra o texto “A água da cacimba dos Borges”, algumas páginas depois de “O avanço das águas salgadas”. O caráter simbólico dessa edição em contraste não pode passar despercebido.

Sob a ponte Mirabeau corre o Sena. O Cricaré se esparrama preguiçoso. Na outra ponta, a água do mar ora vai, ora vem, salgando por demais dos limites o sertão adentro, em tempo de desmedida seca. Então Pascal se curva ao espetáculo das estrelas. Elas lá, tão longe e impossíveis, e o contemplador estaca impotente por um instante, a se sentir esmagado sob os astros. Mas logo se refazendo do susto, ao saber que é superior, porque, diferente deles, tem a consciência de saber como essa distância dói.

O Rio passa sob a ponte. O autor fica. “Vienne la nuit sonne l’heure /Les jours s’en vont je demeure”, reverbera sempre em refrão o grito de vitória de Apollinaire contra as roeduras do tempo.

Portanto, não faz mal não sabermos a data em que Bernadette Lyra viu em primeiro a luz deste mundo de Deus. Almas não têm sexo, não têm idade, têm é, simultaneamente, a sede e a potência do infinito.

Recebida em: 31 de julho de 2019.
Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

SOARES, Gilson. *55*. Cariacica: Cândida, 2018.

Lucas dos Passos*



Gilson Soares nasceu em Ecoporanga, numa quinta-feira, por volta das cinco da tarde, em 1955. À parte os elementos pré-textuais, essas são as primeiras informações que se retêm de *55*, quinto livro do poeta capixaba que assina como “g.” o prefácio, de título “Cinco por cinco”. É digno de nota que essas sejam as primeiras *informações* encontradas no texto quando ultrapassamos a fronteira do sumário porque reúnem, em gérmen, uma série de fundamentos da sequência de poemas que virá: há, ali, pela força da redundância descoberta, a alusão à carga vivencial que imperaria sobre os versos da obra, a atração pelo acaso – muitas vezes matemático, não raro travestido de

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

suspeita coincidência – e um gosto pela ironia, pois o poeta termina a primeira sentença de *55* dizendo que os fatos alhures citados não contribuíram “em nada para a escolha do título numérico deste livro de poesia” (SOARES, 2018, p. 7). Ademais, a reiteração que se dá pela visão diplópica do número cinco, sobre imponente fundo rosáceo, desde a capa do livro, entrega, como síntese, importante valor poético para a cena que se deslinda a contar do prefácio; afinal, a poesia de Gilson Soares – mormente versilibrista – repousa necessariamente no conceito básico de verso, que é volta, retorno, repetição (mesmo que pelo avesso), reiteração de som-imagem-e-sentido construída da extremidade em que o arado faz a curva até a margem onde se inicia a nova linha. Calcada em versos e anversos, em dobras sobre si mesma, a construção do autor pressupõe, porém, ainda um outro elemento que ratifica a importância de repetir-se: se não é a profusão de números cinco na vida do autor que o levou à escolha de *55* para intitular seu quinto volume de poemas, é porque, simplesmente – embora seja daquelas singelezas de que muitas vezes se desconfia –, são cinquenta-e-cinco os poemas perfilados no livro, após cuidadosa seleção operada a quatro mãos com amparo crítico de Reinaldo Santos Neves – poeta e ficcionista que, diga-se, tem especial afeição por prefácios e autorreferências irônicas. Ora, se se trata de uma seleção, o conjunto de textos poéticos que se tem adiante é, naturalmente, uma releitura – de si, como outro e como mesmo –, elemento que forma mais uma dobradura na duplicidade de cincos estampados em capa e prefácio.

Passadas as primeiras páginas, vê-se que o espectro temático desenhado pela obra é evidentemente vasto; e, posto que haja uma variação formal nítida – lemos poemas que buscam a padronização estrófica, três sonetos ortodoxos, poemas seccionados, alguns com mais atenção à métrica e muitos outros em verso livre –, como não poderia deixar de ser, alguns assuntos se repetem. Deles, como também é natural a poetas, a atração pelo tema da escrita perpassa um conjunto numeroso de versos: desde “Versinho”, primeiro poema, à última estrofe de “Minério”, que encerra o livro, a metalinguagem se faz presente, aliando a matéria dos versos à reflexão sobre o fazer poético de tal modo que, por vezes, o resultado é metapoesia “pura” – do que se extrai a ambição do poeta

ao tentar elaborar uma teoria de si, como versejador, e do poema, como sua voz e corpo, não raro impregnados de outrem:

Desventura

Hoje
o vento arfando incerto
no espaço vazio
onde seu corpo outrora.

Agora
o nada inventando formas
diante dos meus olhos
onde seus olhos ontem.

e
o silêncio tentando gritar
murmúrios ao meu ouvido
como sua voz então.
(SOARES, 2018, p. 24).

A transcrição integral do poema acima permite vislumbrar um dos pontos altos da poesia de Gilson Soares. Nele, no presente que funda – reforçado pela marcação temporal de um “hoje” e um “agora” que se atualizam a cada leitura –, assiste-se à cadência do silêncio como ponto de apoio fundamental ao sentido. E mais: os versos ponteiavam um outro aspecto central da obra: a constante referência ao corpo, frequentemente o corpo da amada, orquestrado como duplo do corpo do poeta (dado que se denuncia na relação especular dos olhos, em “Desventura”), em jogo de presença-ausência. Esse corpo erotizado, desejado em cenas declaradamente inventadas, se lê também, por exemplo, no primeiro soneto de 55, mais ou menos na metade do livro:

Banho e fantasia

A água, se desliza por teu corpo,
inventa ondas, angras, enseadas,
ou se faz rio, doce, sinuoso
por selvas, serras, vales, esplanadas;

sobre a topografia do teu corpo
chove o chuveiro público água farta
inundando o país misterioso
que observo com olhos de pirata;

nasce o desejo na tarde em Bicanga,

brinca a brisa em tua pele molhada.
Eu algo voo. A paisagem canta!

Registro a fantasia que não ousa:
navegar pela líquida estrada
da água que desliza por teu corpo!
(SOARES, 2018, p. 59).

Obedecendo ao padrão decassilábico, “Banho e fantasia” escapa do ritmo heroico – iniciado em iambo ou troqueu ou até mesmo martelado na terceira sílaba – apenas no primeiro terceto, o que demonstra certo apuro na técnica, condição *sine qua non* para se esquivar do erotismo e/ou do sentimentalismo brejeiro. A tentação do soneto não anula, porém, um tom (elevado pelas exclamações) de voltagem deveras romântica, quiçá carente de atualização crítica, uma vez que a imagem – a paisagem – repete antigos clichês de cenas de pele molhada, que a brisa beija e balança. A esse respeito, é preciso que se diga: em tempos de luta pela emancipação do corpo feminino (o soneto foi publicado originalmente em 2014), o olhar erótico masculino sobre a mulher carece de ajuste. Por mais que no poema em questão o sujeito que fantasia a cena não se declare homem e aquilo que se deseja não se apresente mulher, o fato de estar ladeado por incontáveis versos (como os de “Angélica”, “Bela, adormecida”, “Acidente” e tantos outros) que repercutem o enlace amoroso heterossexual da perspectiva masculina o contamina desse ponto de vista tradicional. Não se discute que este seja *topos* para lá de sacramentado na tradição literária, e não há patrulha que possa simplesmente apagá-lo (afinal, o apagamento absoluto pode, entre outras coisas, brevar o necessário debate); mas não se discute também que mereça alguma sondagem crítica quando abordado, por um poeta homem, nesta ponta da História.

Coincidentemente, é consciência crítica, sobretudo no que tange ao trabalho formal, que Gilson Soares pede ao poeta no último poema do livro, já mencionado aqui: “Minério”. Nessas que são as duas últimas páginas da obra, os versos traçam um desenho que demonstra o alto valor do labor poético, deixando ressoar as lições apreendidas por Bilac da poética clássica:

Fique aí remexendo palavras, poeta.
 A vida espera.

Amalgame-as
 com a sua saliva
 à seiva seca do papel;
 torneie-as
 até torná-las belas;
 lapide-as
 até vê-las límpidas;
 alise-as
 até que elas luzam:
 lustre, com destreza, a sua lira.

A construção do poema se pauta na enumeração de conselhos a um interlocutor, mas mal disfarça, pela alcunha que cabe ao ouvinte-leitor, ser ele o próprio poeta, que mais uma vez se desdobra no papel e procura, em seu reflexo, reflexão. Mais que uma profissão de fé, o poema se revela busca por um salvo-conduto, pautado num primeiro argumento simples: como a vida espera, há tempo para remexer as palavras, degluti-las, alinhá-las, poli-las até o justo brilho – sim, porque a vida espera. Contudo, a partir da terceira estrofe, que transcrevo abaixo, a vida anda, dança, balança, faz peripécias e expira, invertendo a lógica que se cria no início do poema; e isso não anula o percurso dos versos iniciais, pois é justamente o trabalho descrito na segunda estrofe que permite à poesia e ao poeta sobreviverem à própria vida, como minério mínimo da existência (ou pervivência), repetindo o clássico *exegi monumentum* horaciano:

Sem atropelos, poeta,
 a vida anda:
 no seu balanço,
 na sua dança,
 sem descanso,
 a vida vai

faz peripécias
 estripulias
 depois expira,
 vira mistério:

ficam a poesia
 e o poeta
 feitos minério.
 (SOARES, 2018, p. 114-115).

A essa altura, depois de pontos de parada no começo, no meio e no fim do livro, é preciso fazer (mais uma) volta, para alinhar alguns dados elementares: das orelhas ao prefácio, destaca-se que a seleção das cinco dezenas e meia de poemas concentrou-se apenas nos três primeiros livros do autor (*Rosa dos ventos*, *Canção da meia-idade* e *Minério*), excluindo-se as duas últimas obras trazidas a lume por Gilson Soares (*Poesia de bolso* e *pequenos poemas pedestres*). À margem da constância de temas que se vem aqui notando, correm os anos entre os três primeiros livros que emprestam poemas para 55: há, entre *Rosa dos ventos* e *Canção da meia-idade*, um intervalo de 12 anos – algarismo que coincide, aliás, com a quantidade de poemas destacados de ambos os livros. De *Canção da meia-idade* a *Minério*, o arco é ainda maior: as duas obras são intervaladas por 17 anos, de modo que a seleta feita pelo escritor ao lado de Santos Neves percorre, pelo menos, 29 anos de poesia e vida. (Nenhum acaso contábil por aqui.)

Última volta, para informações básicas que se afiguram quando se abrem as primeiras páginas de 55 – sentido principal para onde deve apontar esta resenha: o livro é de 2018 e, em publicação bem cuidada da Cândida Editora, representa o número 16 da importante Série Estação Capixaba; engrossa, portanto, o caldo da poesia local – o que não impede, e na verdade valoriza, suas peregrinações.

Recebida em: 1º de agosto de 2019.
 Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

NALI, Fernanda. *Território inominado*. Vitória: Causa, 2018.

Sarah Vervloet Soares*



Fernanda Nali de Aquino é de Vitória, Espírito Santo. *Território inominado* foi aprovado no Edital Secult/Funcultura n. 007/2017: Seleção e incentivo à produção e difusão de obras literárias inéditas de autores residentes no Espírito Santo. Atualmente, cursa doutorado no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), além de atuar como produtora cultural.

* Doutoranda em Educação pela Universidade de São Paulo (USP).

Romance de estreia de Fernanda Nali, *Território inominado* (2018) é uma busca por nomes e caminhos que não cessam as nossas dúvidas. É mais do que uma busca, é um abandonar(-se) também das palavras mais precisas porque o percurso, muitas vezes, exige silêncio. Territorializar parece contornar o incontornável, como se dando à palavra o que lhe é de direito – nomear – tudo se findasse. Traçar as fronteiras é, ainda, saber e tomar distância.

As 92 páginas e seus 22 capítulos labirínticos (como a capa desta primeira edição, cuja ilustração indica um labirinto com várias entradas e saídas) elaboram rastros de experiências que, por vezes, são direcionados, mas nem sempre sabemos para onde: se para o passado, o presente ou o futuro, ou para nós mesmos, apenas. É um percurso pouco solitário porque a narrativa convoca aos rearranjos pessoais, permite respirar e, ainda, a pensar junto, afinal, a voz anônima é multiforme – sou eu também que estou nas linhas de Nali, dizendo “construo uma narrativa cuja dinâmica do som pode ser sentida em lógica própria” (NALI, 2018, p. 16) ou “Há coisas que não parecem estar acontecendo com você” (p. 20). Realmente, há coisas que acontecem no susto do momento e resignificar isso é processo lento e danoso. Diz respeito a um núcleo profundo que segue sem rumo, e por isso a leitura é tão valiosa.

Essa escrita poética se perfaz na obra alinhavada à metalinguagem, quase para se estrear uma vida nova, em corpo novo de memórias e marcas, letras e páginas, e rompe com certezas anteriores. É como uma nova descoberta, que pode partir da vontade própria de escrever, sendo a escrita sobre si – sobre ela, sobre escrever e se escrever – um recurso sempre importante para elaborar, guiar, convergir. Corpo que se escreve pedra, corpo de mulher que pulsa, a literatura pode até se reinventar porque é uma preparação, como diz Barthes a respeito do romance, é uma preparação para a vida.

Mas o que não se nomeia? A dor de ouvir a voz amada distante, o retorno ao quintal de família, a pausa na vida acadêmica e confusa, o cair do cavalo ou da locomotiva, os afetos guardados em cada encontro, uma colônia marcada de

sangue, os trinta anos de histórias inaudíveis. Dar nome é tingir, inscrever, circundar, talhar, cingir, tatuar, envolver. Aquilo que nos escapa para se fazer tecido, ouro, madeira, pele, papel, linho, mármore. A narradora de *Território inominado* desarvora e resiste “aos rumos em ramos” e “a um corpo que se escreve: da melodia à medula, o hábito censura a óbvia ossatura” (p. 37). Assim, faz poesia na prosa porque nos guia em tons e entretons, nas teclas do piano que se espalham pelas conexões, a linguagem ritmada como partitura, ou tantas vezes somos nós que, lendo, estamos sentadas na plateia do concerto que já vai terminar, mas ainda há tempo para um olhar detalhista sobre o corpo que toca – ou que se quer tocar. Eis a linguagem que pergunta: “Som e texto. Como converter um no outro?” (p. 55). Existe harmonia na mágoa ou na imaginação?

Escrever exige imergir num rio de experiências e, do seu fundo, entender um pouco mais do mundo. Esse mundo, por sua vez, é próprio, é singular. Colocá-lo no papel é o que se faz de toda atividade da escrita: criar o próprio mundo em palavras. Escrever literatura tem a ver, portanto, com liberdade, e tem a ver com o que é permitido ao homem: “Soltar a vida. / Fuzilar a Bomba. / Reinventar a ode”, como disse Murilo Mendes. O rio desse território sem nome deságua na infância e nas recordações de mãe, pai, avós, bisavós, e na consciência de destruições de uma história em maiúsculo. Tal como no tempo da melodia, o tempo da infância nos reelabora. E é alternando entre heranças e ternuras, lapsos e desejos, que o livro vai se perfazendo.

Assim como diz André Gide, “Eu sou mil possíveis em mim; mas não posso me resignar a querer apenas um deles”, a narradora não foge de si: faz juízos e testemunhos, na persistência de cravar uma memória tantas vezes esquecida, que é justamente um território que invade e traduz: “Vivemos as coisas e as palavras, ou as próprias palavras vão tornando as coisas em coisas. As próprias palavras, aventureiras, vão tornando as coisas nomeáveis em coisas outra vez” (p. 88). Olhar e ver familiarmente o que se aniquila e se deixa para trás por comodidade. O que foi varrido para debaixo das franjas de nossas belas tardes de primavera – ou tardes estranhas de qualquer estação. O que foi devastado e

transformou as vivências ensolaradas. Retornar aos possíveis de si mesmo também significa conviver com as sombras que nos criaram, portanto. A trajetória pode ser mero rabisco e, quando se (se) percebe, há muito mais a se ler e a se escrever entre os escombros.

Território inominado é onde o rascunho arranha a página e lembra cicatrizes no corpo, sem retorno, e convida Clarice, Guimarães, Mário, Woolf, Pessoa, Adélia. E, ainda com música e literatura, história e geografia, a letra que se escreve engendra um projeto-além porque cuida miúdo dos seus cantos, apara as arestas e apresenta um texto generoso e sofisticado. É um onde que embala, torna mulher, recria eus, vocês e nós. É um onde em que outros vivem, sem saber. É onde se “procura ver o mundo”, um “entre-lugar” onde “cada um eram vários, o desafio de transgredir” (p. 70). Fernanda Nali experimenta a linguagem nas vias do poético e do sensível, uma escritora de palavrafeto. Uma escritora que transcende aos encontros da própria sorte, reescreve suas andanças de dentro e de fora.

E porque escrever é procurar um lugar, uma pessoa, um sentir, então a leitura se justifica de ponta a ponta – vale ler e reler, inclusive, pois é assim que se escuta mais de perto o som das teclas e das palavras que Nali manifesta. É a voz feminina que transpassa sem medo e revela a potência da subjetividade múltipla e fragmentada. Esse sujeito cuja fenda não se fecha nem se finda, vê-se no romance que se conduz para, cada vez mais, compreender-se nessas transformações. Assim, abrem-se caminhos para encarnar a própria trajetória, essa que vem de um sujeito dizendo: isso não é o que eu sou, mas o que estou sendo. Vale muito, portanto, percorrer esse território de palavras e não-palavras, lendo e sendo.

Recebida em: 31 de julho de 2019.
 Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

DALVI, Maria Amélia. *No cangote do Saci. Lendas do Brasil*. Ilustrações de Daniel Kondo. São Paulo: Kondo Studio, 2018.

Silvana Pinheiro*



Maria Amélia Dalvi é escritora e professora universitária. Com pós-doutoramento em Letras, atua no magistério superior, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), desde 2010, vinculada ao

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Departamento de Linguagens, Cultura e Educação e aos cursos de mestrado e doutorado em Educação e Letras. Criou em 2011 o grupo de pesquisa “Literatura e Educação”, na Ufes, trabalho que coordena até o presente. É autora dos livros *Drummond: do corpo ao corpus - O amor natural toma parte no projeto poético-pensante* (2009) e *Drummond: a invenção de um poeta nacional pelo livro didático* (2011), ambos pela Edufes. Recebeu o Selo Altamente Recomendável para o livro infantil *No cangote do Saci: lendas do Brasil*, em coautoria com Daniel Kondo, concedido, em 2019, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil / IBBY Brazil. A mesma obra foi selecionada para o FNLIJs selection of Brazilian writers, illustrators and publishers at Bologna Childrens Book Fair 2019. Atua com frequência em projetos e programas públicos para o livro, a leitura, a literatura e a formação inicial e continuada de professores, tanto ligados à Educação Básica, como ao Ensino Superior.

