

CABURÉ

Saberes Acadêmicos
Interdisciplinares

V. 2, N. 2 (2019)



DOSSIÊ

**CAMINHOS ESTÉTICOS DA
LITERATURA ALAGOANA NA
CONTEMPORANEIDADE**

**MÁRCIO FERREIRA DA
SILVA**

Organizador



DOSSIÊ

CAMINHOS ESTÉTICOS DA LITERATURA ALAGOANA NA CONTEMPORANEIDADE

MÁRCIO FERREIRA DA SILVA
ORGANIZADOR

ISMAR INÁCIO DOS SANTOS FILHO
EDITOR-GERENTE
PEDRO ABELARDO DE SANTANA
EDITOR ADJUNTO

Proposta Editorial

A revista “Caburé – Saberes Acadêmicos Interdisciplinares” tem publicação semestral intercalada por um volume especial. O periódico foi criado em 2017-2018 pela Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal de Alagoas, Campus do Sertão, juntamente com grupos e núcleos de pesquisa. O objetivo da “Caburé” é o de divulgar estudos acadêmico-científicos concluídos ou em andamento da/para a iniciação científica. Essas investigações acadêmicas podem ser ou não pertencentes a grupos de pesquisa, pois entendemos que a iniciação científica pode acontecer nos espaços da sala de aula, dentro de atividades promovidas no ensino, na graduação. Desse modo, esse periódico recebe produções de alunas e alunos de graduação. Tem caráter interdisciplinar, ou mesmo indisciplinar, visto a necessidade de diálogos entre as diversas áreas de saber na produção do conhecimento.

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4 2209

Caburé - saberes acadêmicos interdisciplinares [recurso eletrônico] /
Universidade Federal de Alagoas, Campus do Sertão, Coordenação
Coordenação de Pesquisa. – v. 2, n. 2 (jul./dez., 2019) -. - Delmiro
Gouveia: Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2021.
v. 2 : il., color. ; 30 cm.

Semestral

Dossiê: caminhos estéticos da literatura alagoana na contemporaneidade.

Modo de acesso: <http://www.seer.ufal.br/index.php/cabure/index>

e-ISSN 2675-2816

1. Pesquisa acadêmica - Periódico científico. 2. Literatura alagoana. I. Universidade Federal de Alagoas - UFAL. II. Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD: 001

CDU: 001.891

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL

Reitor: Josenaldo Tonholo

Vice-Reitora: Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – CAMPUS DO SERTÃO

Diretor Geral: Agnaldo José dos Santos

Diretor Acadêmico: Thiago Trindade Matias

COORDENAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Coordenador: Ismar Inácio dos Santos Filho

EDITOR-GERENTE

Prof. Dr. Ismar Inácio dos Santos Filho (UFAL-Campus do Sertão)

EDITOR ADJUNTO

Prof. Dr. Pedro Abelardo de Santana (UFAL-Campus do Sertão)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Flávia Jorge de Lima – UFAL – Campus do Sertão

Profa. Dra. Fábria Pereira da Silva – UFAL-Campus do Sertão

Prof. Dr. José Ivamilson Silva Barbalho – UFAL – Campus do Sertão

Prof. Dr. Agnaldo José dos Santos – UFAL – Campus do Sertão

PARECERISTAS *AD HOC* DESTA EDIÇÃO

Profa. Dra. Edvânea Maria da Silva (IFPE-Campus Recife)

Prof. Dr. José Jacinto dos Santos Filho (UPE-Campus Mata Norte)

Profa. Dra. Maria Lucilene da Silva (IFAL-Maceió)

Profa. Dra. Thelma Penerai Alves (UFPE)

APOIO TÉCNICO

Larissa Leobino

BIBLIOTECÁRIA

Renata Oliveira de Souza

REVISOR DE LÍNGUA INGLESA

Prof. Me. Jonatha Rodrigues da Silva – SEMEd Craíbas (AL)

PROJETO GRÁFICO

Prof. Dr. Ismar Inácio dos Santos Filho

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

[Fotografia]

Prof. Me. Daniel Alves dos Santos – SEMEd Major Izidoro (AL)

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ

ESPAÇOS, CHUVAS DE METÁFORAS: TRILHAS PARA OS ESTUDOS EM LITERATURA ALAGOANA

Márcio Ferreira da Silva

Universidade Federal de Alagoas – Campus do Sertão

marcio.silva@delmiro.ufal.br

Os estudos literários na Universidade Federal de Alagoas-UFAL, Campus do Sertão, têm revelado uma profusão de textos que tratam de poesia, de romance e de conto. Isso se mostra, com muita efervescência, no Grupo de Pesquisa *NELA-Núcleo do Estudos em Literatura Alagoana*, criado em 2013, com registro no Diretório dos Grupos de Pesquisa da CNPq/Capes.

Os desafios de estudar/pesquisar na grande área da Literatura mostram a diversidade de subáreas, bem como a complexidade de categorias dos campos científicos que abraçam os estudos literários, direcionando-nos para um estudo ordenado, que também pode dialogar com outras áreas do conhecimento. Podemos dizer que esse composto exige do(a)s pesquisadores/pesquisadoras um estudo aplicado e direcionado a uma obra literária, cujo recorte (*corpus*) deve ser a frequência atenta do(a)s estudioso(a)s da área. Assim, é preciso destacar os grupos de pesquisas em Literatura já existente no *Campus* do Sertão e a contribuição que eles fornecem aos estudos literários para todo o País.

O *NELA* estuda, juntamente com aluno(a)s bolsistas e colaboradores/colaboradoras, textos de autoria alagoana dos séculos XIX, XX e XXI. Recentemente, estamos com um projeto *A cidade puída de Graciliano Ramos: o caso do romance “Angústia”*, PIBIC/UFAL/CNPq, com 1 bolsista, José Diógenes Alves Pereira, e 2 colaboradores, Gabriel Henrique Siqueira Monteiro e Victor Figueredo Moreira Godoi da Mata, entre outro(a)s estudantes que participam efetivamente das reuniões desse Grupo de Trabalho.

Encontramos na *Revista Caburé* espaços para publicarmos estudos realizados na UFAL-Campus do Sertão, um periódico que se destaca desde a sua criação em 2017-2018, quando se propôs a publicar textos científicos de discentes dos cursos da UFAL, *Campus* do Sertão. Esta iniciativa impulsiona a divulgação de trabalhos acadêmicos e põe em circulação temas sobre as diversas área de estudos dos cursos desta IES. Agora, nesta edição, sobre literatura alagoana.

Assim, o *Dossiê Caminhos Estéticos da Literatura Alagoana na Contemporaneidade*, que aqui apresentamos, é constituído de duas secções. Na primeira, denominada *Entrevistas*, trazemos uma fala da escritora Vera Romariz sobre o poeta penedense Sabino Romariz. O sobrenome dos dois não é incomum, afinal Sabino é avô de Vera, cuja fala na entrevista diz “acho difícil classificá-lo, porque ele tem influências do Realismo português, o que se verifica em seus belos

sonetos, e uma tendência simbolista forte, presente em seus poemas longos”, como podemos ler em *A poesia contundente e crítica de Sabino Romariz*.

Na segunda, o destaque é para a entrevista com o escritor delmirensense Wellington Amâncio da Silva, que se projeta no cenário literário do Alto Sertão alagoano. Dono de uma criatividade transcendente, o poeta se despoja em um ambiente da cultura local, porque ele quer desvincular-se do domínio imposto pelos grandes centros do Sul do País. Ou seja, “a busca não é pela mimese da alta cultura da metrópole, mas dizer o que nos tornamos no tempo presente” e ao mesmo tempo beber da tradição literária, quando diz que “como não acredito em representações da minha realidade circundante por meio do Cordel ou da cultura regional, faço ainda como o pessoal da *Semana de 22*, que buscava em certas técnicas alguma possibilidade de representar a sua gênese, caso existisse”. Isso pode ser conferido em *O lugar das transcendências poéticas de Wellington Amâncio da Silva*.

No *Dossiê* propriamente dito, o texto de Carleane da Silva Costa, *A morte como elemento estético em “Curral de Peixe”, de Lêdo Ivo*, faz um exercício comparativo entre os poemas “A história da rameira” e “Soneto da morte”, cujo autor dialoga com os mistérios da morte, deixando evidente que os dois poemas trazem estampado na linguagem os mesmos mistérios ligados à tradição literária.

Em *Amor aos cinquenta: lirismo e figuras de linguagem em Vera Romariz*, de Genário do Nascimento Souza Filho e Micaela da Silva Santos, o autor e a autora analisam a forma como o lirismo – leia-se aqui como estilo literário que a poeta assume em grande parte de suas obras – faz-se elementos estéticos quando ligados à linguagem artística da autora. Para os pesquisadores, é preciso ler Vera Romariz a partir de um momento em que a linguagem poética “interpela a se transfigurar com o eu-lírico”.

Gabriel Henrique Siqueira Monteiro e Ana Isabel Gomes de Souza são os autores de *Espaço e sociedade: uma análise sociocultural de “Maria flor etc.”, de Arriete Vilela*, cuja intenção é discutir como os lugares por onde transita a personagem tomam a construção sociocultural na obra dessa escritora alagoana. O espaço é, pois, trilha para traçar o olhar para uma personagem que sucumbe entre a submissão, a fuga e a degradação. Essa relação conflituosa também é foco de estudo para a mesma autora que Karoline Lima da Silva nos apresenta no artigo “*Bella*”, a personagem misteriosa do conto de Arriete Vilela. Aqui, é o estudo do conto em que prevalece as conotações da narrativa, demarcadas a partir das relações entre o encontro e o mistério que se destacam nos caminhos de análise da articulista. Para ela, a construção da personagem se evidencia na representação de uma “voz que clama por um lugar, uma definição identitária”.

O signo “chuva” surge para propor uma avaliação enunciativo-discursiva ao poema “Inverno”, de Jorge de Lima. Assumindo a trilha crítica da Linguística Aplicada, o caminho dos articulistas Hugo Pedro Silva dos Santos, Jéssica Santos Cavalcanti, Simone Souza dos Santos e Thiago da Silva Lima é afirmar que a representação no poema impõe um discurso que se dilata na imagem poética do

signo “chuva”, levando o efeito enunciativo à vida e, ao mesmo tempo, à morte, como podemos notar no artigo *Tessituras enunciativo-discursivas sobre a chuva (no sertão): da morte à vida, no “Inverno”, de Jorge de Lima*.

Por fim, o artigo *“Inferno”: a palavra metaforizada em “Infância” e “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos*, de Genário do Nascimento Souza Filho, compara o capítulo do quarto romance do Velho Graça com o conto memorialista “O inferno”. Assim, a exploração do termo a partir do sentido metafórico é tratado pelo articulista como uma ferramenta estética, que se emoldura artisticamente na maioria das obras do escritor alagoano.

Boa leitura a todo(a)s!

Verão, 2021.

Márcio Ferreira da Silva
Organizador

SUMÁRIO

Entrevistas

A poesia contundente e crítica de Sabino Romariz 13

Márcio Ferreira da Silva
José Diógenes Alves Pereira

O lugar das transcendências poéticas de Wellington Amâncio da Silva 17

Márcio Ferreira da Silva
José Diógenes Alves Pereira

Artigos

A morte como elemento estético em “Curral de Peixe”, de Lêdo Ivo 26

Carleane da Silva Costa

Amor aos cinquenta: lirismo e figuras de linguagem em Vera Romariz 37

Genário do Nascimento Souza Filho
Micaela da Silva Santos

Espaço e sociedade: uma análise sociocultural de “Maria Flor etc.” 50

Gabriel Henrique Siqueira Monteiro
Ana Isabel Gomes de Souza

“Bella”, a personagem misteriosa do conto de Arriete Vilela 64

Karoline Lima da Silva

Tessituras enunciativo-discursivas sobre a chuva (no sertão): da morte à vida, no “Inverno”, de Jorge de Lima 75

Hugo Pedro Silva dos Santos
Jéssica Santos Cavalcanti
Simone Souza dos Santos
Thiago da Silva Lima

“Inferno”: a palavra metaforizada em “Infância” e “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos 91

Genário do Nascimento Souza Filho

Entrevistas



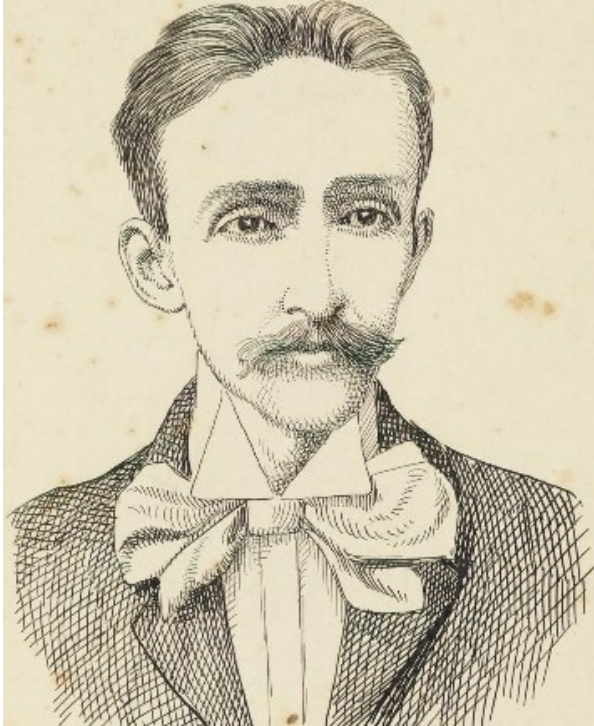
A POESIA CONTUNDENTE E CRÍTICA DE SABINO ROMARIZ

SABINO ROMARIZ'S STRONG AND CRITICAL POETRY

Vera Romariz
Escritora Entrevista

Márcio Ferreira da Silva
Docente no Curso de Letras (UFAL-Campus do Sertão)
marcio.silva@delmiro.ufal.br

José Diógenes Alves Pereira
Graduando do curso de Letras, na Universidade Estadual de Alagoas, UNEAL
diogenesalves2@gmail.com



Sabino Romariz é um poeta que viveu entre os séculos XIX e XX, entre Penedo, Maceió, Recife, Olinda e Rio de Janeiro. A ideia eclesiástica era um caminho em que os familiares queriam que ele seguisse, mas seu temperamento boêmio e inquieto o fez seguir por outras estradas. Primeiro, pelo magistério, depois pela literatura.

A linha jornalística o levou a escrever para os jornais *O Alagoano* e *O Correio de Maceió*. Os estudos sobre filosofia, latim, francês e língua portuguesa o fizeram também professor. Sabino Romariz é um poeta que alude à escola parnasiana

e, ao mesmo tempo, também toma os traços da estética simbolista, como assinala Heliônia Ceres sobre a pesquisa de Fernando Iorio (NUNES, 1992).

Lêdo Ivo (1992) disse, certa vez, que a poesia de Sabino Romariz “surge, como uma clareira luminosa, o verso plácido do poeta que, mesmo quando distante de sua cidade natal, ouvia o fluir das águas do rio São Francisco e os sinos das igrejas de Penedo”.

Com esse espírito inquieto, segundo Nunes (1992, p. 10), o poeta “andou um pouco por toda parte e em cada lugar deixou um pouco de sua obra. Não teve a preocupação ou condições de reuni-la e organizá-la. Afora **Solidôneos**, só editou livros em Penedo: **Lama Sabactani** (1903), **As duas rosas** (1907), **Mea culpa** (1910) e **Toque d’Alva** (1911)”.

Esta entrevista é parte integrando da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso de Ana Cristina dos Santos, do curso de Letras, do Campus do Sertão, sob orientação do Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva, com o título **Entre cores e luz: a poesia simbolista de Sabino Romariz**, apresentada em 2017.

Aqui o *NELA-Núcleo de Estudos em Literatura Alagoana*, grupo de pesquisa do curso de Letras, do Campus do Sertão, desde 2013, entrevista a poeta Vera Romariz, que fala sobre o poeta que é seu avô, revelando caminhos da presença familiar e das impressões literárias ao entrar em contato com os poemas de Sabino Romariz.

NÚCLEO DE ESTUDOS EM LITERATURA ALAGOANA - Sabendo que no século passado o seminário constituía-se numa honra às famílias, principalmente aquelas que integravam as pequenas cidades alagoanas, questionamos: O fato de Sabino Romariz ter sido “represado” por seus avós, em consequência do abandono do

seminário, às vésperas da ordenação, pode ter ocasionado uma carga emocional e o levado a ter uma vida boêmia e transitória?

VERA ROMARIZ - Acredito que o abandono e a sanção familiares devem ter tido um peso importante no futuro do jovem Sabino. No contexto da época, e em sua família, a carreira eclesiástica constituía uma honra e uma forma de poder. Colocá-la como único fator seria injusto, uma vez que as pessoas reagem diferentemente a frustrações; o importante é que ele era um homem religioso, e seus poemas representam esse valor, que, mesmo fora do Seminário, persistiu.

NELA - Mesmo analisando a vida e a obra com seus escritos a respeito de Sabino Romariz, notamos que ele era um poeta excêntrico, singular, com uma poesia digna de reconhecimento. No entanto, mesmo sendo um poeta admirado, principalmente pela sociedade penedense, o que fez/faz com que o brilho da poesia de Romariz fosse/seja ofuscado?

VERA ROMARIZ - Julgo que Alagoas não o abandonou, em tempos passados; provavelmente o pouco número de editoras locais dificultou a necessária divulgação de sua obra. Acredito que sua obra está a merecer uma reedição, mas muitos originais se perderam no tempo e no espaço, necessitando de uma pesquisa em jornais antigos.

15

NELA - O que você enquanto neta de Sabino tem a dizer sobre o poeta?

VERA ROMARIZ - Em um primeiro momento, senti certa dificuldade em analisar a obra de Sabino; ela foi parte integrante de minha infância, pois meu pai sabia inúmeros poemas de cor e os dizia para nós. É uma obra de extrema qualidade poético-discursiva, original e, ao mesmo tempo, plena de conteúdos e matérias que nos fazem pensar. Tenho pouco a dizer de sua vida; nem meu pai conviveu com ele, pois tinha menos de dois anos quando ele faleceu. Era um homem generoso, segundo diziam, apaixonado por Aspázia, minha avó, e que morreu muito, muito jovem. Tenho uma imagem de avô que constitui um mosaico de memórias dos outros. Eu aprendi a amar sua vida e sua obra respeitando sua memória.

NELA - Você considera o estilo literário de Sabino Romariz eclético, ou ele era puramente simbolista? O que este movimento literário incutiu nas produções literárias dele?

VERA ROMARIZ - Acho difícil classificá-lo, porque ele tem influências do Realismo português, o que se verifica em seus belos sonetos, e uma tendência simbolista forte, presente em seus poemas longos e no belo prefácio poético do livro *Toque d'alva*. Tal mistura não é aleatória: ele viveu em uma fase, a da passagem do século

XIX para o XX, em que muitas tendências se entrecruzavam. Mas acho fundamental captar o tom filosófico, os temas religiosos e o profundo humanismo de sua poesia bela, contundente e crítica.

NELA - Por que não encontramos muitos autores que falem da Literatura Alagoana em si, da origem, como se deu, e por que Romariz ainda hoje é um poeta pouco trabalhado, se sua obra deveria estar engajada nos estudos da Literatura brasileira e, em especial, em Alagoas?

VERA ROMARIZ - Julgo que ele foi trabalhado de forma pontual, em algumas disciplinas. Mas não tenho respostas para isso.

Referências

IVO, Lêdo. O poeta de Penedo. In: ROMARIZ, Sabino. **Poesias escolhidas**. Seleção e prefácio de Cassiano Nunes. Penedo: Fundação Casa de Penedo, 1992.

NUNES, Cassiano. Ressurreição de Sabino Romariz. In: ROMARIZ, Sabino. **Poesias escolhidas**. Seleção e prefácio de Cassiano Nunes. Penedo: Fundação Casa de Penedo, 1992.

ROMARIZ, Sabino. **Poesias escolhidas**. Seleção e prefácio de Cassiano Nunes. Penedo: Fundação Casa de Penedo, 1992.