No cangote do Saci: lendas do Brasil é um livro destinado a crianças, sem, no entanto, deixar de cativar leitores de todas as idades, que podem acessar narrativas revoantes sobre a memória de qualquer brasileiro desde a infância. Trata-se de uma coletânea de dez lendas baseadas em personagens da nossa cultura popular, muitos deles bem conhecidos. A obra recupera essas narrativas, recontando-as por meio de delicados e bem-humorados textos poéticos, que também retomam formas clássicas da poesia popular, sem, no entanto, manter nenhuma fixidez formal.

Acompanha cada texto poético, além das provocantes ilustrações do livro, uma breve exposição informativa sobre cada lenda e seus personagens, identificando suas origens e os principais fatos imaginários associados a essas narrativas: Curupira, Boto Rosa, Capelobo, Cobra Norato e Maria Caninana, Boitatá, Iara, Cuca, Pássaro de Fogo, Barba-Ruiva e Saci. Algumas delas são mais conhecidas do público em geral, como Curupira, Boitatá e o próprio Saci, que se exhibe desde o título e a capa e mostra mais explicitamente a que veio na última narrativa do livro. Outras são menos comuns e requerem novos dados para alcançar a lembrança dos leitores, o que a publicação também oferece. Além das dez

personagens-tema, outras são citadas em um ou outro poema. E a variedade das histórias contempla diferentes origens e localizações no mapa brasileiro, inclusive com a referência à narrativa popular capixaba, *O pássaro de fogo*, terra de nascimento da escritora.

A publicação tem uma arquitetura bem delineada pelas mãos de Daniel Kondo, reconhecido ilustrador e autor de livros para crianças e jovens, que assina o projeto gráfico e as ilustrações da obra. Quando fechada, pode parecer um álbum de estrutura simples, como outros para essa faixa etária. No entanto, ao ser aberta, transforma-se em livro-brinquedo. Capa e contracapa se abrem em grandes orelhas, que apresentam um mosaico de caras e partições dos corpos que aparecerão no interior da obra.

Além disso, logo nas primeiras páginas, que apresentam-se em duplas, há os nomes das figuras lendárias, recortados em pequenas partes ou sílabas isoladas, bem como suas respectivas ilustrações, também segmentadas. Os nomes e imagens sofrem dois cortes cada, possibilitando que os textos e as ilustrações originais possam ser decompostos em três frações e recompostos de variadas maneiras, à medida que cada lâmina é virada como página, encontrando outros segmentos dos nomes e das imagens de novos personagens.

Esses movimentos proporcionam ao leitor a oportunidade de recriação das representações de cada personagem, compondo quebra-cabeças multifacetados, que se reconfiguram de modos divertidos e inusitados, posicionando palavras e figuras em inúmeras disposições, construindo uma dinâmica de leitura interativa, caleidoscópica e profusa em sentidos, levando o leitor a se localizar na obra como coprodutor. Assim, na própria essência do projeto editorial, mimetiza-se o movimento de criação e recriação das narrativas da cultura popular, que sofrem pequenas alterações a cada contato com novos ouvintes-leitores, o que possibilita a abundância de versões das mesmas e outras histórias que habitam o nosso imaginário. A parceria entre escritor, ilustrador, projetista-gráfico e leitor resgata

não só os textos populares, mas também a dinâmica de como eles se tornam profícuos ao longo da história.

Segundo os autores do livro, a criação de *No cangote do Saci* foi construída por meio de um processo de parceria e diálogo permanente entre eles, a partir de uma ideia inicial de Kondo e da pesquisa engendrada por ele e Maria Amélia Dalvi sobre diferentes lendas:

Considerando a diversidade de fontes com que trabalhamos, de saída percebemos que tanto a descrição das personagens quanto a sequência de eventos narrativos é, em diversos casos, múltipla e até mesmo conflitante. Longe de criar uma dificuldade ou de mobilizar em nós uma postura normativa (de encontrar a versão “correta” e “oficial”), essa constatação nos deu gana de compor e apresentar as personagens à maneira de um mosaico. Foi um prazer, para nós, trabalhar nessa (re)descoberta e na reinvenção de tantos possíveis para histórias que – supúnhamos – estavam consolidadas¹.

A escolha do título é feliz. *No cangote do Saci* destaca o elemento lúdico do livro, elegendo o Saci como guia que conduz os leitores a brincar com as narrativas folclóricas, ele que é um personagem que encarna em si mesmo a criatividade, a folia e a convivência com a variedade e a riqueza de nosso folclore.

Há um poema-prólogo, sem título, um convite a entrar na obra. Construído em quatro estrofes, com três versos cada, todos com cinco sílabas métricas, ricas em assonâncias e aliterações e rimas que ecoam no interior e nos finais dos versos. Mais do que convidar a entrar no livro, o poema chama os leitores a vivenciarem as lendas brasileiras, recuperando o clima das rodas de histórias “[...] Em volta do fogo”, onde “Há sempre um sábio/ Que conta uma lenda/ De um longo passado”, mostrando que as “[...] Memórias do povo/ Estão renascendo”. O diálogo se reinaugura e desperta curiosidade e aquele medo gostoso, que só sente quem convive com as misteriosas histórias do imaginário popular: “Eu vou te falar:/ São tantas as lendas.../ É de arrepiar!”. Sendo assim, enfatiza o quanto

¹ Depoimento apresentado pelos autores ao “Caderno Cultura”, do *Estado*, disponível em: <<https://cultura.estado.com.br/blogs/estante-de-letrinhas/assinatura-de-livros-natalino-saci/>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

é vasto o universo de narrativas que o livro chama a conhecer, lembrar e passar adiante, para que não se percam de nossa memória junto às outras gerações que virão.

Depois dessa seção que contém os quebra-cabeças e possibilita ao leitor brincar com os recursos do livro, a partir de seu próprio imaginário, a publicação apresenta as lendas do Brasil propriamente ditas. São textos divididos em três grupos que dialogam entre si. Há as imagens de cada personagem, que normalmente perpassam a página sobre sua narrativa, com traçados dinâmicos, entrando e saindo do livro, enfiando a cara, a perna ou o rabo entre os textos ou somente uma língua comprida, deixando um rastro sugerido. Cada imagem acompanha uma sinopse da respectiva lenda, identificando sua origem, diversa entre as etnias que formaram as populações do Brasil, e seus principais elementos narrativos, bem como um poema sobre o personagem e sua história.

No conjunto das lendas exploradas, além da diversidade de origens étnicas e geográficas, identificadas ou não, há uma variedade de temáticas que transversam os textos, muitas delas com vínculos às questões ambientais brasileiras. Nota-se ainda a contemplação de diferentes tipos de personagens, sejam femininas ou masculinas, que carregam características e perfis diversos. Muitas delas rompem com estereótipos e dualismos simplistas, reconfigurando-se em outras manifestações de gênero e transitando entre posições éticas e estéticas que deslocam o entendimento do que é bom e mal, belo e feio. Em particular, a ênfase na questão ambiental, tão necessária ao atual momento sócio-político e econômico brasileiro, é uma recorrência. Vemos, por exemplos, a presença do Curupira enganador de pessoas que deflagram desequilíbrios ambientais em seus domínios de território, bem como o Capelobo que se vinga de caçadores ou o Boitatá que protege as florestas.

Os textos poéticos de Maria Amélia Dalvi lembram a estrutura dos versos populares, sobretudo por sua extensão clássica, muitos em redondilhas maiores ou menores, além dos hexassílabos. No entanto, não se limitam ao formato das

quadras populares, mais comuns nas recitações dos textos folclóricos presentes em nossa memória. Da mesma forma, seus poemas se utilizam muito mais de rimas internas, aliterantes ou toantes, do que das clássicas rimas finais. Também o número de versos de cada estrofe e o número de estrofes é variado, como toda a proposta do livro, que privilegia a multiplicidade de caminhos e sentidos, proporcionando o contato do leitor com poemas de ritmos diversos. Assim, embora se utilize da sonoridade pautada em algumas estruturas populares, Dalvi recorre a elas, imprimindo uma marca peculiar em seu trabalho, fazendo dialogar o tradicional com o novo.

A partir desse caminho formal, percebe-se uma transição permanente, um fluxo e refluxo entre o tradicional e o novo, que torna a obra acessível, interessante e de leitura desafiadora. Mas tal trajeto não se reduz às escolhas formais. Forma e conteúdo se imbricam ao longo dos poemas. Muitos de seus textos tomam como ponto de partida o universo comum aos leitores contemporâneos, como aqueles ligados aos meios eletrônicos e virtuais ou às brincadeiras e fatos do cotidiano da infância de hoje, para levar os leitores a estabelecer contato com as personagens apresentadas. Em outros momentos, seus versos trazem perguntas provocativas, que abrem espaço para o diálogo interno ou coletivo sobre as lacunas das narrativas lendárias, instigando a participação e o crescimento dos leitores, a partir de suas próprias hipóteses de respostas e conclusões.

O livro de Maria Amélia Dalvi e Daniel Kondo, dessa forma, pode proporcionar uma variada riqueza de experiências aos leitores, por demandar deles um protagonismo de atuação que os leva a movimentos físicos e cognitivos de interação com esse objeto editorial. Um livro infantil com essas características e que resgata lendas da nossa cultura popular, não se restringe a ser um exemplar informativo, embora isso esteja presente na obra e seja uma de suas interessantes propostas.

Mais do que isso, carrega a força de um objeto que encanta, por seus textos verbais ou imagéticos, pelos desafios de leitura que propõe aos leitores em formação e a todos que apreciam um bom livro, e pela sensibilidade e respeito

com que dialoga com o imaginário e a cultura popular, aproximando-os das realidades e discursos contemporâneos.

Recebida em: 31 de julho de 2019.
Aprovada em: 15 de outubro de 2019.

Classificação e recepção
em *Tem uma lua na minha janela*,
de Andréia Delmaschio

*Classification and Reception
in Tem uma lua na minha janela,
by Andréia Delmaschio*

Flora Viguiini do Amaral*

Classificação

Classificado inicialmente como livro de crônicas, cujo público-alvo era o adulto, *Tem uma lua na minha janela*, de Andréia Delmaschio¹, foi publicado em 2015 pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult). A obra, entretanto, está sendo recepcionada por muitos leitores, de variadas idades, como livro infanto-juvenil, de acordo com a autora. Quais fatores

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

¹ Nascida em Vitória, no Espírito Santo, em 20 de abril de 1969, Delmaschio é escritora, professora e pesquisadora. *A máquina de escrever (de) Chico Buarque* foi sua tese de doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora do livro de contos *Mortos vivos* (2008), em que apresenta seus primeiros escritos (ficcionais) sobre Chico Buarque. Publicou ensaios sobre as obras de Hoffmann, Rosa, Noll e Manuel de Barros, entre outros. Em 2004 lançou *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de Cólera, de Raduan Nassar* (Annablume). Também publicou o livro *Aboio de fantasmas* em 2014, pela Secult.

podem ter contribuído para tal recepção? As ilustrações, feitas por crianças (Flora e Francisco, filhos de Delmaschio)? Ou o texto, que apresenta diálogos entre adultos e crianças? Antes de começarmos a tentar responder às perguntas propostas, faz-se necessário abordar, brevemente, o que vem a ser Estética da Recepção.

De acordo com diversos críticos, o que é concebido como prática de leitura pode mudar diante de diversos aspectos, tais como condições sociais, tempo e lugar. Para Pierre Bourdieu (1996), em contrapartida, é possível afirmar que o livro não chega jamais ao leitor sem marcas, pois já é definido por sistemas de classificação implícitos. Dessa forma, a leitura seria predeterminada por uma norma que classifica as edições e controla sua recepção. De acordo com Bourdieu, a leitura é justificada por sentidos que podem ser impostos por outras pessoas ou até outras instâncias. Assim, para ele, a liberdade de atribuição de sentido à leitura pelo leitor é, neste sentido, relativa.

Para embasar essas discussões sobre a leitura, é importante ressaltar que a Estética da Recepção (ER) surge em 1967, na Universidade de Constança – Alemanha, a partir da publicação da aula inaugural de Hans Robert Jauss. Essa teoria aparece a partir do desejo de examinar e conceder um lugar ao leitor na literatura. Ela perverte o entendimento da teoria da estética tradicional, colocando-se em oposição às correntes teóricas marxistas e formalistas, como a crítica sociológica, o *new criticism*, o estruturalismo e o formalismo russo, que se atentavam apenas para duas questões: obras e autores. O leitor, portanto, ficava à margem. Dessa forma, a ER compreende o leitor como uma peça fundamental no processo de leitura, que atribui sentido ao que se lê, passando a estabelecer uma relação dinâmica entre autor e obra. Sobre a publicação de Jauss, Regina Zilberman explica:

Seu objetivo principal é recuperar a historicidade da literatura, descartada por essas vertentes, meta possibilitada pela valorização da ação do leitor, responsável pela permanente atualização das obras

literárias do passado [...] A Estética da Recepção assume a perspectiva do leitor portanto, conforme sua denominação sugere, ao considerar que é ele quem garante a historicidade das obras literárias. Em decorrência do fato de o leitor não deixar de consumir criações artísticas de outros períodos, essas se atualizam permanentemente (ZILBERMAN, 2008, p. 92).

Sobre o papel e a importância do leitor no que tange à ER, Terry Eagleton discorre:

O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, em si, realmente não passa de uma série de “dicas” para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária (EAGLETON, 2001, p. 105).

Se Jauss estava preocupado com a recepção, Wolfgang Iser já direciona o foco para investigar o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura, nesse ato individual. Assim, Iser elabora a Teoria do Efeito, cuja origem está atrelada aos estudos de Roman Ingarden. Dessa forma, Iser confere destaque à experiência da leitura de textos literários como forma de aumentar a consciência. É na publicação da obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996) que Iser afirma ser o texto um mecanismo em que o leitor constrói suas próprias representações. Para o teórico, a comunicação entre o leitor e o texto ocorre por meio do diálogo.

No que tange novamente ao papel do leitor, mas agora em relação ao efeito estético, Zilberman afirma que ele se torna co-produtor do significado do texto, preenchendo os espaços ou lacunas que encontra durante o ato de leitura. Isso reforça a ideia de Iser sobre o diálogo entre o leitor e o texto.

Recepção

Intitulado como livro de crônicas, a autora de *Tem uma lua na minha janela* notou que seus leitores adultos se referiam ao livro como literatura infantil. Mas o que levou o leitor adulto a determinar a faixa etária ou o público leitor da obra em questão? É importante ressaltar que a literatura infanto-juvenil ocupa, atualmente, uma parcela significativa do mercado editorial brasileiro. Tal crescimento é acompanhado de um enriquecimento da qualidade estética das obras (aspecto literário e gráfico-visual, por exemplo).

Na literatura destinada ao público infanto-juvenil, autores destacam dois principais subgêneros: o didático e o “livro de literatura infantil”. Este se divide em infantil e juvenil. No que tange à Literatura Infantil, diversos autores destacam, entre suas principais características, o emprego do recurso da ficção; motivação estética; prática do discurso poético; vinculação à voz pessoal; e utilização da ambigüidade. Vale salientar que o aspecto gráfico, a tipografia, as cores, o formato, o papel, são itens usados como recursos integradores da história ao visual do livro. Assim, a forma e o design também podem guiar a recepção das narrativas.

O design do livro infantil se encaixa na observação de Bourdieu sobre o aparecimento de todos os sinais visíveis do esforço para controlar a recepção. Na perspectiva de conquistar um número expressivo de leitores, o design do livro infantil surge como uma opção para controlar a recepção do público leitor. Desde a criação da literatura infantil, no século XIX, o design dessas edições tem passado por um aprimoramento significativo. Dessa forma, atualmente, deposita-se muita expectativa em relação ao visual dos livros infantis de literatura. Da diagramação da capa do livro, por exemplo, espera-se um forte impacto.

Desde o momento em que é utilizado como fator de atração para o público, até a leitura em si, o design do livro infantil é usado como maneira de guiar o leitor segundo intenções já determinadas. Isso porque o mercado editorial, destinado

aos livros infantis, concorre com outras formas de entretenimento infantil (cinema, jogos, internet, brinquedos etc.). Assim, o design pode ser uma ferramenta importante para que o livro tenha êxito na sua finalidade: ser lido por uma pessoa. A forma do livro e a maneira pela qual estão dispostos os elementos que contam a história ajudarão o leitor a percorrer a narrativa.

Pesquisa

Com base nessas informações, nas características que podem interferir na recepção de um livro infanto-juvenil, para analisar o livro *Tem uma lua na minha janela*, utilizamos um material de pesquisa como base. O objetivo, ao final comparando os resultados obtidos em pesquisa, é saber em que sentido concorre para a aceitação da obra por um determinado público o seu prévio direcionamento àquela faixa etária e em que sentido podem mudar as pretensões de criadores, editores, divulgadores.

Para tanto, um grupo de 50 pessoas, ao todo, fora questionado a respeito da obra apresentada no início deste trabalho. A única seleção que conscientemente fizemos foi sobre a idade dos entrevistados, tentando variar ao máximo, com relação à profissão que desempenham e ao seu grau de instrução, receando viciar as respostas e objetivando uma maior espontaneidade. Da mesma forma e com os mesmos objetivos de espontaneidade e representatividade, realizamos com crianças e adolescentes fora do ambiente escolar. Três casos, entretanto, foram na escola.

Dos 50 voluntários, 35 possuíam idade a partir de 18 anos (de 18 a 54 anos) e 15 com menos de 18 anos (de 8 a 17 anos) leram e examinaram *Tem uma lua na minha janela*. As perguntas, em número de 11, foram feitas aos 50 leitores em questionário a responder por escrito e dizem respeito ao seu gosto pela obra lida, sua apreciação da linguagem utilizada pelo autor, para qual faixa etária

indicariam o livro e o seu possível desejo de relê-lo. A pesquisa contemplou moradores da Grande Vitória e de Brasília, no Distrito Federal; crianças que estudam na rede pública e crianças que estudam na rede particular de ensino; além de jovens estudantes e adultos de profissão variada: professor, jornalista, advogado, servidor público, engenheiro, empregada doméstica, comerciante, biólogo, taxista, administrador e defensor público.