O LUGAR DAS TRANSCENDÊNCIAS POÉTICAS DE WELLINGTON AMÂNCIO DA SILVA

THE PLACE OF WELLINGTON AMÂNCIO DA SILVA'S POETIC
TRANSCENDENCES

Wellington Amâncio
Escritor Entrevistado

Márcio Ferreira da Silva
Docente no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
marcio.silva@delmiro.ufal.br

José Diógenes Alves Pereira
Graduando do curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
diogenesalves2@gmail.com



Todo escritor saca o binóculo para ver sua paisagem particular de longe ou de perto. No caso de Wellington Amâncio, as lentes podem revelar uma palavra simples ou uma composta, outras plurissignificativas, capazes de deixar o leitor desavisado com a impressão de que seu texto não é para ele, ou para este tempo. Mas, é!, como podemos observar quando o poeta diz que há uma invenção de “uma epistemologia metafórica: a) a ironia como sinal da nossa decadência cultural crônica; b) um inventário mais geral do nosso entendimento

acerca da modernidade sertaneja, fenômeno concomitante, obscuro, avulso, polissêmico, sofrido, mas insistente”.

A ironia e o inventário são, então, o lugar das transcendências do poeta, que transita entre a poesia e a prosa; entre a música e as artes plásticas. Um lugar entranhado de saberes da memória e de uma vida regada à “modernidade sertaneja”, como ele mesmo afirma, porque tudo é contraditório, instantâneo e, ao mesmo tempo, prazeroso.

Dessa forma, o lugar das transcendências coloca o poeta no Sertão alagoano, em Maceió, em Brasília ou no Rio de Janeiro. Achar um lugar das transcendências é ser perspicaz, sagaz, e é isso que esse filho de Delmiro Gouveia quer ser, ou já é, afinal.

O NELA-Núcleo de Estudos em Literatura Alagoana, grupo de pesquisa instaurado no curso de Letras da UFAL-Campus do Sertão, desde 2013, entrevista este poeta robusto e versátil, que diz que a palavra poética é um parto de vários pais, cujas manifestações socioculturais do seu lugar e de sua região são de qualquer forma um desenterrar de espelhos, um se aprofundar na própria existencialidade.

Então, caro leitor, cara leitora, faça uma leitura atenta e vigorosa às palavras do poeta Wellington Amâncio da Silva: um homem-história; um homem-poeta; um homem-transcendência.

Núcleo de Estudos em Literatura Alagoana - O que a literatura e sua escrita literária representam para você nesta região do Alto Sertão alagoano?

Wellington Amâncio: Minha cultura familiar é híbrida (camponeses advindos de povoado e a presença de estantes de livros, discos e filmes dentro de casa), por isso penso que me tornei uma pessoa mais reclusa, centrada nas leituras. Se o deserto alagoano representava certo isolamento, sobretudo antes da Internet, a literatura e sua escrita literária me trouxeram vida interior. A literatura me trouxe um horizonte de coisas e de mundos e estes contornaram a condição de vazio que este lugar investia sobre mim. Nesse contexto, a escrita literária tem para mim função especular, me ajuda a desenterrar meus espelhos e a aprofundar minha existencialidade — não digo isto na condição de terapia, mas como possibilidade de projeto existencial, de *eudaimonia*.

NELA: Além de escritor, você é professor e também fundador da Editora Parresia. Como é publicar livros em uma região tão escassa de livrarias, de bibliotecas?

WELLINGTON: Me desculpe a ausência de eufêmico, todavia, transcendemos daqui há algum tempo, visto não haver aqui espaço para manifestações culturais de caráter modernista, nem o interesse apaixonado de fazer deste lugar uma Pauliceia Desvairada. Houve sempre aqui um *Underground*, isto é, as coisas circularam na roda dos interessados. Penso que talvez a *Parresia* não existisse sem o intercâmbio que fazemos. Os poetas Leo Barth e Mayk Oliveria também são nefelibatas, a ponto de produzirem juntamente comigo. Fundamos o *Grupo Artístico e Literário Arborosa*, em que ocorrem certas discussões étlicas de grande valia, de modo que fizemos alguns trabalhos, atualmente publicados no Brasil e exterior, em revistas acadêmicas e especializadas. Para nós, a boa novidade é que temos a UFAL no Sertão e o grupo NELA, como possibilidades. A editora publicou cerca de 15 livros e alguns já circulam por aí. Sabemos que podemos equalizar certas coisas, em parcerias, em busca de um nível de excelência. O prefácio do Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva ao livro de Clara Costa é um exemplo disto.

NELA: Você é natural de qual cidade? Quando criança tinha contato com livros? Quando o livro te chamou atenção para a leitura?

WELLINGTON: Nasci em Delmiro Gouveia, mas eu não me refiro apenas ao meu lugar geográfico — um município alagoano — há o lugar da minha leitura e escrita, há o lugar da condição econômica, étnica e social, e há o lugar das transcendências, que é lá onde mais estive, sobretudo nos tempos difíceis entre os anos 1980 e ao final dos anos 1990. Nesse contexto, minha infância doméstica evoca imagens das estantes de livros, como elementos da paisagem do lar. Fui levado a tomar gosto pela leitura muito cedo. Eu não tinha sempre com quem brincar, por ser uma pessoa marrom naquela rua de maioria branca. Me alfabetizei sozinho, depois da segunda série, lendo *Tex* e uns livros achados no lixo, ou roubados, que uns

coleguinhas vinham me doar ou vender. Achava saboroso, quando as palavras teciam imagens em minha mente, como uma epifania.

Ao lado da minha antiga casa, na Rua do Correio, havia uma biblioteca pública ricamente abastecida (tive a oportunidade de ler pequenas biografias de Trotsky, Churchill, São Francisco de Assis, Gandhi, Picasso, Mozart. Li umas cartas de Drummond, uma coletânea de Mario de Andrade, a História Universal da Música, de Kurt Pahlen, algo de Oswald Spengler e uns livros vermelhos e pequenos da Ediouro, de Nietzsche e Schopenhauer). Adentrei na adolescência ouvindo meu pai falar de filósofos e literatos — havia até um livro de aforismo que ele me emprestava. No final da década de 1990 eu já trafegava sozinho pelos alfarrábios de Maceió. Naquele tempo, me marcaram *Sísifo no Espelho*, de Iacyr Anderson de Freitas; *Poemas sobre a morte*, de Terezinha Russo; *Claro Enigma*, de Drummond; *Finisterra*, de Ledo Ivo, e *História da Literatura Brasileira*, de Silvio Romero. Eu imergi nestas referências a ponto de não mais saber divisar o leitor do escrevinhador — descobri que fazia versos, e eu pressentia que deveria dar um encaminhamento. Tentei publicar *Elegia da Imperfeição* (2001) xerografado, e descansei por um tempo, até que reinicie meu projeto em 2018, com a editora.

NELA: Falando um pouco de sua escrita, na segunda edição de *Primeiros poemas soturnos (1996-2001)* você vai do verso medido – ou pretensamente medido —, como em *Redondilha da pulsão* e *Decassílabo do inseto* ao “poema concreto” como em *A grade* e *Integrity*, por exemplo. Então nos explica o que é essa pulverização de temas no livro ou você não quer seguir uma linearidade poética?

WELLINGTON: Eu não busco uma poética. Acho muito! Escrevo versos. Já o livro em questão é uma *compilação* de textos que eu compreendi como susceptíveis à revisão e à publicação, no âmbito de dois esteios da nossa epistemologia metafórica: a) a ironia como sinal da nossa decadência cultural crônica; b) um inventário mais geral do nosso entendimento acerca da modernidade sertaneja, fenômeno concomitante, obscuro, avulso, polissêmico, sofrido, mas insistente.

Amplamente modificado em relação ao manuscrito, este livro reflete ainda os primeiros tempos. Eu estava impregnado das leituras de Mario de Andrade e não me interessava pela poesia solene, de dicção musicada e clássica temática. Sua escrita inicial poderia facilmente se enquadrar no âmbito da “potência da inocência literária”, ou naquilo que nos disse Antônio Xerxenesky, sobre a academia nos tirar a inocência da escrita. Ali, tal categoria de “inocência” consistia da experimentação e do aspecto afoito do meu diletantismo, embora até hoje eu ainda edite e revise aqueles mesmo textos. No final das contas, os títulos *Redondilha da pulsão* e *Decassílabo do inseto* tornaram-se mais irônicos do que precisos, porque eu não

busquei a perfeição na contagem de sílabas poéticas. Por curiosidade, em *Integrity* eu quis deslocar o elemento métrico do elemento sintático pela repetição.

A coisa toda segue uma confluência, por isso não é uma pulverização. É um parto de muitos pais, fruto de um itinerário apaixonado por diversas correntes literária, a partir da intuição e do autodidatismo. Sobre a linearidade, não tenho fé que um dia alcance tamanha ordem, sendo autodidata. Nós sabemos que todas as modalidades de verso livre que se prestem a algum sentido não são de fato livres — há um conceito interno operando. No meu caso, quando escrevo sempre rememoro uma frase de Borges parafraseada por Ricardo Piglia, em *Formas breves*, segundo a qual tendo nós uma cultura nacional dispersa e fraturada, fruto de colonialismo, e em tensão com uma tradição dominante da alta cultura estrangeira, estamos, por assim dizer, numa condição de liberdade para criar. A busca não é pela mimese da alta cultura da metrópole, mas dizer o que nos tornamos no tempo presente. Como não acredito em representações da minha realidade circundante por meio do Cordel ou da cultura regional, faço ainda como o pessoal da *Semana de 22*, que buscava em certas técnicas alguma possibilidade de representar a sua gênese, caso existisse. Não venho do movimento literário e musical do *Festival da Canção*, ainda que inspirado neste. Eu não venho de lugar nenhum. O livro *Primeiros poemas soturnos (1996-2001)* consistiu de uma primeira tentativa de arquitetar uma lugaridade nesta ausência de lugar à literatura, condição sobretudo até antes da UFAL- *Campus Sertão*.

21

NELA: Nota-se uma larga relação de sua escrita com a música, ainda no livro citado acima pode-se ver no poema *Samba da solidão* a indicação de cifras musicais. Como você vê esse cruzamento poético?

WELLINGTON: WELLINGTON: Se interessa uma faceta da história, escrevi *Samba da solidão* num intervalo de operação de máquina na Fábrica da Pedra em 2001. Depois, musiquei-o num *Di Giorgio* dos anos 1970. A música também é uma via de expressão a qual me dedico bastante e em paralelo, sendo que ocasionalmente serve-me como suporte à literatura, ou se combinam em igual medida. A presença de cifras musicais em meus versos é muito mais um elemento visual (de caráter concretista) do que musical.