Análise de dados obtidos

As perguntas foram:

QUESTIONÁRIO PARA AVALIAÇÃO DE LEITURA E DE PROJETO GRÁFICO
 LIVRO: *TEM UMA LUA NA MINHA JANELA*, DE ANDRÉIA DELMASCHIO

- 1 Nome:
- 2 Idade:
- 3 Profissão:
- 4 Você gostou deste livro? Sim () Não ()
- 5 Por quê?
- 6 Sobre a maneira do autor escrever, o que você achou?
- 7 Você indicaria este livro para pessoas de que idade?
- 8 Por quê?
- 9 Houve algo que não gostou no livro? Sim () Não ()
- 10 O quê?
- 11 O que achou da capa e das ilustrações do livro?

Algumas observações são feitas pela frequência com que ocorrem nas respostas dadas sobre a obra lida. Uma delas é sobre a linguagem utilizada no texto, sendo o aspecto positivo comumente citado, estabelecendo, em alguns casos, o critério de afinidade do texto por parte do leitor. A linguagem é taxada de “fácil”, “engraçada”, “leve” e “descontraída” tanto por crianças quanto por jovens e adultos. Outro aspecto que chama à atenção é a adequação da faixa etária para a qual indicariam o livro. Jovens e adultos (de 18 a 54 anos) indicariam o livro para crianças e ou para crianças e adultos, ressaltando que esses adultos

deveriam ser mães. Ou seja, como há forte presença da personagem “mãe”, que dialoga no livro em diversos momentos com os filhos, ora Francisco, ora Flora, ora os dois, para essa faixa etária de leitores, tal obra poderia agradar esse tipo de público. Alguns sugerem ainda “que a mãe leia o livro para as crianças que estão em processo de alfabetização”.

Já para as crianças e adolescentes, (de 8 a 17 anos), o livro, visualmente, lembra um livro infantil. Mas como só a capa é colorida, mesmo que os desenhos pareçam ou tenham sido feitos por crianças, a falta de cor é um problema. Para tanto, foram feitos comentários como “o dinossauro tinha que ser verde”, em relação à imagem do “Enormossauro”, na página 21, “é tudo cinza e triste”, destacou uma voluntária de 10 anos de idade, “o desenho é de criança, mas pode ter sido imitado por um adulto”, respondeu um adolescente de 14 anos, por supor que seja um desenho feito no computador, possivelmente no programa Paint.

Ainda sobre as ilustrações, alguns leitores adultos destacaram que o projeto gráfico poderia ser “mais lúdico”. Uma professora de 37 anos destacou que pela capa já havia deduzido que o livro era para um público infantil. E, pela diagramação, talvez até um livro infantil didático.

Ligando dois fatores considerados inicialmente, a questão da apreensão vocabular e linguística e a adequação etária, poderemos concluir que grande parte dos voluntários gostou deles e demonstrou, pelo conjunto de suas respostas, o entendimento da obra em sua totalidade, tendo acrescentado o humor, o gosto pelas histórias cotidianas e o descobrimento do uso de certas palavras por crianças como justificativa para ler o livro novamente e ou indicá-lo.

Assim, *Tem uma lua na minha janela*, teve grande aceitação pelo público sondado, de idades variadas. Constatamos, contudo, que essa apreciação parte um pouco mais do público de 15 a 54 anos. Em contrapartida, foi mais indicada

para a faixa etária oposta, de 7 a 12 anos de idade, ou para mães, de qualquer faixa etária. O aspecto que mais se destaca pelo leitor de 7 a 17 anos parece ser o enredo da narrativa, avaliado tanto positivo quanto negativamente nas respostas dadas. Quando citado como aspecto negativo, ele será adjetivado de “curto”, “história muito pequena”, “confuso”. Quando visto positivamente, será destacado pelo humor “historinha engraçada”, “legal”, “divertido” e até mesmo “irreverente”.

Parece-nos, que a ausência de uma linearidade, sem a presença dos artefatos comuns dos contos-de-fadas tradicionais, com seres fantásticos, usos da marca de contação de histórias como “era uma vez”, diminuíram um pouco a possibilidade de leitura do público infantil muito mais do que propriamente a falta de cor nos desenhos feitos por crianças.

Leitura

Ao concluir este trabalho, fica-nos a sensação de que nem todos os questionamentos tiveram resposta, mas entendemos que o empreendimento da pesquisa não foi em vão. Ainda que singela, levou-nos a compreender que, se não são novas, ao menos agora, nos parecem de certa forma provadas. Assim é que apontamos, no decorrer das nossas análises, para a necessidade de observar, como propõe Bourdieu, na produção e divulgação da obra escrita para crianças, aspectos como adequação aos diversos níveis de desenvolvimento psíquico por que passam as crianças, a importância dos aspectos visual, sonoro e material para os leitores na faixa de até 12 anos, da inegável diferença de capacidade de apreensão vocabular nos variados estágios e faixas de idade.

O curioso é que, em entrevista² realizada com a autora como matéria para a produção deste trabalho, ao ser indagada se o projeto gráfico do livro (capa, desenhos infantis, etc.) foi o que possibilitou que a interpretação da obra fosse mais indicada pelos leitores para o público infantil e juvenil do que propriamente o texto em si, Delmaschio responde: “Sim, mas esse projeto tem uma razão de ser que só se compreende lendo o livro. Talvez a crise maior hoje (me dói admitir) seja de leitura” (DELMASCHIO, 2018).

Pela pesquisa, fica clara a aderência do público adulto ao livro, mas indicando-o para faixas etárias menores justamente pelo projeto gráfico. A leitura, em contrapartida, não foi entendida como uma característica predominantemente endereçada ao público infanto-juvenil por parte dos voluntários adultos. Já o público infanto-juvenil, embora tenha apreciado as crônicas, não recepcionou a obra como sendo para sua faixa-etária, uma vez que faltam elementos fundantes para tal afinidade: cor, que envolve o projeto gráfico e linearidade, que envolve o texto, além de outros elementos citados em menor grau de importância.

Em outra pergunta feita para a autora, se a seleção de diálogos de duas crianças, marcando a fase que precede o início da alfabetização, poderia ser um fator que levou muitos leitores, principalmente professores da Educação Infantil e do Ensino Médio, a receber a obra como literatura infantil e juvenil, Delmaschio responde:

Em alguns casos eu acho que a influência maior foi das ilustrações. Mas você traz à tona uma questão importante sobre a (im)possível especificidade do gênero literatura infanto-juvenil: se esses leitores se guiaram pelo fato de as personagens serem crianças, então eles creem que é a idade da personagem que indica se um livro é para crianças ou não? “A aventura da aprendizagem pela fala”, que você refere na pergunta, não é tão ou mais interessante para adultos que observam, do que para as crianças que estão vivendo a aventura? Quem, afinal, retirará mais aprendizagem dali? Por fim, que foi feito do modo de escrita? Mais uma vez, haverá um modo específico de escrita para crianças? E ainda: terá a obsessão temática (pedagógica ou politicamente correta, na pior das hipóteses) tomado conta

² Entrevista disponível no apêndice deste trabalho.

completamente do trabalho de alguns autores que se dirigem hoje às crianças, em livros? (DELMASCHIO, 2018).

Finalmente, recebido ou não como literatura infantil, destaca-se o fato de que é bem possível que os textos interessem tanto a crianças já com alguma fluência na leitura e com um vocabulário razoável, quanto a adultos. Independentemente da classificação que um leitor faça do livro: crônica para adultos, livro infanto-juvenil, *Tem uma lua na minha janela* pode, sim, interessar crianças, afinal essas pequenas crônicas foram adaptadas de falas de crianças, sem exceção; como o público adulto, que pode identificar particularidades não identificadas pelo público infantil. De qualquer forma, a partir da pesquisa empreendida aqui, a obra teve mais aceitação pelo público adulto, mesmo que esse grupo de leitores tenha julgado o livro em questão como um livro para crianças de até 12 anos.

Aproveitamos para lembrar que grande parte das constatações a que chegamos s observados e analisados no decorrer deste trabalho. Esperamos que o material colhido e as análises que esboçamos possam contribuir para a ampliação do debate acerca do gênero literatura infantil.

Referências

- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Liberdade, 1996.
- DELMASCHIO, Andréia. *Tem uma lua na minha janela*. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2015.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *A/ea*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 85-97, jan.-jun. 2008.

Apêndice

Entrevista com Andréia Delmaschio

Concedida à Flora Viguini em agosto de 2018

1. Como surgiu a ideia para o livro *Tem uma lua na minha janela*?

Quando meus filhos gêmeos começaram a falar, pude notar mais de perto, e com mais frequência, que crianças às vezes dizem certas coisas, ou as dizem de um modo como nós, escritores, gostaríamos muito de dizê-las, mas em geral não conseguimos – pequena exceção para os poetas; não todos os poetas, claro. Isso porque, creio, o modo como sentem e veem e experimentam o mundo a sua volta é menos contaminado de intromissões repressoras (da escola, da religião, do mercado – o complexo ideológico enfim) que o nosso mundo de adultos. Quando eles nasceram, em 2008, eu inaugurei o blog Aboio de fantasmas, que era um modo de poder escrever textos curtos e rapidamente obter respostas de leitores, um estímulo a continuar escrevendo. A partir de 2010, aproximadamente, comecei a registrar no blog os pequenos diálogos que as crianças mantinham entre si, comigo, com o pai, os coleguinhas, os professores... Até que uma aluna da graduação me deu a ideia de juntar alguns deles num livro de crônicas (até então eu não tinha pensado sobre em que gênero aqueles textos se enquadrariam, mas aceitei bem a sugestão, por falta de outra caixinha mais adequada...

2. Do contato que você tem com seus leitores de *Tem uma lua na minha janela*, como eles recepcionaram a obra? Eles se referem ao livro como literatura infantil e juvenil ou como crônicas para adultos?

Menina, esse negócio é curioso. Pelo menos umas quatro vezes as pessoas se referiram a esse livro como literatura infanto-juvenil. Claro que eu perguntei por quê! Alguns, notei que não tinham lido, e portanto julgaram pela ilustração da

capa, feita pelos meus filhos. É bem possível que os textos interessem tanto a crianças já com alguma fluência na leitura e com um vocabulário razoável, quanto a adultos, mas não tenho dúvidas de que são textos que fazem pensar sobre aspectos éticos, poéticos, ontológicos e metalinguísticos. Crianças podem se interessar por isso, afinal essas pequenas crônicas foram adaptadas de falas de crianças, sem exceção; mas eu creio que o público adulto vá ver ali outras coisas, diferentes daquelas que as crianças leem nele. Meus filhos andaram presenteando alguns coleguinhas com “o livro deles”, e colheram boa resposta, com relação ao interesse. Um aproveitamento especial, porém, tenho notado nos comentários dos leitores adultos que chegaram até mim.

3. Você já foi convidada para falar sobre o livro em escolas, para um público infantil e juvenil? Se sim, quantas vezes?

Não foi bem uma escola; foram outras duas instituições, cujos nomes não citarei. Em ambas os coordenadores entenderam que se tratava de literatura infanto-juvenil. Não sei dizer qual a razão, e também não sei se isso é um mau sinal.

4. Neste seu sétimo livro, há uma seleção de diálogos de duas crianças, apresentado no formato de pequenas crônicas. As conversas marcam a fase que precede o início da alfabetização. Você acredita que a seleção desse período, sobre a aventura da aprendizagem pela fala, possa ser um fator que levou muitos leitores, principalmente professores da Educação Infantil e do Ensino Médio, a receber a obra como literatura infantil e juvenil?

Como disse acima, em alguns casos eu acho que a influência maior foi das ilustrações. Mas você traz à tona uma questão importante sobre a (im)possível especificidade do gênero literatura infanto-juvenil: se esses leitores se guiaram pelo fato de as personagens serem crianças, então eles creem que é a idade da personagem que indica se um livro é para crianças ou não? “A aventura da

aprendizagem pela fala”, que você refere na pergunta, não é tão ou mais interessante para adultos que observam, do que para as crianças que estão vivendo a aventura? Quem, afinal, retirará mais aprendizagem dali? Por fim, que foi feito do modo de escrita? Mais uma vez, haverá um modo específico de escrita para crianças? E ainda: terá a obsessão temática (pedagógica ou politicamente correta, na pior das hipóteses) tomado conta completamente do trabalho de alguns autores que se dirigem hoje às crianças, em livros?

5. Você acredita que o projeto gráfico do livro (capa, desenhos infantis etc) possibilitou mais a interpretação da obra como infantil e juvenil do que propriamente o texto em si?

Sim, mas esse projeto tem uma razão de ser que só se compreende lendo o livro. Talvez a crise maior hoje (me dói admitir) seja de leitura.

RESUMO: Balizado por sistemas de classificação subjacentes, o livro chega ao leitor com algumas marcas. As intenções implícitas a essas leituras são determinadas, geralmente, por um sistema que classifica as edições e controla sua recepção. A proposta neste trabalho é discutir como o livro *Tem uma lua na minha janela* (2015), de Andréia Delmaschio, foi categorizado por leitores como infanto-juvenil no que tange à editoração e à diagramação. Para tanto, uma pesquisa foi realizada por meio de questionário com a finalidade de identificar as opiniões daqueles que leram a obra. Além disso, serão necessárias as contribuições de Pierre Bourdieu, Regina Zilberman, entre outros autores.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura para crianças e jovens – Andréia Delmaschio. Andréia Delmaschio – *Tem uma lua na minha janela*. *Tem uma lua na minha janela* – Recepção e Classificação.

ABSTRACT: Underpinned by underlying classification systems, the book reaches the reader with some marks. The implicit intentions of these readings are generally determined by a system that classifies edits and controls their reception. The purpose of this paper is to discuss how Andréia Delmaschio's book *Tem uma lua na minha janela* (2015) was categorized by readers as children and youth in terms of publishing and layout. Therefore, a survey was conducted through a questionnaire to

identify the opinions of those who read the book. In addition, the contributions of Pierre Bourdieu, Regina Zilberman, among other authors will be necessary.

KEYWORDS: Literature for Children and Youth – Andréia Delmaschio. Andréia Delmaschio – *Tem uma lua na minha janela. Tem uma lua na minha janela* – Reception and Classification.

Recebido em: 31 de julho de 2019
Aprovado em: 15 de outubro de 2019

A fome de viver em *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti¹

*The Hunger to Live in Ciça,
by Neusa Jordem Possatti*

Héber Ferreira de Souza*

O livro *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti, apresenta uma versão de história a contrapelo dos contos de fadas, cujas personagens protagonistas são quase sempre crianças brancas, de olhos claros, com cabelos lisos e compridos, providas dos recursos que garantem uma infância “pronta”, idealizada (DELCASTAHE, 2005; EVARISTO, 2009). Nele, a vez é de uma personagem feminina, pobre e negra. Ciça é uma menina que tem fome de vida; acredita em seus sonhos e olha o mundo com a disposição necessária para esperar sempre uma solução favorável, mesmo nas situações mais difíceis. Dessa forma, Cecília, que de tão “pequena” é reduzida à Ciça, se esforça para transformar as agruras que acampam no seu cotidiano em alimento para sustentar seus sonhos e sua esperança de superação.

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Isso posto, há de se pontuar, no entanto, que a autora de *Ciça*, a meu ver, apesar de ensaiar algumas tentativas de rompimento de estereótipos responsáveis pela (re)produção do racismo, tropeça no caminho rumo a uma experiência literária capaz de desamarra os nós feitos pela cultura eurocêntrica no que tange ao trato das questões étnico-raciais no Brasil. A obra *Ciça*, lamentavelmente, deixa bastante a desejar enquanto um projeto que pretenda desfazer olhares oblíquos sobre determinadas classes minoritárias, além de apresentar fragilidades literárias no tocante a valores estéticos.

As inconsistências que atravessam a obra de Neusa Possatti, considerando o recorte principal deste trabalho, poderiam, aqui, até passar incólumes sobre o viés crítico. Haja vista que procuro mais notadamente rastrear representações da marginalidade em *Ciça* e seus desdobramentos sociais, num movimento que insinua a rasura do “Estatuto da Criança e do Adolescente”, privilegiando, portanto, o seu viés político. Entretanto, ao pretender ainda observar aspectos de resiliência nessa personagem, não me parece prudente ignorar por completo alguns “deslizes” de escrita que a autora comete ao construir sua narrativa.

Nessa esteira de reflexão, encaminho os argumentos sob uma via de mão dupla. A primeira mão assinala pontos frágeis e pontos fortes na estrutura textual em *Ciça*, enquanto a segunda apresenta, à luz do “Estatuto da Criança e do Adolescente”, uma análise de *Ciça*, de cunho político, mais voltado para a denúncia social.

Sobre as permanências e as rupturas em *Ciça*

Andréia Lisboa de Sousa (2005), ao abordar as personagens negras na literatura infantojuvenil, afirma que:

Da década de 80 em diante, encontramos alguns livros que rompem um pouco com as formas de representação da personagem feminina negra. Primeiro, esses livros mostram a resistência da personagem negra para além do enfrentamento de preconceitos raciais, sociais e de gênero, uma vez que retomam sua representação associada a papéis e funções sociais diversificadas e de prestígio. Segundo, eles valorizam a mitologia e a religião de matriz afro, rompendo, assim, com o modelo de desqualificação das narrativas oriundas da tradição oral africana e propiciando uma ressignificação da importância da figura da avó e da mãe em suas vidas. Terceiro, soma-se a isso o fato de elas serem personagens femininas negras principais, cujas ilustrações se mostram mais diversificadas e menos estereotipadas. Elas passam a ser representadas com tranças de estilo africano, penteados e trajes variados (SOUSA, 2005, p.191).

Tomando como parâmetro os dois últimos argumentos expostos por Andréia de Sousa (2005) sobre essa virada evidenciada a partir da década de 1980, no tocante a representações de personagens femininas negras na literatura, é possível perceber, em *Ciça*, uma tentativa, embora tímida, de ruptura com os modelos tradicionais.

Quanto ao movimento de valorização da mitologia e da religião de matriz afro constante na obra analisada, destaca-se, obviamente por se tratar do imaginário infantil marcante no folclore brasileiro, a figura do “Saci-pererê”, personagem oriundo da cultura indo-africana, o qual na obra analisada, além de estabelecer uma relação de espelhamento com a personagem – por ambos serem negros e, num determinado momento da “vida”, perderem uma perna – é descrito de modo singular: “Agora... cá pra nós, esperto mesmo é o negrinho metido à besta chamado Saci-pererê. Tem uma perna só, mas é mais ligeiro que o pensamento” (POSSATTI, 2012, p. 13). O que é visto comumente sob uma perspectiva, em certa medida, preconceituosa, nas mais diferentes figurações do mito do Saci-pererê – pois está quase sempre associado à travessura, à maldade e ao vício – recebe um olhar diferenciado por parte da menina. Ela o vê com certa admiração. O neguinho traduzido, em versões tradicionais, como travesso, fumador de cachimbo e uma ameaça aos outros, é para Ciça um ser interessante. Essa percepção, indubitavelmente, insinua uma valorização da cultura negra.

Um enfoque inverso ao de Neusa Possatti se desvela, por exemplo, ao se analisar o personagem Tio Barnabé, de *O sítio do Pica-pau Amarelo*². Ele, a exemplo da pequena Ciça, acredita na existência do Saci-pererê. Entretanto, diferentemente da personagem Ciça que define o “negrinho” como “simpático e esperto como ele só” (POSSATTI, 2012, p. 30), para o personagem de Monteiro Lobato, o Saci era:

[...] um diabinho de uma perna só que anda solto pelo mundo, armando reínações de toda sorte e atropelando quanta criatura existe. [...] [Ele] azeda o leite, quebra a ponta das agulhas, esconde as tesourinhas de unha, embaraça os novelos de linha, faz o dedal das costureiras cair nos buracos, bota moscas na sopa, queima o feijão que está no fogo, gora os ovos das ninhadas. Quando encontra um prego, vira ele de ponta pra riba para que espete o pé do primeiro que passa. Tudo que numa casa acontece de ruim é sempre arte do saci. Não contente com isso, também atormenta os cachorros, atropela as galinhas e persegue os cavalos no pasto, chupando o sangue deles (LOBATO, 2005, p. 18-19).

Um dado que chama a atenção, sob a ótica da onomástica, incide sobre o jogo de palavras possível entre o nome Ciça (abreviação de Cecília) e o nome Saci. Por coincidência ou por uma “sacada” da autora, o fato é que, invertendo-se as sílabas da palavra CIÇA, tem-se ÇACI (foneticamente, SACI). Ambos, personagens identificados, também, cada qual a seu modo, pelas marcas da marginalidade. A esse respeito dedicarei um tópico adiante. Antes, porém, importa tecer algumas observações sobre pontos “altos” e “baixos” da obra em voga.

Diversos pontos do livro, quanto ao foco narrativo e semântico, não me parecem “bem resolvidos”. Começando pelo foco narrativo, observa-se, por exemplo, a alternância da linguagem formal e informal, sem uma aparente intencionalidade. Dentre outros casos, destacam-se: a) Variedade formal: “Chamava-o de nomes feios...” (POSSATTI, 2012, p. 4) / “Há um monte de goteiras...” (p. 8) e b) Variedade informal: “Tem a minha mãe... Tem o Macalé... E tem eu...” (p. 13) /

² Vale lembrar que Monteiro Lobato, autor de *O sítio do Pica-pau Amarelo*, tem frequentemente o nome associado ao racismo.

“A gente só vê ele rindo...” (p. 13). No primeiro caso, o emprego do verbo “há” e do pronome oblíquo “o” indicia uma linguagem distante da que se pressupõe com o uso do verbo “ter” e do pronome “a gente”, no segundo caso. O uso culto da língua não me parece ser adequado ao perfil de *Ciça*, considerando diversos fatores. Entretanto, mesmo que fosse uma opção da autora adotar também essa variedade linguística para a narrativa, qual seria o motivo da alternância? Não me parece haver, pelo menos *a priori*, nenhuma intenção estética nesses contrapontos de níveis de linguagem adotados. Soa-me como um descuido, uma mostra de inconstância narrativa sem um aparente objetivo.

Por outro lado, o resgate da linguagem popular, inegavelmente, é um dado importante da obra. Revela adequação ao “universo” de *Ciça*, atravessado pela “panha do café” e pela cultura de uma classe social marcada pela escravidão no Brasil. Ditados como “Para descer morro abaixo, todo santo ajuda” (POSSATTI, 2012, p. 06); “Enquanto vem com o milho eu volto com o fubá” (p. 12) e “Quem duvida perde a vida” (p. 13) dão mostras de que a autora se preocupou em valorizar elementos da cultura popular, na qual o universo da personagem protagonista se insere.

Contudo, vejo uma expressão, exposta de forma “natural” e sem ponderação, inoportuna para o conjunto da obra. O valor de *Ciça*, a meu ver, se pauta na possibilidade de se pensar a problemática do racismo numa perspectiva de enfrentamento. Quando a autora (prefiro entender que, de forma desatenta) deixa escapar nos lamentos da menina a frase: “... a coisa vai ficar preta” (POSSATTI, 2012, p. 17), em se tratando de uma alusão a uma “semana perdida”, de tristeza e de “caos”, reforça o preconceito, em vez de combatê-lo.

Caso se leve em conta o pensamento de Oliveira (2003) sobre o que se define como racismo à brasileira na literatura e as ideias de Rosenberg (1984) sobre a presença camuflada de discursos preconceituosos nas narrativas literárias, é possível afirmar que *Ciça*, no exemplo recuperado da narrativa, reproduz o

modelo estereotipado das representações do negro que historicamente se consolidou. Entretanto, a esse respeito, Jessé de Souza (2005) afirma:

As ideias, os valores, os preconceitos são todos sociais e não existe nada de individual neles. Mesmo quem critica os preconceitos os tem dentro de si como qualquer outra pessoa criada no mesmo ambiente social. O que nos diferencia é a vigilância em relação a eles e a tentativa de criticá-los de modo refletido em alguns e não em outros. Mas todos nós somos suas vítimas. Afinal, eles nos são passados desde tenra idade quando não temos defesas conscientes contra eles. E nos são transmitidos normalmente não como discurso articulado, o que facilitaria sua crítica, mas por coisas como olhares, inflexão de voz, lapsos, expressões faciais, etc. Tudo isso por parte de pessoas que amamos e que tendemos a imitar. As crianças decodificam o que esses sinais procuram dizer e assumem para si os preconceitos, naturalizando-os como naturalizamos o ato de respirar, ou o fato de o Sol nascer todos os dias (SOUZA, 2010, p. 98).

Na ocorrência específica da expressão usada por Ciça, entendo poder ser consequência da força que naturaliza os códigos de preconceitos da linguagem em espaços por eles involucrados. Entretanto, penso que, talvez, tenha faltado vigilância por parte da autora em permitir que a expressão fosse evocada pela protagonista da narrativa sem amparo de reflexão autoral, tornando-se, portanto, passíveis a críticas desfavoráveis por parte de quem a ouve ou a lê. Sobre isso, importa destacar que uma obra literária diferenciada, que descarta estereótipos, não se prende gratuitamente ao senso comum. É nesse sentido, que a obra analisada sugere que, em vez de ruptura, há um preocupante indício de manutenção do racismo.

Além desses tropeços, há um teor de resiliência em Ciça que ultrapassa o limite da lógica. Entendo que, possivelmente, a intenção da autora seja com isso acentuar a “força” da etnia negra. Mas essa propriedade em Ciça a aprisiona no mundo da fantasia, trazendo à baila as seguintes indagações: Até quando é possível alguém sofrer tanto como Ciça e continuar esperançoso, com tanta fome de vida? E, pior, até que ponto esse caráter de resiliência na construção de uma personagem não estaria encobrindo as mazelas sociais, deixando transparecer

que todo descaso do poder público se resolve com a persistência individual ou com o apego aos sonhos?

Por fim, mais estranho do que uma menina sofrer tanta desgraça, como ser criada sem pai; ter que trabalhar em vez de frequentar assiduamente à escola; passar fome; sofrer preconceito racial; perder uma perna e mesmo, assim, conseguir alimentar-se de esperanças de uma vida melhor é o que se revela em “Aventura em baixo d’água”. Esse capítulo cumpre um papel na narrativa pouco coerente. Ciça se sente “potente” numa situação que a levaria a um afogamento. “Por pouco” consegue se safar. O curioso é que até mesmo “faltando o ar”, continua “no fundo sem vontade de subir” (POSSATTI, 2015, p. 27).

Ao ler essa descrição, por mais “poética” que pareça, entram em cena outras inconsistências que ferem o aspecto verossímil da obra. Como pode uma menina, sendo puxada para o fundo, “bem fundo” (POSSATTI, 2015, p. 27) de um rio pardacento, com forte correnteza, não se importar com a falta de ar? Como alguém em uma ocasião como essa pode se “distrair olhando os pequenos lambaris e as traíras com seus bigodes”?

Tão incomum quanto achar paz nessa trágica situação é conseguir enxergar bigodes em lambaris e/ou traíras (Há bigodes nesses peixes, na vida real?). Trata-se apenas de uma alusão ao caráter “criativo-poético” da personagem ou seria uma espécie de delírio de Ciça, em função de ser lançada ao rio, a contragosto, na ocasião do acidente, em um trecho não navegável? A obra por si só não dá conta de responder a essas questões.

Não sendo a intenção deste trabalho verticalizar uma análise acerca das fragilidades estruturais de *Ciça*, opto, portanto, por trazer a lume o que, para mim, há de mais provocador na obra, e que serve de objeto para leituras de cunho político: a temática da marginalidade.

Ciça às margens dos Direitos

A lei nº 8.069, de 13 de Julho de 1990, que dispõe sobre o “Estatuto da Criança e do Adolescente”, assevera em seu Artigo 4º que

É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do Poder Público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária (BRASIL, 2008, p. 04).

Entretanto, à lupa de *Ciça*, é possível observar que há um abismo imenso entre o que se dispõe legalmente na preliminar do documento e a realidade vivenciada pela personagem. É notório o distanciamento entre o que se consta e o que se cumpre no Estatuto. A efetivação dos direitos elementares para a vida não abarca o universo da menina Cecília, representação de tantas outras crianças brasileiras. Por exemplo, toda criança tem direito à alimentação e à habitação? Não é o que se evidencia na fala de Ciça, pois além de habitar em um lugar que “Não se pode chamar aquilo de casa...” (POSSATTI, 2012, p. 8), em diversos trechos, há fragrantes como estes: “Pego (a comida de Macalé) porque minha barriga ronca, às vezes, de fome” (p. 3); “Tento entender quando ela fala da pobreza, da fome, da falta de uma casa nossa mesmo. Mas duro, duro é dormir com fome” (p. 4); “E quanto a devorar sangue de animais, bem... vai ver que está sempre com muita fome... e a gente com fome faz qualquer coisa” (p. 13).

Os depoimentos de Ciça chamam a atenção para a consequência da fome na vida do homem, a ponto de ele “fazer qualquer coisa” para se livrar dela, como o “Chupa-cabra que devora o sangue dos animais”, recuperado na narrativa de Neusa Possatti; como o “Bicho/homem”, no poema de Manoel Bandeira³, que “Na imundície do pátio”/“Catando comida entre os detritos”, engole-a com

³ Esses exemplos mostram que no campo literário a problemática da fome e da marginalidade é tratada como uma questão universal, para além de gênero, cor e faixa etária. Entretanto, importa observar, dialogando com Jessé Souza (2010) que o berço da marginalização da pobreza está no regime escravocrata a que se submeteu a sociedade brasileira.

veracidade; ou ainda como Fabiano, personagem de Graciliano Ramos, que, em *Vidas secas*, passa por tantas privações que se animaliza, não conseguindo mais enunciar nenhuma palavra, assumindo, assim, uma condição animália. Dessa forma, não seria nenhum exagero, a meu ver, afirmar que a fome, entendida, em princípio, no sentido biológico, o que não anula o sentido mais amplo, se transforma, ao mesmo tempo, em causa e consequência da criminalização. Dito de outro modo, quando a um ser humano é negado o direito de se alimentar, numa atitude social criminosa, a sociedade o torna, em função disso, suscetível a cometer crimes, muitas das vezes para garantir a própria sobrevivência. Nesse sentido, a ausência, em suas diversas especificidades, mesmo que não deva “justificar” atos infracionais, no sentido de torná-los justos, pode, obviamente, no sentido de explicá-los.

Dando sequência ao que proponho entender como rasura no “Estatuto da Criança e Adolescência” (ECA), veem-se ainda outros descumprimentos da lei registrados em *Ciça*, os quais podem, sob um determinado ponto de vista, ser lidos como denúncia social.

Em se tratando de “O direito à vida e à Saúde”, o artigo 11 do ECA (2008) assegura atendimento médico à criança e ao adolescente, por meio do Sistema Único de Saúde, garantindo o acesso universal e igualitário às ações e serviços para promoção, proteção e recuperação da saúde. Conforme o parágrafo segundo do referido documento, “Incumbe ao Poder Público fornecer gratuitamente àqueles que necessitarem os medicamentos, próteses e outros recursos relativos ao tratamento, habilitação ou reabilitação” (BRASIL, 2008, p. 12). Apesar de Ciça receber atendimento médico “no quarto branco do hospital” (POSSATTI, 2012, p. 30), não há em momento algum da obra registro de uma prótese para a personagem assegurada pelo Poder Público. Ela, simplesmente, recebe de Macalé a “solução” para o problema: “Ele fez uma muleta para mim” (p. 30).

Sabe-se que o percurso para alcançar uma prótese no Brasil, assim como um atendimento no serviço público de saúde qualificado, desde sempre é uma *via crucis* para o paciente de classe social menos favorecida. Vale ressaltar que endossa ainda mais a gravidade da situação o fato de que muitos dos brasileiros não sabem que a prótese é um direito. Acabam, em consequência disso, sendo “obrigados” a se conformarem com a realidade da falta de recursos básicos para a vida. *Ciça*, de modo singular, revela essa triste realidade.

Por último, quanto ao “direito à educação, à cultura, ao esporte e ao lazer” e ao “direito à profissionalização e à proteção no trabalho” garantidos nos artigos 53 e 60 (2008), constam as seguintes disposições no Estatuto:

Art. 53. A criança e o adolescente têm direito à educação, visando ao pleno desenvolvimento de sua pessoa, preparo para o exercício da cidadania e qualificação para o trabalho, assegurando-se-lhes: I - igualdade de condições para o acesso e permanência na escola (BRASIL, 2008, p. 19);

Art. 60. É proibido qualquer trabalho a menores de quatorze anos de idade, salvo na condição de aprendiz (p. 21).

Na leitura de *Ciça*, fica evidente que esses direitos correm às margens da personagem. Pode-se inferir, portanto, que a criança no texto é vítima dos estilhaços oriundos da escravidão no Brasil. Ela não consegue frequentar com regularidade às aulas: “Meu coração dispara. Não quero perder aula” (POSSATTI, 2012, p. 17); “... outra vez, faltou às aulas” (p. 25). Além disso, contrariando o previsto pela legislação, Ciça “precisa ajudar na “panha” de café em uma fazenda distante”. Esses e outros pontos servem de apoio para se pensar na urgência de políticas voltadas às classes minoritárias. Eles valem de denúncia a respeito do que tem sido a vida de muitos brasileiros (e brasileiras) às margens até mesmo de direitos mais elementares, bem como de ponte de reflexão sobre a necessidade de garantia de uma sociedade mais justa e menos desigual.

Sobre a temática da desigualdade social, Jessé de Souza, em seu livro *A elite do atraso – da escravidão à lava-jato* (2010), assume uma visão que se alicerça num

eixo de argumentação-chave para o que se pretende, aqui, analisar: entender a experiência da escravidão como a semente de toda a sociabilidade brasileira. Para o sociólogo,

Muitos falaram de escravidão como se fosse um mero “nome”, sem eficácia social e sem consequências duradouras, inclusive Sérgio Buarque e seus seguidores. Compreender a escravidão como conceito é muito diferente. É perceber como ela cria uma singularidade excludente e perversa. Uma sociabilidade que tendeu a se perpetuar no tempo, precisamente porque nunca foi efetivamente compreendida nem criticada (SOUZA, 2010, p. 11).

A personagem Ciça, nessa perspectiva, representa uma expressiva parcela da população que compõe o que Jessé de Souza denomina (tomando cuidado para que o termo não assuma a condição pejorativa) “ralé brasileira”. Conforme reitera o autor, essa classe, oriunda da escravidão e, após a abolição da escravatura no Brasil, “entregues ao seu próprio azar”, é vista pelo grupo de “privilegiados” como “lixo social”. Dessa forma, é indigna, sob a ótica dessa elite, até mesmo de receber estímulos para dar sequência à sua vida escolar e à vida escolar dos seus filhos.

Em linhas gerais, se, por um lado, a obra de Neuza Possatti abre atalhos para críticas literárias, estética e ideologicamente, menos acolhedora; por outro, possibilita leituras capazes de fomentar ideias sobre sérias questões políticas que ainda assolam a sociedade brasileira e que precisam ser discutidas em todos os espaços de construção do conhecimento, a fim de contribuir para a consolidação de uma nova sociedade, sem favorecimento de determinadas classes sobre outras, no tocante ao cumprimento das leis.

Como professor de Educação Básica na rede pública de ensino, penso que a leitura de *Ciça*, feita de modo cuidadoso e propositivo, é válida, acima de tudo, por embasar a discussão da problemática da marginalidade, quase sempre, deixada de lado, ou em segundo plano, no mercado editorial. Isso porque a personagem da referida obra, lida como representação social, insinua a urgência

de se revisar a aplicação da lei, visando à adequação e à equidade. “Rasurar”, então, os documentos legais que na prática não contemplam todas as diferentes brasilidades significa também lutar pela desconstrução de olhares enviesados sobre as classes minoritárias, a fim de que elas deixem de perder cotidianamente partes de seus direitos, de seus corpos e de suas almas.