NELA: Em *Apoteose de Dermeval Carmo-Santo*, você reedita contos de *Os interlúdios de Epipocal* – corrija-me se eu estiver enganado — e amplia as narrativas. Ao assumir no livro termos/expressões em grego, latim ou inglês, explorando um tom filosófico e ao mesmo tempo o próprio ato da escrita literária: *Não sei se exageros ou insuficiência de verossimilhança!* como você espera que o leitor leia suas narrativas?

WELLINGTON: Com *Os interlúdios de Epipocal* em mãos, me tornei inquieto, ansioso. Me senti obrigado a ampliá-lo e consequentemente modificá-lo (esta é uma das liberdades um tanto anárquicas de quem possui editora independente e quando imprime-se em poucas cópias). Neste livro, eu estava ansioso para construir uma espécie de lugar ficcional delirante, com elementos de teor mais absurdo. Porém, fora revisado de tal modo que a proposta de narrativas mais excêntricas se perdeu, e eu achei por bem intitulá-lo agora de *Apoteose de Dermeval Carmo-Santo* (o melhor conto do livro, inclusive publicado na Revista Letras Raras, do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da UFCG). Na primeira versão, *Epipocal* é um lugar sertanejo muito extravagante e que aludi rapidamente no livro *O Reneval* (2018). Outro aspecto para a decisão da nova versão é o caráter *Pulp* de alguns contos. No livro, dividido em contos, há um pequeno romance, em torno de um Jornal. Há cartas, narrativas diversas e contos avulsos. Quanto ao leitor, penso que minha produção em prosa e verso não se pretende à leitura geral e em grandes tiragens; às vezes nem os leitores mais “alternativos” me compreendem.

Sobre o multilinguíssimo, vejo-o como algo desvelador e interessante, aqui e para o nosso tempo, quando utilizado, por exemplo, como um recurso que busque no *estranhamento do leitor* uma via à reflexão do indivíduo contemporâneo e da sua urbanidade opaca e dura: essa “colcha de retalhos” de emendas de todos tipos, frágeis de sentidos e de modos de dizer. Me parece chocante o uso de multilinguíssimo por um sertanejo beletrista, mas a questão vai além desta aparência. Há o meu “desvinculo” — ou *d* liberdade de experimentação, como protesto/manifesto etc. — há a busca por dar outra forma às narrativas, de construir certa ambiência e ambivalência, de dizer obliquamente e construir sedimentos narrativos, ou contar histórias paralelas, como nos contos: “Serviços”, “Da integridade dos homens”, “Do limbo ao néon”¹. Aqui, o multilinguíssimo está longe de significar um arroubo de “intelectualidade” ou “boçalidade”, mesmo quando se leva em conta o uso deste recurso por um sujeito como eu, que têm uma imagem heterotópica, mestiça e terciária na sociedade. O multilinguíssimo se presta a provocar trânsitos — propõe a anulação do tempo; questiona o monopólio colonial de um vernáculo; promove jogos de sentido e abre intersecções entre universos conceituais e linguísticos. Todavia, os contos do livro em questão apontam mais à fragmentação da tradição que se dá sobretudo porque não aprendemos a lidar com a presença da urbanidade e seus elementos; há sempre nestes contos uma dissintonia, uns desencontros, mal-entendidos e a presença do corpo e da expressividade dos personagens como elementos heterotópico na paisagem ficcional — meus personagens não são loucos; eles estão querendo se encontrar, dentro de um mundo que não protagonizaram, que não tem veredas ou expectativas. E é importante dizer que a vontade de ordem do texto — o caráter de

¹ Silva, W. A. da. (2019). Do limbo ao neon. *Magma*, 26(15), 377-380. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2019.174076>

decodificação plena e entendimento translúcido — para mim uma utopia. Óbvio imperar um discurso de comunicação efetiva entre emissor e receptor, o que me parece uma metafísica, sobretudo quando compreendemos o nível especializado da mentira, como *discurso da verdade*, e dos silêncios por omissão, como mentira por desengajamento em muitas das instâncias da nossa sociedade. Logo, a verossimilhança daqueles contos é a fuga deste corriqueiro doentio. Seu nexos, como disse, circula nos constantes desencontros dos personagens. Por isso, o efeito de estranhamento de alguns leitores.

NELA: Há em seus livros outra relação da poesia com a poesia visual, publicadas nos livros em forma de desenhos. Queria que você falasse um pouco sobre isso e como surgiu essa ideia de colocar essas imagens nos livros.

WELLINGTON: Minha história com a visualidade começou também a partir da metade da década de 1990. Houve uma primeira exposição sob a curadoria do professor Marcos Hoffmann. Após isto, fundamos a Casa da Arte, em 2001. Éramos mais de 20 artistas plásticos. Expomos na UERJ, em lugares como Brasília, Maceió e Sergipe. Problemas políticos interromperam aquele projeto. Por conseguinte, eu produzia esporadicamente. Como não tinha recursos, investi na pintura sobre papel, no desenho misto, na escrita assêmica, na poesia visual, buscando uma intersecção entre estas modalidades. Em 2014, conheci o português Feliciano de Mira, poeta visual. Além de meu orientador de mestrado, tornamo-nos parceiros nas artes e em seguida desenvolvemos alguns projetos e o convite para participar como editor da importante revista italiana *Utsanga*. Tal oportunidade expandiu nossas possibilidades de estudo da poética e visualidade, sem falar no intercâmbio. Inclusive estamos traduzindo *Assemic Writing — contribuit teorici* pelas *Edições Parresia*. Todas as imagens que constam em meus livros de poesia foram anteriormente publicadas na *Utsanga*. Eu penso que a associação entre texto e imagens (às vezes no anexo do livro) dá um caráter não convencional e menos comercial aos meus livros (justamente o que intenciono por enquanto, visto que meu projeto de escrita ainda não está consolidado).

NELA: Como você vê os caminhos da literatura em Alagoas e a vida literária/cultural em Delmiro Gouveia?

WELLINGTON: A vida literária e cultural em Delmiro Gouveia de estilo modernistas iniciou-se nas Feiras de Cultura da Escola Cenecista Vicente de Menezes, sobretudo com o Festival da Canção². Outras manifestações se deram, porém, sem agregar amplamente — algumas destas ainda hoje perduram e outras são apenas suscetíveis de pesquisas para o seu desvelamento, como é a história e a

² Recomendo a leitura de “Introdução à poesia contemporânea em Delmiro Gouveia”, no Correio de Notícias.

produção de Argemiro Batalha e de Fred Cloves. Há escritores não publicados, artistas plásticos com seu acervo guardado, músicos ainda por gravar. Suely Oliveira, Toninho Carcará, Marcos Hoffmann e Oberman Oliveira são um pequeno exemplo dos nossos escritores³. Estes possuem uma obra aquilatada há décadas. Há uma movimentação importante de cultura na biblioteca do amigo cineasta Tairone Feitosa. Há um coletivo musical significativo em torno de Caio Praças.

Os caminhos da literatura em Alagoas são íngremes. Ainda há um grande afunilamento de oportunidades, mesmo com os concursos e editais. Mas a história demonstra que grupos independentes, aqueles de vanguarda, têm produzido material importantíssimo às vistas de todos. Sabemos que a história não tarda em desvelar artistas e suas obras do anonimato, mas é preciso trabalhar. Neste momento, vivemos um ensaio, uma experimentação, em que gradualmente nos aperfeiçoamos. Prova disto é que publicamos o livro *Novos poetas alagoanos — cena um!*, com poetas da capital e dos interiores. Um passo importante, se considerarmos as limitações às manifestações culturais não regionalistas e sua difícil consolidação nos contextos do interior do estado.

³ Recomendo a leitura de “O nascimento da modernidade artística em Delmiro Gouveia”, no Correio de Notícias.

Artigos



A MORTE COMO ELEMENTO ESTÉTICO EM “CURRAL DE PEIXE”, DE LÊDO IVO

THE DEATH AS ESTHETIC ELEMENT IN “CURRAL DE PEIXE” BY LÊDO IVO

Carleane da Silva Costa
Graduanda no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
silvacarleane958@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar a morte como elemento estético presente nos poemas “A história da rameira” e “O soneto da morte”, de Lêdo Ivo, do livro *Curral de Peixe* (1991-1995), destacando a fase de Lêdo Ivo como pertencente à Geração de 45. A pesquisa se justifica por destacar a poesia de Lêdo Ivo, cujo caminho canônico está referendado na literatura brasileira. Nos poemas *corpus* de nossa análise, pretende-se, a partir de um estudo da forma poética, fazer também um percurso sobre o tema da morte, que se apresenta na imagem das personagens nos poemas. Recorremos à pesquisa teórico-qualitativo, de cunho bibliográfica, baseada em textos teóricos sobre a teoria da poesia, a tradição poética e também sobre o autor. Assim, apropriou-se do pensamento teórico de Muniz (2006), Kubler-ross (1996), Accioly (1999), Silva (2015) e Bosi (1989).

Palavras-chaves: Poesia; Morte; Estética; Lêdo Ivo.

Abstract: This paper aims to analyze the death as an esthetic element present in the poems "A história da rameira" (The history of the rameira) and "O soneto da morte" (The sonnet of the death), by Lêdo Ivo, from the book *Curral de Peixe* (1991- 1995), highlighting the phase of Lêdo Ivo as belonging to the Generation of 45. The research is justified by highlighting the poetry of Lêdo Ivo, whose canonical path is endorsed in Brazilian Literature. In the *corpus* poems of our analysis, it is intended also, from a study of the poetic form, to make a journey on the theme of death that appears in the image of the characters in the poems. We used theoretical-qualitative research, of a bibliographic nature, based on theoretical texts on the theory of poetry, the poetic tradition and also on the Author. Thus, it appropriated the theoretical thinking of Muniz (2006), Kubler-ross (1996), Accioly (1999), Silva (2015) and Bosi (1989).

Keywords: Poetry; Death; Esthetic; Lêdo Ivo.

Introdução

Lêdo Ivo se considerava um poeta de perseguição ao belo estético, talvez por isso ele precise ser estudado do ponto de vista do excesso, do prestígio, da digitação retórica, da magia encantatória do verbo, pois se não o virmos a partir desse ponto não entenderemos o seguimento poético de sua obra.

Na tentativa de compreender melhor o homem e o poeta, inicialmente podemos afirmar que além de ficcionista e poeta, Ivo foi romancista, contista, cronista, ensaísta e jornalista alagoano que se apresentou à vida literária na década de 40 do século XX. Nasceu em Maceió, em 18 de fevereiro de 1924, e morreu em Servilha, Espanha, em 2012. Viveu no Recife e depois no Rio de Janeiro, mas seu lugar mesmo era o mundo. Maceió é na verdade seu vento poético com cheiro de maresia. “Quem nasce aqui, e respira desde a infância um aroma de açúcar, vento, peixe e maresia, sente que o oceano próximo cola em todas as coisas e seres um transparente selo azul” (IVO, 2004, p. 39). Essa tatuagem dada pela cidade toma o escritor na forma de um transgressor, pois para ele um poeta sempre nasce ligado a um lugar no mundo, a uma cidade e é essa cidade que lhe dá o *selo azul*.

Percussor da Geração de 45, Lêdo Ivo diz que a poesia deveria dialogar com a tradição literária moderna, principalmente com Baudelaire e Rimbaud, pois a tradição é aquilo que nos marca e configura na palavra artística elementos importantes que acompanham a evolução do tempo, constituindo, como afirma Bhabha (2013, p. 21), um “embate cultural” para o autor de “Ninho de cobras”.

Dessa forma, a tradição literária constrói um conflito cultural entre gêneros literários e as formas de representá-los. Desta maneira, podemos afirmar que o poeta alagoano conflituava as ideias de tradição e modernidade, como, por exemplo, quando assume a ode e a elegia como gêneros literários recorrentes na segunda metade do século XX, haja vista que os primeiros modernos já haviam abandonado e escanteado esse tipo de poema.

Ao acreditar na tradição literária como elemento atual e necessário à construção do poema, Lêdo Ivo impõe um lugar estético entre a tradição e a modernidade, embora o tom negativo dos poemas inflame o projeto de autoria que o escritor perseguiu ao longo de toda trajetória artística. Dessa forma, neste artigo, analisamos os poemas *O soneto da morte* e *A história da rameira* do livro “Curral de peixes” (1991-1995), observando a representação morte e a maneira como a linguagem lediana dialoga com a tradição e a modernidade, destacando o valor estético do poema.

Na verdade, “Curral de peixe” é uma alusão a Alagoas, porque Lêdo Ivo, na diáspora, está íntima e literariamente ligado à cidade natal, por isso a linguagem poética lediana é um canto ao mar, à maresia, à salsugem.

A escolha estética de Lêdo Ivo

A criação poética lediana apropria-se da ambiguidade da linguagem e do mundo. Desta forma, o elemento estético na obra lediana é representado pela presença da morte, cuja fonte poética se descobre no diálogo com a tradição literária. Assim, o poeta faz da linguagem um recurso linguístico para a morte, dialogando com o passado que agora quer retomar. “- Cuidado, que a Morte / Anotou teu nome” (IVO, 2004, p. 892).

Nessa dicotomia, podemos dizer que a poesia lediana assume um lugar definido, ou seja, quer permanecer na busca incessante do encontro entre tradição e modernidade. Para isso, o poeta reconhece a relação entre a história e a literatura, proporcionando uma discussão sobre o fazer poético, como faz também o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto.

No tocante aos escritores alagoanos, podemos dizer que eles são, acima de tudo, construtores de olhos para o espaço e o tempo. Exemplo disso foi Jorge de Lima, sombra tutelar de toda nossa poesia moderna, conflituoso e engenhoso poeta. Na mesma esteira, as primeiras obras de Lêdo Ivo apontam para um enigma: o da putrefação, suas produções são repletas de imagens poéticas que estão ligadas à morte. Exemplo dessa afirmativa é o verso: *senão a luz que amortalhava o mar*, cujo verbete “amortalhava” surge com maior intensidade poética que os sentidos linguístico e estético de “luz” e “mar”. O termo é, então, a intencionalidade estética do poeta.

Há, dessa forma, na poesia lediana um estrato cultural memorialista e desfigurado, como afirma Silva (2007), cuja camada poética é frequentemente demarcada na presença da representação da morte, apropriando-se de imagens poéticas que não se distanciam do real. Mas, para entendermos como se dá esse processo olharemos para o tratamento da linguagem desfigurada do artista.

Da morte como desfiguração da linguagem

Há poemas que assumem tons de podridão e de aniquilamento, em que o poeta expõe espaços caóticos, melancólicos e sombrios. Podemos ver isso como um caminho de diálogo como a tradição literária – Baudelaire, por exemplo – ou com a modernidade? O que podemos afirmar é que a poesia alagoana assumiu uma tendência a partir de 1945, que buscou por um equilíbrio estético para a poesia. Na prosa, por exemplo, Breno Accioly é um caso exemplar. O autor de “João Urso” escreve sob a condição da transgressão. Para ele, linguagem, estilo ou gênero não eram uma preocupação. Somente a personagem tinha valor:

Não era a primeira vez que Maria Pudim olhava seu peito, carnes enxutas de mamelão minúsculo. Várias foram as ocasiões que Maria Pudim o apalpou e depois de compará-lo a uma fruta ressequida, apertou-o como se quisesse amadurecê-lo (ACCIOLY, 1999, p. 153).

A personagem de Accioly é, então, “ressequida” como um cadáver. Por outro lado, a poesia de Jorge Cooper enlaça a morte. Os termos “minha sombra” e “sou escuridão” remetem ao encontro com a morte:

Quando olho minha sombra
É como se me visse
Pelo avesso

Pois sou escuridão
(Da mais negra)
(COOPER, 2011, p. 276)

No poema de Arriete Vilela, a metáfora para “Os meninos de rua” transforma-se, ao longo do poema, em um apelo, cuja imagem do “anjo da guarda” protege os meninos da morte.

Os meninos de rua
Parecem pardais urbanos:
Em ligeiros voos
Acham-se em toda parte,
Aproveitam restos de toda sorte.
Tropical
É algazarra de suas vozes,
Quando se ajuntam;

Seus gestos e jeitos,
De uma graça desavisada,
Assustam e comovem.

Atentíssimo deve ser
O anjo da guarda dos meninos de rua,
Esses tantos pardais urbanos.
(VILELA, 2009)

Da prosa à poesia, os escritores alagoanos tomam a morte como elemento estético e assumem uma linguagem ligada à dor, ao desamparo ou à solidão, como vimos nos textos citados acima. Com relação a Lêdo Ivo, os poemas *O soneto da morte* e *A história da rameira*, que comentamos mais adiante, tecem um paralelo entre amor e morte, traçando, na verdade, um diálogo com o passado e impondo ao presente uma poesia estruturada na forma estética.

Do poema, da morte, da estética

Desde da Antiguidade, com Aristóteles, a literatura toma verossimilhança como aparência do real, assegurando à representação dos fatos e das ações humanas uma construção linguística figurada. O real surge para o escritor como uma “insatisfação” de mundo, porque aquilo que parece completo, preenchido, na verdade está oco. Ou seja, representar os objetos como eles são já não são compensadores ao artista. A partir daí, temos uma crise. Segundo Perrone-Moisés (1990),

O que torna o real de nosso momento histórico mais agudamente insatisfatório é a maior complexidade de dados de que dispomos, aumentando nossa capacidade de conhecer e, paradoxalmente, impedindo-nos de chegar a uma visão de conjunto. O que há, e já houve em doses mais confortadoras para o homem, são modos de reagir à insatisfação que o mundo nos causa: pela religião, aceitando os desígnios da providência e remetendo o mundo sem falhas para o além-morte; pela ação social, desde aquelas integradas num vasto projeto político até as isoladas, que se aplicam a fazer pequenos consertos no real; pela imaginação, pelo faz-de-conta, que nos compensa, por alguns momentos, da

insatisfação causada pelo real (PERRONE- MOISÉS, 1990, p. 103-104).

Esse modo de reagir à insatisfação do mundo, como diz a crítica acima, ultrapassa a escrita literária nos tempos modernos e acerta Lêdo Ivo com o tiro certo. Dessa forma, seus textos literários não só produzem os fatos do passado, como refletem a realidade e tomam a verossimilhança como representações deslocadas do real explicitadas no momento de impor o estilo à obra.

Dessa forma, Lêdo Ivo assume um eu-lírico com várias vozes, em que a noite ou a neblina impregnam uma voz desfigurada ao poema. Essa forma, de certo modo ligados a situações que remetem ao passado e à vivência de Ivo na infância em Maceió, impregna o estilo do artista.

Podemos dizer que Lêdo Ivo carrega uma escrita misteriosa, povoada por antepassados que o esperam nos cemitérios à beira do mar de Maceió ou uma escrita de esmero formal, cuidados em que as leituras de escritores renomados asseguraram e aprimoram o processo de escrita.

Nesse sentido, o poeta sempre ativa a lente do seu binóculo para observar a cidade e lhe atribuir quase sempre uma descrição negativa, cuja preocupação estética envolve toda a poesia lediana. Silva (2015, p. 69) nos diz que “a ficção de Lêdo Ivo se mantém na mobilidade dos espaços negativos que permitem o surgimento de um aspecto da descrição chamado de ‘necessidade descritiva’”.

O poeta alagoano apresenta os espaços de forma a tecer uma teia circular para discutir tradição estética na modernidade. Sendo o poema uma linguagem em tensão, o poeta expõe à forma literária toda a pujança, cujo lugar de encontro é entre a poesia, os espaços da morte e o homem.

Podemos afirmar que em meio ao poema de tom negativo o poeta alagoano mistura a realidade com a fantasia, mostrando espaços de podridão ligados à morte ou tomados de escuridão e maresia.

Nos dois poemas que aqui são analisados, podemos perceber que em instantes diferentes, eu-líricos diferentes, percepções de mundo diferentes, Lêdo Ivo instaura o signo “morte” como espelho da palavra poética. “A morte vem e voa, como um pássaro / estonteado pelo meio-dia”.

No poema “*A história da rameira*”, a cidade é Londres e há um aviso do eu-lírico: “ - Cuidado, que a Morte / anotou teu nome”, reforçando o tom de mistério e suspense que narrativas de Mary Shelley, Edgar Allan Poe e Agatha Christie, como podemos ver no poema de Lêdo Ivo transcrito abaixo:

Uma noite em Londres
Ouvi uma voz
Dizer-me na bruma:
- Cuidado, que a Morte
Anotou teu nome”.

Eu ia sozinha
Sem saber para onde.
Tudo era caminho
Na névoa cegante
Da noite de Londres.