Referências

- BRASIL. Ministério da Saúde. *Estatuto da criança e do adolescente*. 3. ed. Brasília: Ministério da Saúde, 2008. Disponível: <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/estatuto_crianca_adolescente_3ed.pdf>. Acesso em: 08 set. 2018.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2. sem. 2009.
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 56. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005. Disponível em: <<https://sitio.pmvvs.pt/wp-content/uploads/2014/06/Monteiro-Lobato-O-Saci.pdf>>. Acesso: 01 out. 2018.
- POSSATTI, Neusa Jordem. *Ciça*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.
- SOUZA, Andréia Lisboa de. A representação da personagem feminina negra na literatura infantojuvenil brasileira. In: *EDUCAÇÃO antirracista: caminhos abertos pela Lei Federal 10639/03/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade*. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.
- SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava-jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

RESUMO: O livro *Ciça*, de Neusa Jordem Possatti, apresenta uma versão de história a contrapelo dos contos de fadas, cujas personagens protagonistas são quase sempre crianças brancas, de olhos claros,

cabelos lisos e compridos, providas, a mancheias, dos recursos que garantem uma infância “pronta”, idealizada. Ancorado nos estudos de Regina Dalcastagne, Conceição Evaristo e outras pesquisas aliadas ao Pós-colonialismo, pretendo, neste trabalho, rastrear representações da marginalidade em *Ciça* e seus desdobramentos sociais. Além disso, intento analisar aspectos de resiliência nessa personagem, buscando evidências de afirmação de sua etnia. Dessa forma, esta proposta de estudo, à parte de valorizar autores capixabas, pode também contribuir para a desconstrução de olhares enviesados sobre determinadas classes minoritárias.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura capixaba juvenil – Neusa Jordem Possatti. Neusa Jordem Possatti – *Ciça. Ciça* – Questões étnico-raciais.

ABSTRACT: Neusa Jordem Possatti's book *Ciça* presents a version of the story opposite to fairy tales, in which the main characters are almost always white children, with light eyes, straight and long hair, with all the resources that guarantee a “ready”, idealized childhood. Anchored in the studies of Regina Dalcastagne, Conceição Evaristo and other research allied with Post-colonialism, I intend, in this work, to trace representations of marginality in *Ciça* and its social consequences. In addition, I try to analyze aspects of resilience in this character, seeking evidence of affirmation of her ethnicity. Thus, this research proposal, apart from valuing authors from Espírito Santo, may also contribute to the deconstruction of biased views on certain minority classes.

KEYWORDS: Capixaba Juvenile Literature – Neusa Jordem Possatti. Neusa Jordem Possatti – *Ciça. Ciça* – Ethnic-Racial Issues.

Recebido em: 31 de julho de 2019
 Aprovado em: 15 de outubro de 2019

A ilustração
em *Ciça e Ciça e a rainha*,
de Neusa Jordem Possatti

*Illustration
in Ciça and Ciça e a rainha,
by Neusa Jordem Possatti*

Roney Jesus Ribeiro*

Iniciando a conversa

Por muito tempo a literatura infanto e juvenil foi tratada com desrespeito, preconceito e pouca credibilidade. Por conta disso, os textos e livros direcionados ao público infantil e jovem raramente eram estudados e problematizados nas pesquisas acadêmicas. Entretanto, com o passar do tempo pesquisadores das áreas de Letras, Artes e Educação, entre outras, conscientes da relevância e importância da leitura para a fruição, crescimento intelectual e formação leitora das crianças e dos jovens foram direcionando seus olhares e percepções para pesquisas acerca da leitura literária, literatura e do livro direcionado a esse público leitor.

* Doutorando em Educação pela Universidad San Carlos (USC). Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Com o surgimento de pesquisas sobre a leitura literária e o universo cultural das crianças e jovens, os livros infantis e juvenis foram aos poucos conquistando seu espaço na crítica literária e tornando-se instrumento de preocupação de muitos estudiosos. Conforme Kommers (2011, p. 12) “existem muitos autores e pesquisadores da área de literatura infantojuvenil”¹. O Brasil e o mundo evoluíram consideravelmente em relação a este assunto”. Compreendendo o papel da ilustração nos livros de literatura infantil e juvenil, propomos um estudo acerca da ilustração em duas obras literárias capixabas. Vale ressaltar que em livros para crianças e jovens a relação entre os aspectos visuais e verbais requer um importante diálogo. Este, por sua vez, exigirá do ilustrador e do escritor uma comprometida parceria. Os livros direcionados ao público, as crianças e adolescentes, são de grande importância para a formação desses futuros cidadãos.

Acreditamos na grande importância dos livros elaborados especialmente para crianças e jovens, pois “no seu percurso de aquisição do discurso, é justamente a convergência da ilustração, do texto e do projeto gráfico que constrói a unidade e os sentidos da obra de literatura infantil” (TURCHI, 2002, p. 27). Interessados nas confluências entre texto e imagem na literatura infantil e juvenil, elegemos os livros *Ciça* e *Ciça e a rainha*, de Neusa Jordem Possatti, para realizarmos nossas análises. Em tais obras exploraremos três questões, a começar pela função da ilustração no texto literário, a relação de (des)continuidade ilustrativa e a parceria entre autor e ilustrador. Para realização deste estudo nos basearemos nas contribuições de Chartier (1998), de Iser (1976), de Ramos e Nunes (2013), de Dalvi (2013) entre outros.

¹ O termo está no formato original que a autora utilizou em sua pesquisa. Em nossa pesquisa usaremos sempre o termo Literatura Infante e Juvenil por entendermos o termo mais amplo e adequado.

Revelando nossos artistas: a autora e o ilustrador

Antes de adentrarmos a discussão que mais nos interessa neste estudo, vale antes apresentar a autora e o ilustrador com quem trabalharemos neste artigo. Como a função do autor e do ilustrador na constituição do livro de literatura infantil e juvenil é indispensável, não seria justo investigar duas obras sem antes falar dos profissionais que tiveram o cuidado e a dedicação de produzi-las. Assim, apresentamos uma breve biografia de Neusa e Renato. Pessoas que uniram palavras e imagens em narrativas com forte expressão formadora e engajamento político-social.

A autora Neusa Jordem Possatti, nasceu em 10 de novembro de 1958 no distrito de Muniz Freire, uma cidadezinha localizada na região Sul do estado do Espírito Santo. Em função de seu imenso gosto pela literatura, graduou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Alegre, a Fafia, e cursou pós-graduação em Linguagens: Língua e Literatura pela Faculdade Saberes. Neusa é membro da Academia Feminina Espírito-santense de Letras, a AFESL, ocupando a cadeira de n. 36. Ela também é membro da Academia Cachoeirense de Letras, a ACL, e membro fundadora da Academia Iunense de Letras e entre os anos de 2004 a 2006 atuou na Secretaria de Cultura Municipal de Iúna. A autora publicou diversos livros de literatura infanto e juvenil, incluindo poesia, contos e crônicas. Entre os livros mais vendidos de sua produção literária, estão *Ciça* e *Ciça e a rainha*, sobre os quais discorreremos neste estudo.

Neusa Jordem além de outras atribuições é também oficineira de contação de histórias acerca de seus livros e ministra palestras sobre a importância da leitura literária em escolas públicas e privadas no estado do Espírito Santo. Também realiza oficinas de *Literatura em Sala de aula* e *Brincar de Ler* pela Livraria Paulinas. Em reconhecimento a suas contribuições literárias ao universo infantil e jovem, a autora recebeu várias premiações, dentre elas: Menção Honrosa pela Uniart, no 9º Concurso Nacional de Texto Prêmio Ruy Menezes; Destaque Especial pelo

IV Concurso Nacional e Internacional Alpas XXI; Menção Honrosa no Prêmio Adolfo Aizen (gênero juvenil) com *Perdidos da floresta*, pela União Brasileira de Escritores; Menção Honrosa no 4º Concurso Rubem Braga de Crônicas pela Academia Cachoeirense de Letras; Menção Honrosa no Prêmio Adolfo Aizen (gênero juvenil) com *Ciça*, da União Brasileira de Escritores, e classificada no III Concurso de Poesia Pedra Pura Poesia.

O ilustrador e designer gráfico Renato Amaral Alarcão, mais conhecido por Alarcão, envolveu-se com as artes desde cedo. Seguindo o dom para as artes, cursou bacharelado em Design Gráfico pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, a UFRJ. Depois seguiu para os Estados Unidos, onde cursou mestrado em Ilustração na School of Visual de Nova Iorque. Alarcão também estudou na The Center for Book Arts, uma escola especializada em trabalhos atinentes à manutenção e resgate das tradições do livro e suas interpretações como suporte artístico na contemporaneidade. O ilustrador iniciou sua vida profissional, ainda que informalmente, aos nove anos de idade.

Conforme nos lembra o próprio Alarcão, “minha primeira cliente, uma professora que queria uns cartazes com personagens fofos para decorar a sala das criancinhas que estavam aprendendo o ABC. Em uma semana entreguei o trabalho e ela me pagou o dobro do que eu havia pedido”². O ilustrador participou de uma competição patrocinada pela Unesco, onde foi vencedor, recebendo o Prêmio Noma para livros ilustrados. Publicou uma imensidão de trabalhos para variados jornais, revistas e livros (didáticos e literários) para empresas tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Dentre outras atividades profissionais, Alarcão também realizou trabalhos sociais nos dois países mencionados. Participou de importantes exposições em Bratislava, Tóquio e na Society of Illustrations de Nova Iorque. Atualmente

² Cf. o site de Alarcão: <http://alarcao.com.br/sobre/>.

leciona aulas de artes e viaja o Brasil todo, ministrando palestras e cursos na área de arte narrativa e criatividade.

A relação texto e imagem na literatura infantil e juvenil

Não é novidade que a literatura, além de imprescindível, contribui para o desenvolvimento intelectual, sócio-emocional e crítico dos leitores. A leitura é imprescindível em qualquer fase da vida. Concordamos com Maria Amélia Dalvi (2013, p. 77), quando a autora defende que a “literatura” enquanto representação cultural

(próxima, real, democratizada, efetivamente lida e discutida, visceral, aberta, sujeita à crítica, à invenção, ao diálogo, ao pastiche, à leitura irônica e humorada, com manejo dos recursos – verbais, visuais, materiais e imateriais -, inserida no mundo da vida e em conjunto com as práticas culturais e comunitárias, sem medo dos julgamentos).

A leitura da literatura, além de possibilitar o desenvolvimento do senso crítico do sujeito, contribui também para ampliação da percepção de si e do outro no mundo. De acordo com Candido (1995), quando a leitura faz parte do universo infantil e juvenil, esses sujeitos começam a perceber o mundo de forma mais humanizada e menos romântica. Isso não quer dizer que esses indivíduos serão corrompidos por suas leituras, mas sim tocados pelos fatos reais que perpassam no mundo. Para Quevedo (2005),

Uma das características da leitura é permitir-nos o acesso a mundos fisicamente distantes, possibilitando a presentificação de informações e conhecimentos não inseridos em nosso contexto mais imediato. Ler também significa viajar por universos infinitos, percebendo realidades que o homem foi desvendando no decorrer de sua história (QUEVEDO, 2005, p. 44).

Kommers (2005) acrescenta que a Literatura infanto e juvenil, seja ela verbal, visual ou com a presença dos dois elementos textuais, “é importante para a expressão verbal, o lúdico, a imaginação e a abstração”. Segundo Cademartori

(2006, p. 74) “o papel da literatura” na vida de crianças e jovens além de importante “é fundamental para que se processe uma relação ativa entre falante e língua”. A literatura deve ser vista como base de formação de leitores críticos, possibilitando-lhes crescerem atentos aos fatos que atravessam a sociedade onde estão inseridos.

Ainda que saibamos da relevância da literatura na vida dos jovens leitores, é necessário criar mecanismos para que os textos se tornem atraentes ao público a que ela se direciona. Para fazer com que isso ocorra é necessário que os livros destinados a este grupo social, para além de outros aspectos, proponham uma significativa confluência entre as ilustrações e o texto verbal. O aspecto verbal ganha novo sentido ao lado das ilustrações. Acerca da importância da confluência entre texto e imagem nos livros infantis e juvenis, Kraiczek (2010) acrescenta que,

A imagem dentro de um livro tem muita importância, às vezes até maior do que o texto verbal. Um autor que se compromete a escrever um texto e, posteriormente, submetê-lo à ilustrações, deve se conscientizar de que sua obra sofrerá interferências por meio da imagem (KRAICZEK, 2010, p. 3).

Na produção literária direcionada às crianças e aos jovens, o texto e as imagens mantêm uma importante relação. O discurso verbal e o visual não exercem função de dependência um do outro, mas eles se confluem, se auxiliam, se completam. Em função das peculiaridades do público leitor a quem a literatura infanto e juvenil se volta, a presença das imagens ilustrativas nos livros é uma das principais características. Conforme lembra Wernek (1998), as crianças são sensíveis às imagens mesmo antes de se exprimirem por palavras. A autora acrescenta ainda que as crianças “[...] tem um modo próprio de se relacionar com o mundo e de compreendê-lo, daí a necessidade dos livros a ela dirigidos investirem nas imagens, linguagem mais facilmente apreensível nessa etapa da vida” (VASCONSELOS, 2018, p. 2).

Já no que tange os leitores jovens, observamos que por conseguirem fazer uso das palavras por meio da leitura e compreendê-las, acabam tendo preferência pelos livros ilustrados. Isso ocorre exatamente pela contribuição das imagens no processo de interpretação e compreensão da narrativa. Parreiras (2009, p. 88) reforça que as ilustrações têm papel fundamental para a literatura direcionada ao público infante e juvenil. As ilustrações são parte integrante que compõe o todo do livro “como produto da cultura, se constitui de texto, ilustrações e projeto gráfico”. O projeto gráfico, por sua vez, implicará os aspectos estruturais dos livros.

Quando falamos dos elementos gráficos de um livro estamos nos referindo à diagramação, à paginação, à capa, à contracapa, ao tamanho das imagens e à disposição das mesmas nas páginas, entre outros. É nesta etapa que a relação entre textos e ilustração deve ser organizada de forma a possibilitar ao leitor o interesse por uma determinada obra. A relação entre as ilustrações e o discurso verbal é reunida a partir da execução do projeto gráfico. Tal processo é que lhe propicia maior legibilidade e visibilidade, possibilitando ao leitor a se aproximar dele (CORSINO, 2010).

A parceria entre autor e ilustrador

Com o passar do tempo e a evolução no campo da literatura a presença da ilustração nos livros têm se tornado cada vez mais recorrente. Segundo Azevedo (1998, p. 108), “é impossível negar que todo texto ilustrado vai, necessariamente, receber interferência de suas ilustrações. A energia, a linguagem, as cores, o clima, a técnica, o imaginário, tudo o que o ilustrador fizer vai alterar e interferir na leitura (e no significado) do texto”. É esse diálogo que contribuirá significativamente para que o leitor/espectador se aproprie dessa obra literária. A ilustração traz um novo sentido ao texto e ao livro, principalmente

quando esses instrumentos de leitura se direcionam às crianças e aos jovens leitores.

Há autor de livro de literatura que ilustra suas próprias obras. No universo artístico e literário, as pessoas acabam desenvolvendo muitas habilidades e competências. Porém, na maior parte das vezes, o ilustrador é um artista autônomo sugerido ou escolhido pelo escritor ou contratado como *freelancer* pelo editor. Assim contratado, este profissional é designado a ilustrar um determinado livro. Quando falamos de ilustração de uma obra literária, referimo-nos à importante função de traduzir em imagens grande parte das situações narradas no texto literário. A literatura manifestada no “livro”, seja ele infantil ou juvenil, é “um objeto constituído por mais de uma linguagem – em especial por palavra e ilustração” (RAMOS; PANOZO, 2011, p. 12).

O ilustrador não apenas deve ler a obra para realizar seu trabalho. Ele precisa conhecer o contexto retratado no livro ou em que este foi escrito. Além disso, é importante que o ilustrador estabeleça uma profícua parceria com o autor. Essa parceria será imprescindível para a realização de um trabalho de qualidade e que atenda às demandas intelectuais dos leitores. Entre a autora e o ilustrador aqui pesquisados, acreditamos que tenham tido a oportunidade de dialogar e estabelecer uma parceria no planejamento da sequência ilustrativa dos dois livros estudados.

As ilustrações de Alarcão conseguem ressignificar as narrativas de Neusa que, além de bem construídas, são sensíveis aos fatos que atravessam a sociedade de modo geral, mas inevitavelmente conseguimos encontrar algumas arestas possíveis de questionamentos. Assim, passamos a debater as possíveis discontinuidades na ilustração das obras eleitas para este artigo.

A (des)continuidade ilustrativa em *Ciça* e *Ciça e a rainha*

As obras *Ciça* e *Ciça e a rainha*, da autora Neusa Jordem Possatti apresentam uma narrativa que é capaz de envolver e atrair qualquer criança. As obras narram a história de uma garota negra que se confunde com a de muitas outras meninas pobres que vivem na zona rural que muito cedo já precisam ir para as lavouras trabalhar para lutar por sua sobrevivência e também para auxiliar no sustento de sua família. Uma criança que por algum tempo se sente limitada ao exercício de sua cidadania e de seu direito de frequentar a escola para poder trabalhar. A protagonista das histórias narradas nos dois livros chama-se Cecília, e muito conhecida por Ciça. Ela mora com sua mãe, o padrasto e o filho dele.

Ciça não tem casa própria, por isso ela e sua família vivem provisoriamente em casas cedidas pelos donos das lavouras onde sua mãe e seu padrasto trabalham. No decorrer da história, Ciça nos fala sobre um acidente envolvendo o caminhão que os transportava até a lavoura de café. Foi nesse acidente que ela perdeu uma de suas pernas. Seguiremos traçando nossas análises das obras *Ciça* e *Ciça e a rainha*, cujas capas serão apresentadas adiante. Os livros apresentam um bom projeto gráfico; deixa em evidência o título de cada uma das duas obras estudadas. As capas trazem de forma bem localizada os nomes da autora e do ilustrador. Acreditamos que uma das estratégias da editora é deixar autor e ilustrador em evidência como forma de selar um trabalho colaborativo realizado entre ambos.

Com relação às obras em discussão, vale lembrar que *Ciça*, apresentada na ilustração 1 tem 32 páginas e teve sua 8ª edição publicada em janeiro de 2012. Já *Ciça e a rainha*, na ilustração 2, tem 40 páginas e sua 1ª edição foi publicada em janeiro de 2012. Ambas as obras foram lançadas pela editora Paulinas e as duas têm sua encadernação no formato brochura. Conforme Ramos e Nunes (2013, p. 255), “a capa é a embalagem do livro e tem como função apresentar o leitor ao objeto de leitura, seduzindo-o para voltar o seu olhar a esse objeto”.