E a voz me seguia:
- A ninguém entregues

Teu corpo e tua alma.
Quem ama termina
Nas águas do Tâmis.

Eu ia sozinha
E cambaleante.
De repente soube
Qual o meu caminho
Na noite de Londres.

Jack o Estripador
Surgiu num rompante!
Que o amor e a morte
Sempre nos esperam
Nas pontes de Londres.

(IVO, 2004, p. 892-893).

Com o eu-lírico feminino, provocado pela presença da rameira, que aparece nos versos: “Eu ia sozinha / sem saber para onde”, a imagem do poema vai para a noite e ponte de Londres. O momento das trevas, da escuridão, do inesperado é como se só na escuridão da noite acontecesse os mais terríveis acontecimentos, como a presença de “Jack o estripador / surgiu num rompante!”

O poema é constituído de cinco estrofes, cada estrofe contém cinco versos denominado de quintilha. A presença da metáfora “Tudo era caminho / na névoa cegante / da noite de Londres” expõe a rameira – que é o próprio eu-lírico – ao encontro inevitável com uma história de horror. Por outro lado, a presença de verbos no pretérito imperfeito como “ia” e “era” asseguram um tempo da narrativa ainda não totalmente concluído, como a história do Jack, o estripador.

Notamos a presença do eu-lírico nos versos “Uma noite em Londres / ouvi uma voz”, e o uso da imagem poética na palavra “bruma” no terceiro verso, sinônimo de nevoeiro, mas também sinaliza ao leitor que algo não pode ser visto com clareza até aquele momento.

O substantivo “cegante” para se referir à névoa ou à bruma anteriormente, agora surge na segunda estrofe, reforçando a impossibilidade de ver, de enxergar, mas é a ponte de Londres, lugar de encontro com grandes autores da literatura, com histórias de mistérios lidas na infância. Lêdo Ivo faz um diálogo com narrativas locais que se tornaram universais, posicionando o olhar do eu-lírico para o encontro com a “Morte”.

Na terceira estrofe, primeiro verso, há mais uma vez a presença de uma voz: “E a voz me seguia:”, seguido de um discurso direto: “- A ninguém entregues / teu corpo e tua alma. / Quem ama termina / nas águas do Tâmis”. A presença do discurso direto reforça o tom de narrativa no poema, que pode estar ligado à fala do próprio Jack.

Os pronomes possessivos no terceiro verso “teu” e “tua” dialogam com a posição do referente (a rameira) e seu interlocutor (Jack). Na verdade, o círculo do encontro demonstra uma presença misteriosa para o eu-lírico e para o Poeta. Amor e morte se unem, se encontram, se percebem. “Que o amor e a morte / sempre nos esperam / nas pontes de Londres”.

Na última estrofe do poema, Lêdo Ivo deixa claro que o Amor e a Morte sempre se encontram na literatura. A morte já representada com “m” maiúsculo na primeira estrofe, referência de significação filosófica para o termo, surge na última

estrofe filiada ao Amor. Assim, os dois termos se fundem como uma “névoa cegante”, pronta para num rompante! capturar mais uma vítima.

O poema traz o poeta alagoano para o lugar das suas histórias de infância. Travestido de rameira, ele não se queixa da sociedade, mas diz o quanto ela é maravilhosa, porque contar histórias é maravilhoso. Dessa forma, podemos dizer que o poeta quer que os seus leitores vejam quanto foi bela a história de Jack, o estripador, porque provocou o olhar para cidade, para as pessoas, para o humano.

Em várias obras literárias podemos perceber a presença do tema “morte”, pois poetas se utilizam do termo para definir vida, existência, humanidade. As metáforas de representação da morte que o poeta Lêdo Ivo representa em seus poemas reforçam o valor estético da obra.

No segundo poema analisado, “O soneto da morte”, Lêdo Ivo metaforiza a morte, como podemos ver na transcrição abaixo:

A morte é a nuvem negra no horizonte,
a lúrida promessa no céu claro
que guarda a escuridão, como um preclaro
segredo armazenado pelo instante.

A morte vem e voa, como um pássaro
Estonteado pelo meio-dia,
flecha partida de onde nada havia
senão a luz que amortalhava o mar.

A morte vai na frente, como a proa
do navio que vence o nevoeiro
rumo ao porto final. A morte voa

e, vento exposto ao vento e ao sol poente,
quer ser vida e é morte novamente,
e silêncio do porto derradeiro.
(IVO, 2004, p. 927).

No poema “o soneto da morte”, a representação da morte é marcante. A forma do soneto, como estrutura clássica, também remete aos cultos dos gregos à Hades. No caso de Lêdo Ivo, há uma predileção pela forma, ou seja, desde seu primeiro livro “As imaginações”, de 1944, do século XX, essa estrutura poética o tem acompanhado em vários livros.

A forma poética do soneto está organizada em ABBA – BCCD – EFE – AAF. Essa estrutura reforça que o autor assume o soneto, mas não o rigor formal dos clássicos. Podemos ver isso com os versos a partir da segunda quadra, onde apresentam uma quebra de rima, que vai se alastrando para os dois tercetos.

Na primeira quadra, o eu-lírico faz uso da imagem poética *a noite*, formando uma antítese entre morte e vida como elementos poéticos. A metáfora da morte é a nuvem negra que surge no horizonte. O quarteto guarda a escuridão e entorpece o dia.

No segundo quarteto, a ideia de *pássaro* e *mar* no início e final da estrofe, faz perceber que o eu-lírico parece brigar com a luminosidade do dia, pois o *estonteado meio-dia* e *a luz que amortalhava o mar* reconfiguram a imagem poética dos termos para criar a presença da noite e da morte no poema.

Os tercetos reforçam a caminhada da morte, que voa rapidamente como se estivesse a proa de um navio, pronto para desembarcar em silêncio. Os jogos antitético dão ao poema uma musicalidade interna, comprovando que os valores poéticos para o artista estão na consonância das palavras, como o aspecto sonoro no emprego proposital das letras “v”: “[...] A morte voa / e, vento exposto ao vento e ao sol poente”; ao mesmo tempo em que o som da vogal “o” se expõe ao excesso nos versos.

A morte é a forma metafórica do diálogo com a forma clássica e sobretudo a morte não é o fim derradeiro, mas sim a representação de um novo começo, ou de encontro com os opostos, como se mostra no poema no jogo metafórico: a morte vem na noite e ao raiar do dia – “vento exposto ao vento e ao sol poente,” – se mostra mais presente como “quer ser vida e é morte novamente, / e silêncio do porto derradeiro”.

Segundo Muniz (2006), “A morte faz o homem lembrar que as capacidades humanas em relação ao universo natural são limitadas”. Lêdo Ivo trabalha com o tema da morte por que é um poeta do questionamento. A morte é um tema universal para a literatura. O artista, então, sabe que esse caminho é único para todos os seres humanos. O que fazer então? No caso do poeta, é porque quer ser vida e é morte novamente. Ainda sobre a morte, Muniz (2006) diz que:

Esquecemos de refletir sobre a vida e negamos a morte, talvez seja por isso que sofremos tanto. [...]. Dessa forma, cultura é a capacidade humana de ultrapassar os dados imediatos da experiência e dotá-la de um sentido novo trazido pela reflexão e pela escrita/leitura, ou seja, tratam-se de obras do pensamento. (MUNIZ, 2006, p. 160).

A morte é para esse poeta alagoano silêncio, por que só lá ele encontrará o porto derradeiro. A imagem poética do porto se agiganta na poesia lediana, pois sendo ele um escritor das águas e como ele mesmo já afirmou ser marinheiro de vários portos, haverá o momento de estacionar no último porto, derradeiro, a morte.

Ao nos recusarmos a refletir sobre nossa vida estamos fazendo um gesto de recusa à morte, que é algo tão natural à vida humana, e é nesse meio tempo que o poeta nos faz refletir sobre esse acontecimento inevitável à vida. Kubler-Ross (1996) nos seus estudos sobre a morte relata que “quando retrocedemos no tempo e estudamos culturas e povos antigos, temos a impressão de que o homem sempre abominou a morte e, provavelmente, sempre a repelirá”. Portanto, essa recusa à morte é também uma aceitação, que surge no poema. O poema toma a morte, metaforiza-a, e abre-se a ela com a certeza de que encontrou o lugar certo.

A representação da morte na literatura está basicamente ligada a três espaços geográficos: ao cemitério, a hospitais e à religião. Nos espaços ligados aos hospitais, a morte é representada pelos leitos onde os pacientes acamados ficam à espera da cura ou em último caso do encontro com o inevitável, a morte. No espaço religioso, a representação da morte se dá no fato de que muitos, temendo seu fim derradeiro, procuram os templos religiosos, ou seja, as igrejas em busca de deus para obter o seu perdão e sua cura. Já no espaço representado pelo cemitério, este que é a última morada do ser humano, é nele que encontramos por diversas vezes nas obras literárias a figura de personagens debruçados sobre o túmulo de seus entes queridos numa forma a demonstrar comoção por quem perdeu, e por sua vez

é a arte imitando a vida, pois assim como na vida real os personagens na ficção também costumam tornar a morte um espetáculo para se fazer notar perante a sociedade.

Considerações finais

A literatura alagoana vem ao longo dos séculos se posicionando quanto à divulgação e às propostas de divulgação dos escritos literários. Escritores como Lêdo Ivo reforçam a necessidade de estudar poesia local e de manter um diálogo com a literatura produzida no País. Sabemos que o autor de “Ninho de cobras” tem reconhecimento nacional e internacional desde cedo, mas ainda notamos no nosso Estado o quão está distante de colocá-lo no prato do dia nas escolas.

Os poemas aqui analisados contribuem para o enriquecimento literário e cultural de todos os jovens e crianças que são/serão grandes apaixonados por literatura. *A história da rameira* e *O soneto da morte* são poemas de escolhas do Autor, mas a análise nos revela um artista independente, capaz de quebrar discussões sobre a forma literária com temas universais, como a morte, presente nos dois poemas já citados.

O poeta trabalha com a morte em suas obras como forma de representar não somente o medo que o ser humano tem de ter o encontro com o que lhe causará seu fim derradeiro, mas também uma maneira de mostrar algo novo, pois a morte não representa simplesmente o fim, ela representa um novo começo. E a representação da morte está presente em toda a literatura e nas obras de vários poetas, que souberam usar da melhor maneira essa temática da morte dentro das suas obras. A exemplo de escritores que souberam utilizar essa temática nas suas obras temos o poeta alagoano Ivo, que se utiliza do tema da morte para tratar de acontecimentos que estão ligados à contemporaneidade e é exatamente o que Lêdo Ivo é, um ser contemporâneo, que conseguia ver da sua zona de conforto o que estava posto em seu tempo, pois para ser um Ser contemporâneo é necessário experimentar a contemporaneidade através do seu binóculo, de maneira a se manter atento aos acontecimentos no seu tempo, sempre observando e entendendo tais acontecimentos.

Referências

ACCIOLY, Breno. **Breno Accioly**: obras reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis, Gláucia R. Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989.

COOPER, Jorge. **Poesia Completa**. 2. ed. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2010.

IVO, Lêdo. **Poesia completa (1940-2004)**. Topbooks, Rio de Janeiro, 2004a.

IVO, Lêdo. **Confissões de um poeta**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2004b.

KUBLER-ROSS, Elisabeth, **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiros, religiosos e aos seus próprios parentes. [Tradução Paulo Menezes]. – 7ª. Ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MUNIZ. Paulo Henrique, **O estudo da morte e suas representações socioculturais, simbólicas e espaciais**. Revista Varia Scientia, 2006. V. 06. 12, p.159-169.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Márcio Ferreira da. **A cidade desfigurada**: uma análise do romance “Ninho de cobras”, de Lêdo Ivo. Maceió: Catavento, 2007.

SILVA, Márcio Ferreira da. **A geografia literária de Lêdo Ivo**. Maceió: Edufal, 2015.

VILELA, Arriete. **Obra poética reunida**. Maceió: Poligraf, 2010.

Submetido em 12-05-2020

Aceito para publicação em 18-12-2020



AMOR AOS CINQUENTA: LIRISMO E FIGURAS DE LINGUAGEM EM VERA ROMARIZ

AMOR AOS CINQUENTA: LIRISM AND FIGURES OF SPEECH IN VERA ROMARIZ

Genário Nascimento Souza Filho

Graduando no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)

geh3108@gmail.com

Micaela da Silva Santos

Graduanda no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)

mikaella.santos@hotmail.com

Resumo: O artigo tem por intento analisar o lirismo nas obras de Vera Romariz, procurando perceber o estilo literário da autora em suas construções literárias, tendo em vista as figuras de linguagem que são utilizadas como mecanismos de sentidos. Assim, tem como objeto de análise o livro “Amor aos cinquenta”. A pesquisa se justifica por evidenciar as características líricas nos poemas romarianos e a utilização de determinadas figuras da retórica, buscando compreender sua produção literária. A metodologia busca destacar as imposições do eu-lírico e suas características à linguagem literária como procedimento estético. Para tanto, a pesquisa segue o cunho bibliográfico e qualitativo, buscando analisar o lirismo e as figuras de linguagem nos poemas romarianos, traçando um estudo a partir de Araújo (2018), Compagnon (1999), Bauman (2004), Ceia (2020), Bomfim (2007), Romariz (2004) e Soares (2007).

Palavras chaves: Lirismo; Figuras de Linguagem; Poesia; Literatura; Vera Romariz.

Abstract: The paper intends to analyze lyricism in Vera Romariz's works, trying to understand the author's literary style in her literary constructions, considering the figures of speech that are used as mechanisms of meanings. Thus, the object of analysis is the book “Amor aos cinquenta” (Love at fifty in English). The research is justified by showing the lyric characteristics in the Romarian poems and the use of certain figures of rhetoric, seeking to understand their literary production. The methodology aims to highlight the impositions of the lyrical self and its characteristics to the literary language as an aesthetic procedure. For this purpose, the research follows the bibliographic and qualitative nature, seeking to analyze lyricism and figures of speech in Romarian poems, tracing a study from Araújo (2018), Compagnon (1999), Bauman (2004), Ceia (2020), Bomfim (2007), Romariz (2004) and Soares (2007).

Keywords: Lyricism; Figures of speech; Poetry; Literature; Vera Romariz.

Introdução

A realização desse trabalho se dá diante da necessidade de conhecer a Literatura Alagoana e torná-la objeto de estudos por meio da pesquisa, para, assim, valorizar e ressaltar a excelência e a importância que as produções locais possuem. O contato e a noção da virtude da literatura de Alagoas se deram no Núcleo de estudos em literatura alagoana (NELA). Através desse contato e por meio de leituras e reflexões acerca da produção literária alagoana, surge o interesse em investigar o *lirismo* e as *figuras de linguagem* presentes no livro de poemas “Amor aos cinquenta”, da escritora Alagoana Vera Romariz.

A fim de dar suporte teórico ao trabalho, utilizamos textos da teoria literária e sociológica, em Araújo (2018), Compagnon (1999), Bauman (2004), Ceia (2020), Bomfim (2007), Romariz (2004) e Soares (2007), com a finalidade de construir e sustentar a investigação desse trabalho de maneira coerente.

O presente artigo tem por objetivo analisar e discorrer a respeito do lirismo e das figuras de linguagem que se fazem presentes nos poemas de Romariz, dado que a escritora de poemas utiliza uma voz narrativa, o eu lírico, para dar vida ao poema.

Através dos poemas de Vera Romariz (2004), verificamos se é possível identificar e verificar o lirismo que permeia a construção da voz narrativa, assim como as figuras de linguagem responsáveis por construir a linguagem textual e imagética dos poemas.

Produção artística: a poesia alagoana

Conhecer o início e a trajetória da literatura alagoana é de grande importância, pois nos permite entender os movimentos que primeiro influenciaram as produções, quais deles ganharam espaço e quais tomaram o lugar dos outros durante a transição de um período para o outro. Dessa maneira, podemos reconhecer e entender as referências da história de Alagoas. Sem dúvida, um dos pontos vitais é a necessidade de preservar a produção literária alagoana, uma vez que faz parte da história e de toda manifestação de um povo ao longo do tempo. É também fonte de inspiração para que a tradição literária que se estabeleceu permaneça em processo de renovação e nos possibilite ver grandes nomes da literatura brasileira nascendo dessas terras.

Toda produção artística e literária, de início, foi manifestada por meio da oralidade, pois o texto escrito era difícil de ser encontrado, fenômeno associado à “escassez de letrados, é compreensível que as nossas primeiras manifestações literárias tenham sido de expressão lírica, uma vez que o ritmo, a melodia e o canto, de uma forma geral, possibilitam a memorização” (BONFIM, 2007, p. 13).

Para compreender como se deu a genealogia da literatura alagoana, dois pontos são fundamentais: a literatura sacra e profana. A sacra tem sua gênese nos mosteiros, principalmente jesuítas e franciscanas. Essa sacralidade tem seu espaço nos livros. Em contraste a ela, a profana é toda manifestação que não pertenciam ao universo religioso: os contos, as danças, os cantos e as representações folclóricas, manifestada pela maior parte da população, uma vez que essa parte não era letrada. Apesar de não atender à necessidade da maioria, os franciscanos contribuíram para processo de letramento dos moradores. Como reflexo desse

processo, temos: “os primeiros escritos produzidos por alagoanos são textos mais vinculados ao gênero lírico, como hinos, panegíricos, orações, preces, cânticos, homilias e, obviamente, sermões [...]” (BONFIM, 2007, p. 15). Temos também os religiosos como os primeiros poetas.

A influência religiosa foi o principal fator que contribuiu com a demora de outros movimentos literários – já que já tinham se difundido em outras partes do país – chegarem por aqui. Dentre eles, o Arcadismo, dele não se encontra muitas representações.

Ao contrário do Arcadismo, o Romantismo vai ser abraçado. A ideia do movimento tem como pontos principais a ruptura com o que o Arcadismo presava.

Dessa forma, romantismo passa a ser sinônimo de libertação, de outras possibilidades estéticas e políticas e é isso que, com frequência, os nossos primeiros, escritores românticos apresentavam a vida e a obra marcadas por ideias anti-escravagistas e anti-republicanas. [...]. (BONFIM, 2007, p. 18).

Os principais poetas que se destacaram, no que diz respeito à lírica, são: Cyriidão Durval e João F. Coelho Cavalcanti. É somente com a chegada do Parnasianismo que a literatura alagoana toma proporção nacional. Um movimento marcado pelo retorno à poesia clássica/barroca, movimento que fortaleceu a estética que já era intrínseca. Os principais nomes desse período são: Guimarães Passos, José Maria Goulart de Andrade, Tito de Barros e Jorge de Lima.

O período eclético na literatura brasileira, que está situado entre o fim do século XIX e início do século XX, ganhou esse nome por conter os estilos romântico, parnasiano, simbolista, e pré-moderno habitando ao mesmo tempo o imaginário dos artistas dessa época. Os que se destacaram foram: Rodolfo Alves de Farias, Rosália Sandoval e Sabino Romariz.

O chamado “grande brilho das letras alagoanas” começou na década de 1920, com o movimento Regionalista/Modernista. Apesar da Semana Modernista de 1922 ou Semana de 22 ter acontecido no início dessa década, o movimento Regionalista/Modernista só se reverbera mais tarde como: “uma verdadeira renovação cultural, no sentido de fixação estética da realidade local e regional.” (BONFIM, 2007, p. 22). Tendo em vista a nova estética, Jorge de Lima consegue se reinventar e publicar o poema “O mundo do menino impossível”, em 10 de janeiro de 1927.

Um ano depois, o modernismo finalmente chegou por aqui:

Conhecida como “a semana de um só dia”, a Festa tinha o mesmo espírito contestador que teve a Semana de 22 e, igualmente, pensava revitalizar a arte nas suas mais diversas formas de manifestação: pintura, música, dança, poesia, prosa, teatro, etc. [...] (BONFIM, 2007, p. 24).

Na poesia, o que é reconhecido como forma artística caracteriza a chamada “Geração de 45”, constituída por Ledo Ivo, Carlos Moliterno, Luiz Gonzaga Leão, Francisco Valois, dentre outros. É imprescindível citar os nomes de importantes poetas mulheres, que por tanto tempo foram apagadas da produção artístico-literária. Mesmo passando por períodos de censura e engessamento, conseqüências de um estereótipo pré-determinado, tendo como modelo discursivo

o patriarcado. Dentre elas, temos Rosa Pereira do Carmo. Algumas décadas depois, outras poetisas conseguiram mais liberdade de expressão. Entre outras, temos, Lúcia Guiomar, Arriete Vilella e Vera Romariz.