Antes de estabelecer as análises das obras selecionadas, já sinalizamos que nas ilustrações 1 e 2, abaixo, apresentam-se alguns pontos a serem questionados. Embora as capas apresentem projetos gráficos atraentes aos olhos do leitor curioso, elas se distanciam, tornando a mesma personagem visualmente diferente.

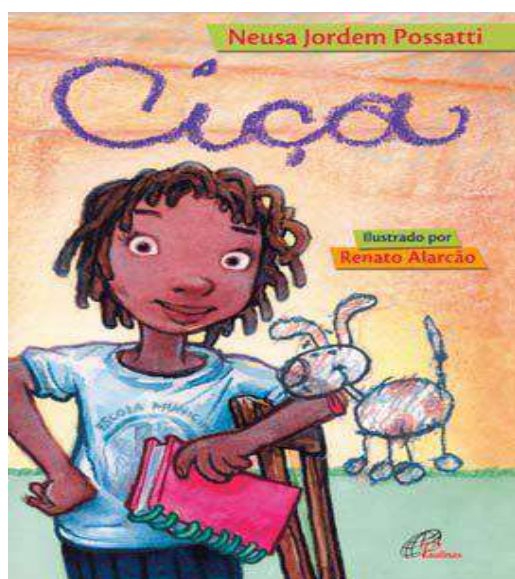


Ilustração 1

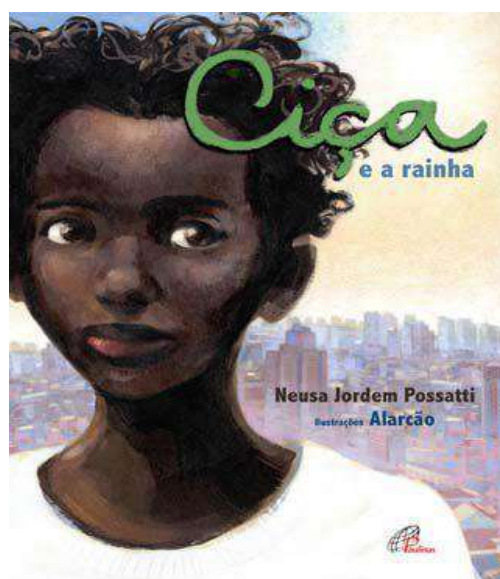


Ilustração 2

Retomando as ilustrações dispostas acima, asseveramos que em contato com as duas obras qualquer jovem leitor perceberá que as narrativas em ambas as obras são correntes. O livro *Cica* é continuado em *Cica e a rainha*, que apresenta novos acontecimentos na vida da personagem. Tomando por base as duas capas, observamos que no segundo livro da autora Neusa Jordem há certo distanciamento da ilustração apresentada na primeira obra. Parece-nos que na ilustração 1 Cica é uma garota. Na ilustração 2 a mesma personagem já é esteticamente demonstrada como uma adolescente. Isso não ocorre na narrativa, que segue fiel aos fatos. Se o ilustrador tivesse mantido a sequência ilustrativa no livro *Cica e a rainha* de acordo com a realizada no livro *Cica*, teria garantido maior fidelidade aos aspectos verbais e visuais nos livros.

O leitor, ao observar as capas apresentadas acima, já consegue perceber o distanciamento na cadeia ilustrativa criada por Alarcão. Justifico de antemão que o que queremos aqui é analisar a ausência de diálogo entre o texto e os aspectos visuais e não é colocar à prova o profissionalismo do ilustrador. O talento do artista quanto à qualidade das ilustrações dos livros em estudo é indiscutível. Como já dito, as narrativas dos dois livros se completam, formando uma sequência harmônica e cronológica. Ao contrário disso, as ilustrações não nos possibilitam perceber essa sequência com muita clareza.

No primeiro livro *Ciça* é apresentada apenas como uma menina e no segundo ela já nos é apresentada mais crescida, ou seja, uma adolescente. O rigor e o olhar minucioso sobre os elementos verbais e visuais nos possibilitam compreender que “a leitura não é apenas uma operação intelectual abstrata: ela é uso do corpo, inscrição de um espaço, relação consigo mesma ou com os outros” (CHARTIER; CAVALLO, 1998, p. 8).

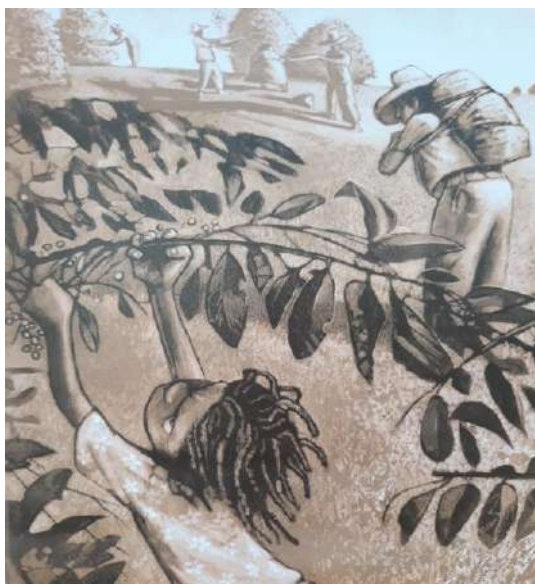


Ilustração 3



Ilustração 4

Na ilustração 3, que narra um episódio da colheita de café no livro *Ciça*, a personagem é representada de forma mais infantilizada; já na ilustração 4 de *Ciça e a rainha*, esta mesma personagem é representada mais adultizada. As

crianças e os jovens leitores se identificam com as ilustrações dos livros. Sabendo que as duas obras narram fatos da mesma personagem, os leitores esperam encontrar os mesmos traços visuais nas ilustrações das obras. Ao se depararem com Ciça nas nos dois livros é possível que haja certo estranhamento no que tange os elementos visuais. A mesmo distanciamento se percebe nas ilustrações 5 e 6.

A partir das questões divergentes nos livros *Ciça* e *Ciça e a rainha* apontadas acima, nos apoiamos nos discursos de Ramos e Nunes (2013, p. 253-254) para ressaltar que “não identificamos semelhança na maneira com que esse diálogo se dá em cada um dos exemplares, pois há diferença na forma e no conteúdo das ilustrações, o que altera o processo de leitura – interação do leitor com o texto ilustrado”.

O artista usa a modalização do texto verbal como estratégia para a produção das ilustrações de uma determinada obra, a modalização para proporcionar uma nova leitura/interação. Logo, “mesmo que a ilustração seja proveniente da ótica do ilustrador, assim como a palavra é organizada pelo escritor, cada uma das linguagens tem uma função na construção discursiva, tentando estabelecer um vínculo com o leitor” (RAMOS; NUNES, 2013, p. 254).

Assim como Iser (1979), acreditamos que a ilustração nos livros, além de servir para ampliar os sentidos, possibilita ao leitor preencher os vazios. Porém, verificamos que com o distanciamento nas ilustrações das obras em análise, cujas narrativas são correntes, o leitor pode ter suas possibilidades interpretativas limitadas.



Ilustração 5



Ilustração 6

No que tange as discussões tecidas acima, acreditamos que os leitores das obras analisadas, assim como nós, consigam se identificar tanto com as narrativas, como também com as ilustrações dos livros analisados. Entretanto, esses mesmos leitores perceberão certo distanciamento entre as ilustrações da primeira e da segunda obra. Este distanciamento pode ter sido gerado por questões tais como a falha na parceria entre autor e ilustrador. Ainda que o mesmo artista tenha sido responsável por ilustrar as duas obras da autora, ele seguiu caminhos diferentes na concretização do trabalho imagético. A editora Paulinas, que recebeu o texto e se responsabilizou por deliberar as demandas da publicação dos livros, provavelmente impossibilitou o contato e a parceria entre a autora e ilustrador. Esse diálogo seria imprescindível para que tais profissionais planejassem o entrelaçamento das ilustrações na narrativa, o que não ocorreu.

De acordo com Ramos e Nunes (2013, p. 254) “palavra e ilustração precisam acolher o leitor e permitir-lhe encontrar no texto uma brecha para dele fazer parte, interagir, interferir, exercendo o papel de leitor, aqui entendido como produtor de sentido”. É exatamente isso que defende Iser (1976), quando diz que os leitores são agentes capazes de ir preenchendo os vazios dos textos com seus olhares e percepções acerca de suas leituras. Não é em vão que o texto e

as ilustrações precisam se relacionar significativamente no livro. Caso isso não ocorra o leitor fica impedido de dialogar com os livros que lê.

Algumas considerações

A literatura direcionada a jovens e crianças demorou muito tempo para ser vista de forma menos preconceituosa. Com o passar do tempo alguns pesquisadores compreenderam a relevância da leitura na formação do leitor crítico e passaram a se preocupar com os aspectos constituintes da obra literária infantil e juvenil. Hoje há pesquisadores analisando a narrativa, os aspectos gráficos dos livros, as ilustrações, entre outros elementos formais da literatura infanto e juvenil.

Como defendido em nossas discussões, a leitura é imprescindível não só para a fruição como também para o crescimento intelectual e formação leitora das crianças e jovens. Tanto o texto verbal como as ilustrações são de grande importância nos livros. Esses recursos contribuem para que os leitores se aproximem da literatura infanto e juvenil. Pensando nisso, realizamos um estudo, analisando as ilustrações nos livros *Ciça* e *Ciça e a rainha*, de Neusa Jordem Possatti. No decorrer das análises identificamos algumas questões que podem até não interferir muito na interpretação do leitor adolescente, mas prejudica a percepção da criança. Nas obras selecionadas, verificamos que a autora e o ilustrador não tiveram contato.

A autora e o ilustrador não participaram do processo de diagramação e aspectos gráficos dos livros. A autora elaborou a narrativa e a encaminhou à editora que se encarregou das demais tarefas. A ausência de contato entre autor e ilustrador, que chamamos de parceria, gerou uma descontinuidade na sequência ilustrativa do segundo livro intitulado *Ciça e a rainha* que, a nosso ver, desconsiderou as características e marcas registradas na primeira obra intitulada *Ciça*.

Referências

- AZEVEDO, Ricardo. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.) *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- CADEMARTORI, Lígia. *O que literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CHARTIER, R.; CAVALLO, G. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental 1*. São Paulo: Ática, 1998.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CORSINO, Patrícia. Literatura na educação infantil: possibilidades e ampliações. In: PAIVA, Aparecida; MACIEL, Francisca; COSSON, Rildo (Coord.). *Literatura: ensino fundamental*. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica, 2010. p. 183-204.
- DALVI, M. A. et al. (Org.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- KRAICZEK, Francieli Lubina. *A ilustração na literatura infanto-juvenil: uma leitura fascinante*. Disponível em: <https://anais.unicentro.br/seped/2010/pdf/resumo_38.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.
- KOMMERS, Sheila Stock. *Literatura infanto-juvenil: uma possibilidade para dissolver o preconceito*. Monografia (Licenciatura em Letras) – Curso de Licenciatura em Letras, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2011.
- POSSATTI, Neusa Jordem. *Ciça*. Ilustração de Renato Alarcão. São Paulo: Paulinas, 2012.
- POSSATTI, Neusa Jordem. *Ciça e a rainha*. Ilustração de Renato Alarcão. São Paulo: Paulinas, 2012.

PARREIRAS, Ninfa. A outra linguagem do livro para crianças: ilustrações e projeto gráfico. In: _____. *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê*. Belo Horizonte: RHJ, 2009. p. 85-94.

QUEVEDO, Hercílio F. Leitura e animação cultural: ler é nossa função essencial (ou não?). In: BECKER, Paulo; RÖSING, Tania M. K. (Org.). *Leitura e animação cultural: repensando a escola e a biblioteca*. 2. ed. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry; ZANOLLA, Taciana. Imagem e palavra na leitura de narrativa. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 29, n. 1, p. 245-262, jan./jun. 2011.

RAMOS, Flávia Brocchetto; NUNES, Marília Forgearini. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura. *Educar em Revista*, Curitiba, n. 48, p. 251-263, abr./jun. 2013.

TURCHI, Maria Zavia; SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2002.

VASCONSELOS, Fabiola Cordeiro de. *Articulações entre texto escrito e ilustrações na literatura infantil: repercussões sobre a efetivação da leitura*. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/Modalidade_1datahora_30_04_2014_12_10_36_idinscrito_107_996d3777408441155a24c3be0b24701e.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2018.

WERNECK, Regina Y. M. Leitura de imagens. *Presença Pedagógica*, Belo Horizonte, v. 4, n. 19, p. 102-106, jan./fev. 1998.

RESUMO: A ilustração tem um papel fundamental nos livros para crianças e jovens. A construção do diálogo visual e verbal requer parceria entre o ilustrador e o escritor. Tomando por base nosso interesse na relação texto e imagem na literatura infantil e juvenil, analisaremos as obras *Ciça* e *Ciça e a rainha*, da autora capixaba Neusa Jordem Possatti, com foco na função da ilustração no texto literário, na relação de (des)continuidade ilustrativa e na parceria entre autor e ilustrador. Este estudo se baseará nas contribuições de Chartier e Cavallo (1998), de Iser (1976), de Ramos e Nunes (2013), de Dalvi (2013) entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura do Espírito Santo para crianças e jovens – Neusa Jordem Possatti. Neusa Jordem Possatti – *Ciça*. Neusa Jordem Possatti – *Ciça e a rainha*. Ilustração para crianças e jovens – Renato Alarcão. Literatura para crianças e jovens – Parceria autor/ilustrador.

ABSTRACT: Illustration plays a key role in books for children and youth. The construction of visual and verbal dialogue requires partnership between the illustrator and the writer. Based on our interest in the relationship between text and image in children's and youth literature, we will analyze the works *Ciça* and *Ciça e a Rainha*, by the capixaba author, Neusa Jordem Possatti, focusing on the function of illustration in the literary text, on the relationship of (des) illustrative continuity and the partnership between author and illustrator. This study will be based on contributions by Chartier and Cavallo (1998), Iser (1976), Ramos and Nunes (2013), Dalvi (2013) and others.

KEYWORDS: Children's and Youth Literature from Espírito Santo – Neusa Jordem Possatti. Neusa Jordem Possatti – *Ciça*. Neusa Jordem Possatti – *Ciça e a rainha*. Illustration for Children and Youth – Renato Alarcão. Children's and Youth Literature – Partnership Author-Illustrator.

Recebido em: 31 de julho de 2019
Aprovado em: 15 de outubro de 2019

Memória e escrita:
a (re)invenção do gosto
Nas águas de lia, de Andréia Delmaschio

*Memory and Writing:
(Re)Invention of Taste
in Nas Águas de Lia, by Andréia Delmaschio*

Wallysson Francis Soares*

epígrafe
(infante)

uma vez
o menino não falava
fez-se aniverbal
pois de palavras
carece e unhas
crescem pêlos cabelos
a bordo da grande rede
singelo manipulava
o lápis de cor: um sol
uma árvore uma casa
tudo aprende tudo
quer saber de cor
de coração [...]

*a tela é micro
o mundo é macro
entre uma e outra
a desmedida
de vida & arte
um marco*

Evando Nascimento

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

O espaço da literatura infantojuvenil convoca múltiplas visões sobre o fazer ficção. Em um momento de crescente ameaça às liberdades criativas e críticas, as narrativas infanto-juvenis detêm uma importância ímpar na educação e no esclarecimento de jovens em formação. Encontrar, entre autores capixabas, a produção de histórias neste gênero, é um alento. Este trabalho traz para discussão a mais recente publicação da professora e pesquisadora Andréia Delmaschio. *Nas águas de Lia* é o oitavo livro da autora e seu primeiro classificado como infantojuvenil. Mãe de gêmeos e professora de português e literatura no Instituto Federal do Espírito Santo, a sensibilidade e o senso de justiça de Delmaschio estão ilustrados nas páginas de seus livros em cores vibrantes.

Andréia Delmaschio é doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ e publica, desde 2002, ensaios, estudos e ficções. As suas pesquisas de mestrado e doutorado renderam as publicações *Entre o palco e o porão: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar* (2004) e *A máquina de escrita (de) Chico Buarque* (2014), ao passo que também escreveu dois livros de contos, *Mortos vivos* (2008) e *Aboio de fantasmas* (2014). Em 2015, Delmaschio publicou *Tem uma lua na minha janela*, um livro aforístico em que a autora traduz algumas falas de seus filhos, registradas ao longo de vários anos, em pequenas crônicas.

A escritora capixaba mantém um blog, batizado “aboio de fantasmas”, em que posta poemas, aforismos, contos e crônicas. A mistura de gêneros funda um espaço de autoficção que remete, também, ao que a autora faz em seus trabalhos publicados: Andréia está e não está lá – em trânsito, como o avião que ilustra o fundo da sua página *online*. Em constante atividade, Delmaschio concilia a criação literária com a criação dos dois filhos. Enquanto isso, forma jovens e adultos nos cursos do Ifes, dando aula nos níveis médio e superior.

O primeiro trabalho de Delmaschio dirigido ao público infantojuvenil, *Nas águas de Lia* não se prende à classificação. O texto está numa zona de instabilidade: a linguagem é simples e convidativa, fundindo-se às belas ilustrações de Fran Junqueira; ao mesmo tempo, a escrita é densa. Ainda que a narrativa toque em temas caros às crianças e aos jovens, não deixa de provocar reflexões que podem ir além desse público. Logo, não seria sábio isolar o livro como infantojuvenil. Na verdade, não devemos tomar a classificação “literatura infantojuvenil” como pura e pré-definida, mas como um gênero que pode ser contaminado e ir além do que se espera dele. *Nas águas de Lia* demonstra ser possível escrever uma narrativa dirigida a crianças e jovens que seja provocativa, sem perder de vista temas sociais e complexos.

No ensaio *Livros infantis antigos e esquecidos* (1924), Walter Benjamin escreve sobre a literatura infantil produzida no início do século 20, e lança a seguinte provocação:

A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente as coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas [...] (BENJAMIN, 1987, p. 236-237).

As narrativas dos livros infantojuvenis podem (e devem) se comprometer com temáticas sérias, que habitam (e extrapolam) o mundo particular dos jovens. As crianças são naturalmente questionadoras. Trazer essas inquietações, movidas pelas impressões cotidianas dos infantes – medos, prazeres, afetos –, para dentro da ficção, é uma maneira de elaborar uma conexão e, a partir desse elo, firmar um pacto com o jovem leitor: mostrá-lo ali, nas páginas, inserido numa sociedade a se desvelar diante dele.

Nas águas de Lia proporciona esse enlace. Conta a história da menina Lia que, numa situação de conflito, decide desenhar uma piscina no lençol da sua cama. Ao mergulhar nas águas, Lia consegue escapar por alguns minutos da realidade.

No mergulho, ela encontra silêncio, humor e amigos. A narrativa rememora, com Lia, o caminho que a levou até o ato de criação (da piscina) – evocando, para ilustrar essa trajetória, lembranças fragmentadas, por sua vez entrecruzadas pelas relações sensoriais e afetivas que Lia nutre com seu corpo e com as pessoas da sua vida.

A primeira memória resgatada pela história traz à tona a origem do conflito de Lia e realça o caráter social da narrativa: voltando da padaria após comprar pães, Lia é surpreendida por um grupo de meninos que gritam nomes indecifráveis em sua direção – no susto, ela deixa cair, num bueiro, as moedas do troco. Essa situação deixa Lia transtornada pois, naquele momento, recorda-se de uma experiência anterior na qual a mãe havia brigado com ela por ter se esquecido de pegar o troco de uma nota de vinte reais, numa cena comum da infância.

Conforme avançamos na história, entendemos que a mãe de Lia trabalha o dia todo e, além disso, não há nenhuma menção a uma figura paterna. Em determinado momento, Lia precisa ficar sozinha em casa, à noite, porque a mãe fica até mais tarde no trabalho. Em outra cena, de uma das lembranças de Lia, o avô a leva ao parque. Lá, ela tenta ganhar uma bola prateada a partir de um jogo, mas só recebe um número limitado de tentativas porque o seu avô não possui dinheiro para comprar mais fichas. Essas pequenas e significativas relações de Lia com o dinheiro, ao longo do livro, ressaltam a influência do capital no cotidiano, contribuindo para o aspecto honesto e espontâneo da escrita – ao descrever um dos personagens, por exemplo, a narradora conta: “O seu Zé tinha aquele andar de gente apavorada das pessoas que trabalham recebendo dinheiro” (DELMASCHIO, 2018, p. 8).

Quando Lia segue o caminho para casa, deixando para trás as moedas no bueiro, ela sente medo e, no mesmo momento, sente também um gosto ruim na boca:

Enquanto Lia caminhava, o medo de que a mãe brigasse ia junto com ela pelo caminho, era uma espécie de companheiro naquela jornada. E

ela continuava sentindo na boca o gosto ruim. Parecia gosto de... gosto de... ferro! Isso! Era como se Lia tivesse brincado com um prego na boca. E agora ela se lembrava de todas as vezes em que tinha sentido aquele gosto esquisito (DELMASCHIO, 2018, p. 11).

O gosto de ferro que Lia sente na boca – e que vai potencializar uma série de lembranças – não deixa de também ser uma relação direta com o dinheiro: a moeda, composta por aço e carbono, traz em sua liga o ferro. Lia sente o gosto do dinheiro na boca e em sua língua ele se inscreve, deixando um rastro, um arquivo.

Corpo fichário de deleites suores dissabores humores¹

Há duas constantes na escrita de *Nas águas de Lia*. Em primeiro lugar, a memória é o *leitmotiv* da obra. A narrativa é uma decupagem de cenas da memória, lembranças de Lia que se desdobram numa espécie de memento. Em segundo lugar, e o que entrelaça uma recordação à outra, estão as sensações experimentadas por Lia: um gosto, um cheiro, uma voz, etc. Cada uma dessas impressões, registradas no corpo e na memória de Lia, são tangentes, transportando Lia pela constelação de lembranças.

A caminho de casa, segurando os pães e sem dinheiro, Lia sente o gosto de ferro na boca, que lhe é familiar. No trajeto, ela se leva num passeio de reminiscências. Inicialmente, ela rememora a origem do gosto de ferro. Ela se lembra do dia em que seu avô a levou para passear num parque de diversões. Lia decide subir na roda gigante sozinha, pela primeira vez, quando, lá no alto, inquieta-se: “Na barriga de Lia começou a crescer um calafrio, que foi subindo até chegar à garganta, e ela teve medo. Foi ali que sentiu, pela primeira vez, aquele gosto estranho” (DELMASCHIO, 2018, p. 13).

¹ Inspirado nos primeiros versos do texto “arquivo (confidencial)”, de Evando Nascimento, publicado no livro *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*.

Ter se lembrado de um momento do seu passado surpreende Lia, pois ela se viu capaz de recordar de detalhes importantes – um vestido amarelo, uma barraca de churros, um palhaço. Isso, por sua vez, remonta a outro episódio: quando, na escola, ao fazer uma tarefa de escrita para descrever o que havia feito no fim de semana, a professora elogia a memória de Lia. Como fios de um novelo, outras cenas da memória vão sendo puxadas, emaranhando-se:

Lia se lembra dessas e de muitas outras coisas. Mas às vezes a sua memória se embaralha um pouco. Então ela mistura várias histórias em uma só. E confunde os tempos em que elas aconteceram. Uma coisa puxa outra, como dizia a avó (DELMASCHIO, 2018, p. 22).

Analisando o fluxo de memórias de Lia – e como cada lembrança deixa, sobre Lia, uma inscrição particular, como se seu corpo e sua mente fossem um fichário de rastros – convoco a conferência proferida pelo pensador Jacques Derrida em 1994, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. A leitura que Derrida propõe, a partir de Freud, sobre o conceito de arquivo, oferece uma intersecção entre filosofia, sociologia, psicanálise e literatura – perscrutando vias éticas e políticas numa discussão sobre ciência e judeidade; arquivo e memória. Ao pensar o arquivo e sugerir uma reelaboração do conceito, Derrida começa questionando:

Não devemos começar distinguindo o arquivo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? (DERRIDA, 2001, p. 7-8).

O arquivo é interpretado, portanto, como um espaço de armazenamento e de busca, um terreno de lembranças e também de um retorno: similar ao que ocorre com Lia. A partir de um gosto inquietante que sente na boca, Lia é lançada numa busca. Derrida marca, ainda, que

Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual. Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio

corpo? Por exemplo, segundo uma *circuncisão*, em sua letra ou em suas figuras? (DERRIDA, 2001, p. 8, grifo do autor).

O lugar de impressão é o próprio corpo de Lia. Nele, inscrevem-se os gostos e os cheiros, os medos e os afetos: “deixa o rastro de uma incisão *diretamente* na pele” (DERRIDA, 2001, p. 33, grifo do autor). O tecido intrincado das lembranças de Lia, em constante fluxo e sobreposição, conecta-se ainda a outra colocação do filósofo “[...] da conservação e da inscrição que põem em reserva, acumulam, capitalizam, estocam uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros” (DERRIDA, 2001, p. 35).

Uma vez estabelecido o lugar da memória na narrativa, cabe ainda questionar de que forma a corrente de lembranças flui nas águas de Lia.

Arquivos de pele ou de pergaminho²

Lia nunca quis saber para que servia ter tanta lembrança. A professora é que disse que era muito bom lembrar das coisas assim. Disse que toda história é feita de memórias e que, um dia, Lia poderia contar a sua própria história, inteirinha (DELMASCHIO, 2018, p. 24).

Há diversos traços, ao longo da narrativa, que atam memória e escrita. A cena de lembranças que se fragmenta é também uma cena de escritura – a começar pelo nome da personagem principal que é, também, a primeira palavra do livro:

Lia correu um pouco pelo quarto, agitando os braços para se aquecer. Desviou da porta do armário, circulou o par de tênis que estava jogado no tapete e continuou correndo em círculos. Depois parou ao lado da cama, acertou a postura, deu um salto e mergulhou na piscina, com roupa e tudo. Ao chegar lá no fundo, abriu os olhos. De todos os lugares que conhecia, aquele era o único onde o silêncio era completo. Quietinha lá dentro, notou que as palavras ditas ao lado de fora quase não chegavam aos seus ouvidos. Ou então chegavam confusas, como

² Palavras proferidas por Jacques Derrida na conferência *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (1994).

se as pessoas falassem dentro de bolhas d'água. Por exemplo, quando a mãe perguntou: "- Já tomou seu banho?", Lia escutou: "-É tão bom ser fanho!" [...] Como você notou, a piscina de Lia não era uma piscina comum (DELMASCHIO, 2018, p. 5).

O nome da menina da história nos remete, imediatamente, ao verbo *ler*. Além disso, o primeiro movimento de Lia é um movimento de liberdade, correndo pelo quarto agitando os braços. Essa cena de abertura dá o tom: Lia corre, livre, e mergulha na piscina que criou. Há, duplamente, o ato de liberdade de Lia, que pode simbolizar a leitura; e o ato de criação da piscina, na qual se mergulha, que pode aludir à escrita, ao texto.

Na literatura, como nas obras de Virginia Woolf e de Guimarães Rosa, a água – notadamente o rio – surge muitas vezes como metáfora para o fluxo da escrita. A correnteza de pensamentos e a produção de reflexos inexatos são características da cena da escritura. Nesse sentido, "as águas de Lia" expressa o vínculo leitura-escrita, leitor-autor.

A personagem de Lia exerce, ao longo da narrativa, a figura de questionadora. A todo momento indaga – ao seu avô, a sua avó, a sua professora – querendo compreender melhor o mundo que a envolve. Essa potência questionadora e crítica é o que se espera do papel de leitor.

Leitor e autor não estão, contudo, desconexos, mas coadunados. Lia é duplamente leitora, das pessoas e das coisas que a cercam; e autora, escrevendo suas lembranças e criando um espaço só seu (a piscina). Se, em um primeiro momento, as marcas da memória se inscrevem no corpo de Lia, num segundo momento ela devolve a marca ao escrever a sua história e registrar suas lembranças – o arquivo, portanto, é duplo. Institui-se em pele e tecido.

Na conferência *Mal de arquivo*, Derrida traz as distinções gregas entre *mneme* (memória), *anamnesis* (recordação) e *hupómnema* (o registro da lembrança) – este último, o arquivo. *Hupómnema*, que também podemos chamar de escrita,

possui um caráter suplementar. A ideia da suplementaridade, muito presente no pensamento derridiano, está na pulsão de “acrescentar o que falta, fornecer o que é preciso como excedente” (NASCIMENTO, 1999, p. 178), ou seja, suprir, por falta ou por excesso, em dois movimentos: como ato de completar, relativo à necessidade de acrescentar uma parte ausente dentro de uma totalidade, fornecer uma peça que falta para finalizar o quebra-cabeça; e como ato de substituir, integrando à totalidade o que lhe é externo, desmontando e reconfigurando o quebra-cabeça.

Trazendo a ideia do suplemento para o jogo de cena entre memória e escrita, inevitavelmente chegamos ao ensaio de Sigmund Freud de 1925, *Uma nota sobre o bloco mágico*, por sua vez também citado na conferência de Derrida. No início do seu texto, Freud escreve:

Quando não confio em minha memória [...] posso *suplementar* e garantir seu funcionamento tomando nota por escrito. Nesse caso, a superfície sobre a qual essa nota é preservada, a caderneta ou folha de papel, é como se fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim (FREUD, 1996, p. 253, grifo meu).

A escrita, portanto, teria um caráter suplementar; um arquivo no qual se registra o pensamento e as memórias, materializando o que antes estava invisível. Derrida usa o termo *arquiescrita* para designar a escrita como este arquivo de memória, dentro do qual caminham rastros e respiram vozes. A *arquiescrita* é fantasmática, ao evocar espectros de nossa psique, de nossas tradições culturais, das experiências de mundo que nos precedem e nos cercam. No caso de Lia, mora no arquivo a voz de sua avó, contadora de histórias que sempre respondeu às perguntas mais imaginativas de Lia; mora também o sobe-e-desce da roda gigante, o paradoxo de um palhaço que encontrou no parque com sorriso triste, o afeto da sua professora e o mal-estar com o dinheiro – entre outras insígnias.

Morte e sobrevida: entre o esquecimento e a (re)invenção

Quando Derrida fala do mal em *Mal de arquivo*, ele se refere à condição do arquivo de agir contra si mesmo, no que ele chama de *pulsão de morte*: um desejo por destruição. A partir da queima do arquivo, institui-se a amnésia, o esquecimento. Ou seja, o *mal de arquivo* é o risco do apagamento. A *pulsão de vida*, em oposição, estaria relacionada ao ato de lembrar, de marcar, de suprir. A sobrevivência é “a sobrevida de um excesso de vida que resiste ao aniquilamento” (DERRIDA, 2001, p. 78). Entendendo-se a potência da escrita como suplemento, ela é também sobrevida. O registro, *hupómnema*, garantiria a sobrevivência diante do risco de aniquilação, da violência do esquecimento.

O pensador da desconstrução discute essas pulsões sob um enfoque ético e político. Além de Freud, comparece ao seu texto Yosef Hayim Yerushalmi – escritor que foi também professor de história, cultura e sociedade judaica. Derrida, que é judeu, busca, a partir de Freud e Yerushalmi, pensar a memória pós-nazismo. A pulsão de morte, capaz de destruir o arquivo e recalcar a verdade histórica, coloca-nos sob a barbárie do esquecimento. Rememorar seria um ato de justiça, uma sobrevida.

Quando Lia acessa, por meio do gosto estranho na boca, lembranças de seu passado – sejam estas boas ou ruins – ela age contra o esquecimento e a favor da sobrevida, da sobrevivência. Ao pensar o arquivo, Derrida ressalta a instabilidade do conceito, que aponta não só para o passado, mas também para o futuro: “Ao mesmo tempo, mais do que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *por em questão* a chegada do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 48). O arquivo, portanto, abre-se para o futuro, o que Derrida chama de *por-vir*.

Essa abertura, em acordo com a ideia do suplemento, pede sempre novas inscrições, reescritas. Ao final de *Nas águas de Lia*, a personagem precisa ficar em casa sozinha esperando a mãe chegar do trabalho. A energia cai e ela fica na

escuridão, aterrorizada. É quando Lia decide mergulhar na piscina e fica lá, um tempo, olhando bichos e plantas. O tempo nas águas, contudo, dá à Lia uma pulsão. Ela emerge da piscina e corajosamente enfrenta a escuridão, transformando o gosto ruim na boca, de medo, em outra coisa. Uma coisa nova. A capacidade de Lia de se reinventar, duplamente, a partir da memória e da criação, é o aprendizado que fica: para as crianças e para os adultos.

Referências

BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 235-243.

DELMASCHIO, Andréia. *Nas águas de Lia*. Vitória: Causa, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o "bloco mágico". In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. V. 19, p. 253-262.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015.

RESUMO: *Nas águas de Lia*, da escritora e professora capixaba Andréia Delmaschio, evoca as recordações fragmentadas de uma menina, chamada Lia, que desenha uma piscina no lençol de sua cama. Lia mergulha nos traços da água para escapar dos conflitos que surgem em sua realidade. A narrativa inicia-se a partir de uma situação envolvendo dinheiro – o apavoramento de Lia ao deixar cair, num bueiro, as moedas da sua mãe trabalhadora, simboliza a classe social a que Lia pertence. Das sensações de medo de Lia, nascem reflexões de uma criança que inventa seus gostos a partir de lembranças. Analisa-se o livro infantojuvenil por meio da desconstrução derridiana, abordando o fluxo entre memória e escrita rumo à reinvenção da nossa relação com a sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantojuvenil do Espírito Santo – Andréia Delmaschio. Andréia Delmaschio – *Nas águas de Lia*. *Nas águas de Lia* – Memória e escrita. *Nas águas de Lia* – Sociedade e classe.

ABSTRACT: *Nas águas de Lia* (In the Waters of Lia), by writer and teacher Andréia Delmaschio, evokes the fragmented recollections of a girl, named Lia, who draws a pool on her bed sheets. Lia dips into the water to escape the conflicts of her reality. The narrative begins with a situation involving money – Lia's dread, as she drops her working mother's coins in a manhole, symbolizes her social class. From Lia's feelings of fear, reflections arise in a child who invents her tastes in contact with memories. This work analyzes the children's and young adult book through Jacques Derrida's deconstruction, addressing the flow between memory and writing towards a reinvention of our relationship with society.

KEYWORDS: Children's and Young Adult Literature from Espírito Santo – Andréia Delmaschio. Andréia Delmaschio – *Nas águas de Lia*. *Nas águas de Lia* – Memory and Writing. *Nas águas de Lia* – Society and Class.

Recebido em: 31 de julho de 2019
Aprovado em: 15 de outubro de 2019

De profundis (Por que não?)¹

De Profundis (*Why not?*)

Miguel Marvilla*

No ano em que se completam dez anos da morte de Miguel Marvilla (1959-2009), acatamos a sugestão de Wilberth Salgueiro e decidimo-nos por homenagear aqui o poeta de Marataízes com a republicação de seu depoimento sobre sua produção poética, para o seminário organizado por Salgueiro nos anos de 1990, na Ufes, e publicado na revista *Você*.

No texto, percebe-se a irreverência do também contista, fotógrafo e editor, exímio nas imagens verbais e pictóricas. Inserimos no texto, irreverentemente, ilustrações, de modo que fiquem registradas algumas de suas referências, inclusive as irônicas, tornando seu itinerário uma espécie de álbum de figurinhas caras ao escritor criativo e bem-humorado que sempre foi.

¹ Reproduzido da revista *Você*, n. 45, de maio de 1997, p. 19-22. O depoimento faz parte de um conjunto de textos organizado pelo Prof. Wilberth Salgueiro, da Ufes, e intitulado "A poesia-perto e o *punctum* capixaba".

* Escritor.

É o diabo tentar falar assim, de cara lavada e em corpo 12, sobre o quem fui, quem sou, um sujeito/personagem que não se considera à altura de tal autor, de tal leitor. Mas vamos *ahead*, *quae sera tamen*, mais *tamen* do que *quae sera*, o que quer o que pode esse cara chamado Bith,



Bith ou Wilberth Salgueiro (foto de Hélio Matos Jr.); capas dos números 44 e 45 da revista *Você*.

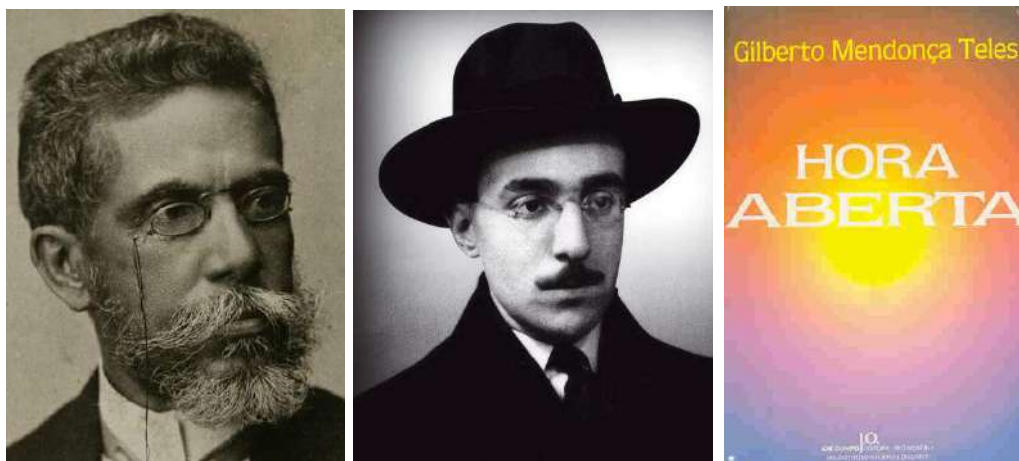


Miguel Marvilla (foto de Paulo R. Sodré).

que organizou esse seminário e me impôs expor-me à língua cúpida de nossas meias dúzias de leitores cada, que esse negócio de literatura nunca mereceu

mesmo muita atenção por parte do distinto grande público cá por essas bandas. E ainda bem.

Devo confessar que minhas leituras iniciais já me conduziam ao caminho que agora trilho com razoáveis serenidade e segurança (notaram a concordância, que bonita?). Antes de desaguar, impávido colosso, nos braços de Shakespeare, Bernard Shaw e Joyce (No original! No original! — graças ao Mário); dos românticos ingleses (graças à Aurélia) e de Edward Albee, Arthur Miller e Tennessee Williams (graças ao Carrozzo), pois, antes disso, eu já estava impregnado de Umberto Eco, Fernando Pessoa, Camões, Günter Grass, Machado de Assis, José J. Veiga, Drummond, Gilberto Mendonça Teles (o poeta) e arredores.



Retratos de Machado de Assis e Fernando Pessoa
e capa de *Hora aberta*, de Gilberto Mendonça Teles.

Mas meus dois autores favoritos de adolescente, os que me puseram no, ahn, digamos assim, caminho da boa literatura, foram (que Borges, que nada!) Marcial Lafuente (M. L.) Stefania e... sabe que esqueci o nome do outro? Agora, que os livros dele tinham uma heroína formidável, e isso é o que importa, lá isso tinham: Brigitte Montfort, filha de Giselle, a espiã nua que abalou Paris. Perdi a conta das vezes que me escondi debaixo do lençol, imaginando-me um daqueles espiões russos (eu sempre gostei de ser *do mal*) que ela seduzia com seu corpo sedento,

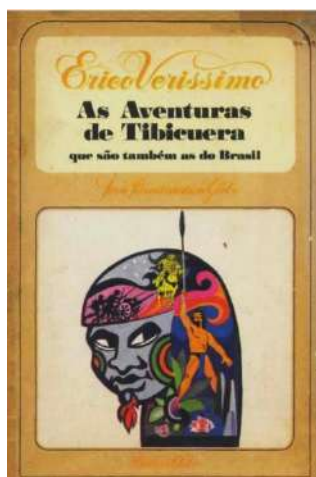
seus olhos verdes, sua boca molhada... quantas vezes eu quis possuir um segredo atômico qualquer só pra ser perseguido por Brigitte Montfort, com aquelas coxas grossas, que, ao final, terminaria por usar, depois de abusar sexualmente de mim, para quebrar meu pescoço, com uma torção absolutamente precisa. Que época!



Capas de livro de Marcial Lafuente Estefania e de Lou Carrigan (com a famosa personagem Brigitte Montfort).

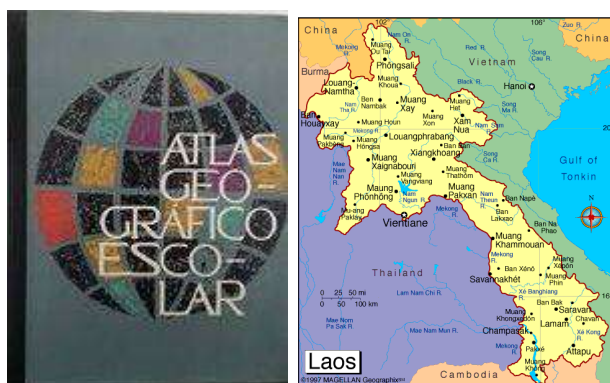
Foi assim, sob a influência de Brigitte Montfort, aliciadora de minhas fantasias adolescentes, que descobri minha atriz favorita, logo que a censura foi defenestrada (“pela janela”, diria um amigo meu, todo cheio de pleonismo): Georgina Spelvin. Aos cultores daqueles inteligentíssimos filmes tchecos e franceses, permito-me lembrar que se trata de uma atriz americana, protagonista de *O diabo na carne de Mrs. Jones* (co-estrelado por John Holmes, eu acho) e — um cult! — *Garganta Profunda*. Por este último, aliás, tal o grau de realismo que imprimiu ao seu personagem, ela deveria ter ganhado um Oscar (Frances McDormand não ganhou, só por ficar repetindo “yeah!”, em *Fargo*, com aquela cara da Família Buscapé dos hillbillies americanos?).

Tá bom, voltando à vaca frígida, eu confesso. Minha primeira vez foi aos 6, 7 anos, mas acho que nem a idade me redime de ter lido então *As aventuras de Tibicuera*.



Capa de *As aventuras de Tibicuera*, de Erico Veríssimo.

E onde é que entra a tão ansiosamente aguardada parte de “construção” do poeta? Aí é que está. Não entra. Deixo isso aos meus biógrafos, se houverem (o plural foi de propósito, só pra chatear). Tomara que nenhum deles me pegue vivo. Eu sei lá do poeta, mas lembro bem de um professor de Geografia, desse eu me lembro, por duas razões: uma, que me livraria de uma prova final chatíssima, sobre aspectos geológicos sabe Deus de onde, se eu fosse capaz de dizer as capitais de uns tantos países esquisitos que ele escolheria aleatoriamente. Isso era no dia seguinte e, por conta de ter passado a noite em cima de um atlas velho e ensebado, é que sei até hoje que a capital do Laos é Luang Prabang. Pára de ler este parágrafo e pergunta a alguém aí do lado se sabe qual a capital do Laos. Ou do Chade. Duvido. Ninguém mais sabe.



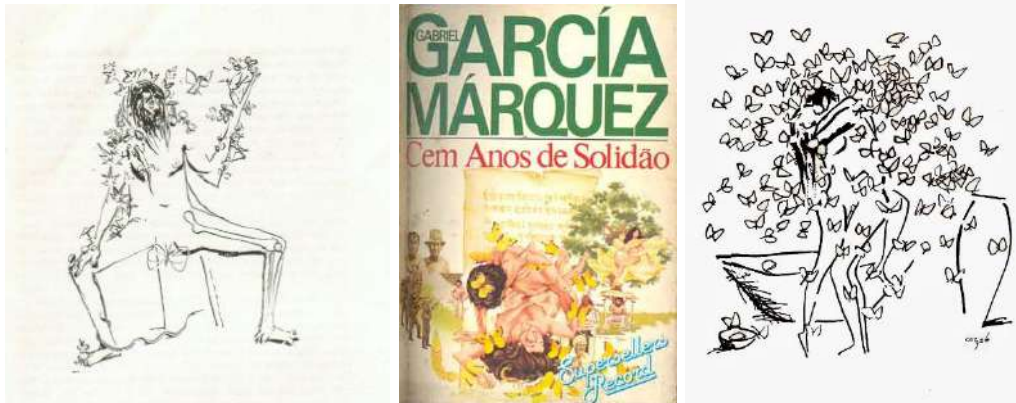
Capa do *Atlas geográfico escolar* e mapa de Laos.

E a segunda coisa é que, um dia, o Ozílio Rubim (é o nome do professor), enquanto eu olhava distraído para o meu futuro pela janela da casa dele na avenida Santo Antônio, me joga nos braços um livro e diz: “Lê. Você vai gostar”. Que livro? Nada menos que *Cem anos de solidão*. Ele jogou uma obra-prima da literatura aos pés dos meus 14 anos. Te devo essa, Ozílio. Este talvez tenha sido o acontecimento mais importante da minha adolescência, exceto, talvez, o fato de ter testemunhado Jorge Reis, goleiro do Rio Branco, bater o recorde (eu prefiro *record*, mas vá lá que seja recorde) mundial de tempo sem tomar gol: 1.609 minutos invicto.



Jorge Reis, goleiro do Rio Branco.
Foto do Cedoc de *A Gazeta*.

Pois é. O título (do livro, não do Rio Branco) me fascinou, a primeira frase me fascinou, as ilustrações de Carybé; o realismo fantástico me pegou no colo, me jogou na parede, me chamou de meu amor. Não consegui nunca mais desgrudar um olho desse tamanho de qualquer lugar onde vejo escritas as palavras mágicas *Gabriel García Márquez*.



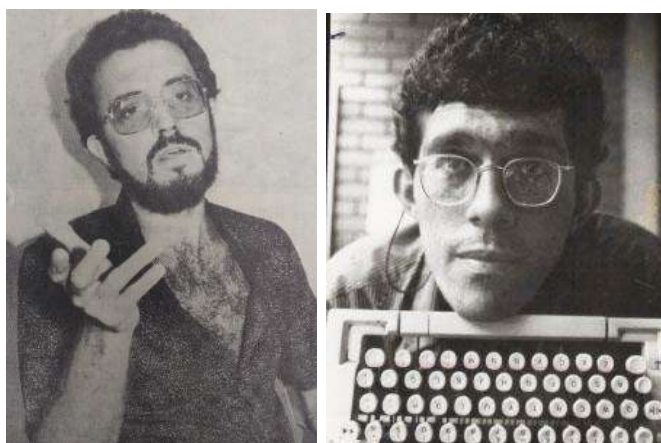
Desenhos de Carybé para a 1ª edição de *Cem anos de solidão*, da editora Record.

Se eu tivesse que plagiar um livro... se alguém, um conselho, tiver que plagiar um livro, ou parte de, que seja esse *Cem anos de solidão*, qualquer coisa menos não vale o esforço, meu bem. E pega mal.

Daí pra frente é mole. Quem se apaixona por García Márquez aos 14 anos não consegue ficar só olhando, impassível, para o Saara de uma folha em branco, tem que mergulhar nas dunas, sentir o sol, a areia nos olhos, na boca, nos dentes, e ficar frustrado com a imensidão intransponível, mais ou menos como o gato do Reinaldo [Santos Neves] que, ao se deparar com as dunas de Itaúnas, pensou que nem se vivesse eternamente conseguiria cagar o suficiente para usar aquele areal todo.

Depois de GGM, por linhas tortas, conheci o Oscar [Gama Filho] (acho tão chiques esses colchetes!). Ele estava experimentando uma linguagem poética meio maluca, mas tremendamente inovadora para o local (Vitória) e a época (fins de 78), baseado em estudos sérios (o Oscar sempre levou a literatura a sério, talvez

um pouco a sério demais, em alguns momentos) sobre o *stream of consciousness* de James Joyce e Virginia Woolf.



Oscar Gama Filho (foto de José A. Magnago) e Miguel Marvilla.

Enquanto Vitória nos olhava com espanto, sem entender nada (às vezes nem nós mesmos entendíamos, eu acho que), colhíamos um elogiozinho do Drummond aqui, de Jorge Amado ali (mas esse é suspeito), do Gilberto Mendonça Teles adiante, e sentávamos praça com Reinaldo Santos Neves, José Augusto Carvalho, Renato Pacheco, Marcos Tavares e Luiz Busatto no Grupo e na Revista *Letra* (sem esquecer do Luiz Guilherme Santos Neves, o membro de fora do Grupo).



Reinaldo Santos Neves, Luiz Busatto, José Augusto Carvalho e Miguel Marvilla (fotos de Paulo R. Sodré).



Renato Pacheco (foto de Nestor Müller), Marcos Tavares e Luiz Guilherme Santos Neves.



Capas dos números da *Revista Letra*.

Assim, como quem não quer nada, fui-me construindo, sem léu nem chapéu, este que excessivamente assim sou, já li isso em algum lugar. Deve ter sido em *Dédalo*, meu último livro. Ah, sim. Os meus livros.

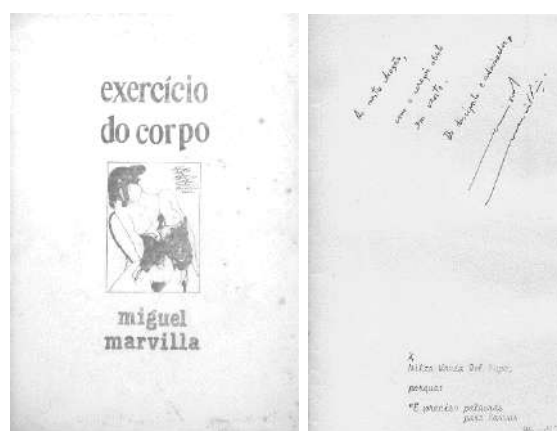
Comecei plagiando e declamando uns poemas de Kipling no programa policial *Ronda da Cidade*, apresentado pelo então radialista Gérson Camata,

vocês sabem, o marido da deputada Rita Camata (parece que ele também foi eleito pra alguma coisa aí), o qual, por não entender lhufas de literatura, nem desconfiava de que eu roubava aqueles poemas do *Tesouro da Juventude*, que lia aos borbotões na Biblioteca Pública da PMV, em tardes de nunca mais. Camata não entendia de literatura, mas logo, logo, arrumou um jeitinho de ficar rico, enquanto eu continuo ralando (e tendo dúvidas sobre se sei algo do assunto).

Depois disso, escrevi meus próprios poemas. Três livros vieram em mimeógrafo: *De amor à política* (o livro, acreditem, é bem melhor que o título), com Oscar Gama Filho; *A fuga e o vento* e *Exercício do corpo*, que uma garota uma vez me perguntou se se tratava de um manual de Educação Física.



Capa de Eugênio Herkenhoff para *De amor à política*.

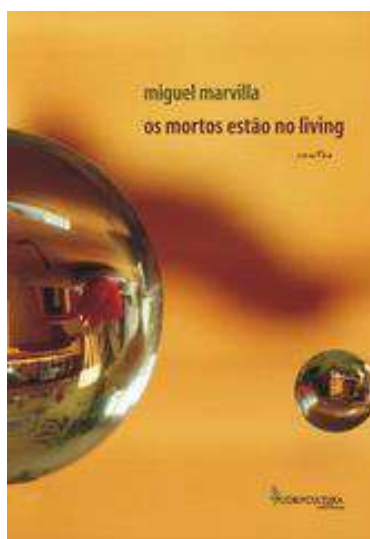


Capa de *exercício do corpo* e autógrafo de Miguel Marvillá.

Aí, o Reinaldo, pra meu azar, era editor da FCAA/Ufes e se recusava terminantemente a publicar os amigos mais chegados, com medo de ser acusado de alguma espécie de sacanagem. De modo que precisei de uma menção honrosa em concurso para publicar *Os mortos estão no living* (contos).



Fac-símile de reportagem de *A Tribuna* (29 set. 1988).
sobre lançamento de *Os mortos estão no living*.



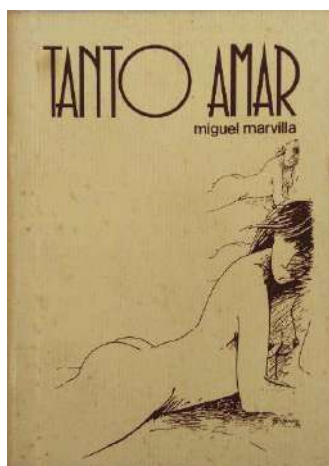
Capas de Paulo Roberto Sodré, para a 1ª edição, e de Priscila Costa, para a 2ª.

Para publicar os poemas de *Lição de Labirinto*, então, precisei vencer o concurso.



Capa de Valéria Curitiba da Silva para *Lição de labirinto*.

Então, que o espaço tá ficando curto, escrevi *Tanto Amar*, um livro com só 14 poemas falando sobre a paixão, meu tema de sempre favorito, que a Vera Viana, na Secretaria de Cultura da PMV, abençoada por Vítor Buaiz, publicou, junto com a CEF. Foi lançado em 91. Naquele ano, conheci uma mulher, ao redor da qual circulei, embevecido, apatetado, os próximos quase 5 anos, até que, em princípios de 96, o bom senso dela prevaleceu pela primeira vez e ela me deixou, o que me obrigou a voltar a escrever – para exorcizar meus fantasmas (pra me “imolar em público”, disse o Adilson Vilaça).



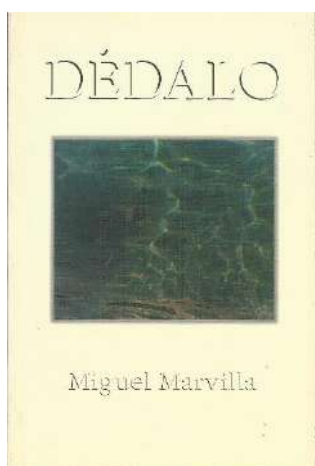
Capa de *Tanto amar*, com desenho de Attilio Colnago.

Ela me rendeu, ao menos isso, um livro: *Sonetos da despaixão*, que inaugurou, em julho, a minha editora, Flor & Cultura,



Capa de *Sonetos da despaixão*.

logo seguido, em novembro, por *Dédalo*.



Capa de Márcia Selvátici Tourinho para *Dédalo*.

A tal mulher? Dela nada mais sei nem me seja perguntado. Que a neve de Munique lhe seja leve.

In a nutshell, isso que era pra ser uma tomada de posição diante da literatura já virou um esboço de autobiografia. Mas literatura pra mim é oração sem sujeito nem objeto. Mal, mal, cabe aí uma interjeição atualmente. Tamos num vale-tudo desgraçado e eu é que vou ficar queimando pestana com isso? Neca de núnkaras. Vou é parar de fazer o pé-de-alferes a essa senhora dama inacessível chamada palavra, dar-lhe umas bordoadas pra ela ver quem é que manda, como sugere o Luís Fernando Veríssimo, e pôr-me ao fresco, que eu quero mesmo é ir ver o Hale-Bopp todas as noites, às 18:32, senão, só daqui a 4.000 anos e eu não sei se estarei acordado até lá.



Cartaz de Anaise Perrone para o evento em homenagem a Miguel Marvilla.