Com a chegada das tecnologias, a maneira como as pessoas se comunicam mudou, e a forma dos poetas se comunicar com seu público também mudou, tonando-se plural: “o texto impresso (vivo e atual) e o texto que resulta dessa nova linguagem do mundo cibernético.” (BONFIM, 2007, p. 28). Ambos os modos de escrita são possíveis. Dessa forma, o escritor dispõe de mais de um meio para produzir seu trabalho.

A literatura alagoana possui poetas/escritores contemporâneos, além desses últimos, que ainda estão em processo de produção. Temos Jaci Bezerra, Ana Cecília Lima, Milton Rosendo, Marcos de Farias Costa, Fernando Fiúza, Ana Luiza Fireman, Nilton Resende, Brisa Paim, Viveca Ramalho, Sidney Wanderley, Enaura Quixabeira Rosa e Silva, Izabel Brandão, entre outros, anônimos, jovens, que possuem o blog como local de escrita e as redes sociais (Instagram, Facebook etc.), que permitem múltiplas possibilidades de expressão e visibilidade para esses escritores. (BONFIM, 2007).

O que se pode refletir sobre a poesia atual é a multiplicidade, que foi citada anteriormente, dos escritores em se comunicar com os leitores, além da liberdade de não seguir somente um modelo. Encontra, assim, uma palheta de tendências e formas. Bonfim (2007) não nos deixa esquecer da importância do poema lírico como discurso, um discurso que é revigorante e que aponta para o novo que compõe novas formas poéticas e é marcado pelo o que Bonfim (2007) reconhece como linguagens ansiosas, tensas e sutis. Essas características sintetizam coerentemente diversos escritores alagoanos.

Conceitos de *Lirismo e figuras de linguagem* na literatura

A princípio, precisamos pensar a literatura como um “campo minado” cujo conceito parte de multifacetadas significações, haja vista o termo ser universal e sem uma significação construída, a depender de que literatura estejamos falando: Portuguesa, Francesa, Brasileira... Logo, é discutível pensarmos em um conceito específico para esse significante. Seria propício pensar, então, quando é literatura ao invés de “o que é literatura”, tendo em vista que muitos lugares têm um conceito indefinido ou não possuem vocábulos que a conceitue.

Nesse trajeto no qual pensamos a literatura como detentora de significado complexo, porém possível de estudos que nos leva ao texto literário, deparamos com aspectos artístico-literários, ou *figuras de linguagem*, como metáforas, antíteses, hipérboles, que fazem da produção artística objeto da literatura. Para esse fim, Compagnon (1997) nos leva à reflexão de pensarmos a literatura por ela mesma: “A Literatura é uma inevitável petição de princípios. A literatura é literatura [...]” (COMPAGNON, 1997, p. 46).

Com isso, podemos entender que para um texto se caracterizar como literário é necessário a presença de *figuras de linguagem*, que são responsáveis pela poética textual. Logo, por *figura de linguagem* entendemos mecanismos que possibilitam um termo sobreposto a outro que estivesse implícito para querer significar e/ou exemplificar algo. Através disso, o dicionário de termos literários de Carlos Ceia nos coloca diante de determinado conceito, sobre os estudos de

figuras de linguagem como sendo as figuras estruturantes da própria linguagem e potencializadoras do discurso, enfatizando sua eficácia na criação literária. Argumenta:

Com efeito, as figuras estruturam a própria linguagem, potencializam o discurso, carregam com expressividade a fala, realçam o que Roman Jakobson denomina “função poética da linguagem”, sendo que toda linguagem é poíesis, vale dizer, criação. (CEIA,2020).

Em Vera Romariz, no título do poema “Doce Inimigo”, podemos notar a utilização da antítese, que denota contrário, haja visto “doce” ser sinônimo de agradável, harmonioso e “inimigo” denotar adversidade, antagonismo. Ainda podemos perceber as palavras “violento” e “carinho”, na última estrofe, quarto verso, que são contrários, o que ratifica a presença de sentidos figurados: “Em teias gelatinosas de violento carinho.” (ROMARIZ, 2004, p. 11).

Na segunda estrofe, primeiro verso, do poema intitulado “Regular paisagem”, é possível notar a presença da prosopopeia. Ou seja, a autora empresta característica humana à serra, quando o eu-lírico diz: “as serras me espiam arrogantes.” (ROMARIZ, 2004, p. 20). As serras observam a pessoa do eu-lírico. Percebemos também no último verso da segunda estrofe a presença de uma antítese, quando se tem: “com minha *ignorância letrada*” (ROMARIZ, 2004, p. 20), pois as palavras empregadas são opostas em seus sentidos.

Além das figuras de linguagem nas obras de Vera, podemos perceber como o *Lirismo* caracteriza sua produção, tornando-a contundente e a forma como está intrínseco ao eu-lírico, que possui uma linguagem acesa, que transfigura e transcende com ímpeto seus leitores. A esse respeito, nas palavras de Araújo (2018):

O eu-lírico de Vera Romariz possui uma linguagem incandescente, que arde e excita meticulosamente a mente de quem consome suas produções, conseguindo invadir o íntimo do seu leitor sem anunciar a excursão psicológica” (ARAÚJO, 2018, p. 35).

Concomitante a isso, Soares (2007) nos apresenta três vias para se pensar o eu-lírico. Primeiro, que ele ganha forma na construção do poema a partir do uso cauteloso das palavras, das questões sintáticas e morfológicas, observando a questão do ritmo e da imagística. Segundo, que ele se configura e existe diferentemente em cada texto. E terceiro, que não se pode confundi-lo com a pessoa do poeta, mesmo quando escrito em primeira pessoa:

1º) o eu lírico ganha sempre forma no modo especial de construção do poema: na seleção e combinação das palavras, na sintaxe, no ritmo, na imagística; 2º) assim, ele se configura e existe diferentemente em cada texto, dirigindo-nos à recepção; 3º) e, por isso, não se confunde com a pessoa do poeta (o eu biográfico), mesmo quando expresso na primeira pessoa do discurso. (SOARES, 2007, p. 26).

A partir dessas colocações, entender como o *lirismo* está intrínseco ao eu-lírico é relevante. Arelado a isso, Araújo (2008) diz que: “O lirismo é o estilo de representação da autora, e podemos encontrá-lo em todas as suas produções

poéticas. Ela consegue equilibrar a historicidade da literatura com a liberdade do que escreve.” (ARAÚJO, 2018, p. 32)

Dar-se aí a importância do *lirismo* e *das figuras de linguagem* na Literatura, de modo que pelo primeiro nos é possível transcender e nos transfigurarmos com o eu-lírico. Pela segunda, nos aventurarmos nos bosques da criação poética em que o autor nos coloca, possibilitando interpretar não só o texto como a nós mesmos.

A (linguagem) lírica de Vera Romariz

De maneira geral, vamos entender do que se trata a obra “Amor aos Cinquenta”, para que possamos compreender um pouco mais os poemas que iremos analisar. De que maneira o amor aos cinquenta se mostra através do eu-lírico ou do *lirismo*¹, em sua maioria e, mais especificamente, no lirismo do poema “Sorriso em pressa”.

O *lirismo* se mostra de maneira respeitosa com o tempo que se avessa e se recicla. Esse avesso ocorre, pois há mudanças, trocas de papéis, o que causa inseguranças e sensações de instabilidade para o eu lírico. No decorrer do processo de entendimento das relações, o eu lírico consegue se reciclar, se ressignificar e se reinventar.

Outra característica desse *eu-lírico* é seu modo de viver, uma vivência ou sobrevivência constante, por meio das saudades, saudades de outros tempos. A sensação de perda poderia ser adjetivada como órfão, órfãs que não são as crianças. São as avós, os avôs, as mães, os pais. Uma alternância de quem era/é quem. Quem era mãe agora é avó, quem era filha agora é mãe. Podemos observar algumas dessas marcas do eu-lírico no fragmento a seguir:

As crianças voltam
E com elas um movimento perdido
Em algum passo do caminho
Cuidei tanto e sempre de não sentir saudade
Porque as crianças crescem para o sol
Saindo de um solo onde canhestra estou
Pois por amá-los ensinei-os a voar
(ROMARIZ, 2004, p. 16).

Esse fragmento do poema “Sorriso em pressa” evidencia o que foi dito a respeito desse eu-lírico. Ao ver as crianças e o “retorno”, que, de fato, não é a volta de seus filhos, e sim de seus netos, as lembranças também retornam. No entanto, não é algo planejado, são sentimentos e lembranças aos quais o eu-lírico se cuidou, ou tentou preparar-se para lidar com a saudade. Sabendo do inevitável crescimento de suas crianças, cuidou em ensiná-las a independência, a viver, voar. Entretanto, esse reencontro provoca a liberação desses sentimentos, causando desorientação e a perda do movimento. Ele acaba retornando para outros tempos, mescla as vivências de passado e presente, dando a sensação de que as cenas descritas, no decorrer do poema, são devaneios constantes: “nos rostos das crianças a lembrança de suas crianças” (ROMARIZ, 2004, p. 17). “corro mais

¹ Chamaremos de lirismo ou eu-lírico a voz poética/voz do poema. Em alguns momentos atribuiremos características a estes.

porque a vida é célere” (ROMARIZ, 2004, p. 17). Além de enfatizar a saudade de um tempo que não volta, o poema revela a rapidez desse tempo, o quanto ele é fugaz, e a vida também.

Como pudemos observar, por meio do poema analisado anteriormente, as marcas do eu-lírico em “Amor aos Cinquenta” é saudosista, devaneia, sente saudades e é nostálgico, características que permeiam, em muitos momentos, os discursos dessas vozes líricas romariana.

A partir deste momento, retornamos ao início da obra para refletir a respeito do poema que dá nome à obra, “Amor aos Cinquenta”. Regressamos a esse amor, em uma espécie de desaceleração do tempo, um amor que é antigo, de outra época, de certa forma lento, ao ser comparado com as relações contemporâneas. Vejamos:

Um amor aos cinquenta, companheiro,
Tão fora de moda nesse mundo de beijos transitórios
De sexo no metrô e exíguos abraços em banheiros de avião
De camisinha antes de beijo
De aids tontas
(ROMARIZ, 2004, p. 6).

O eu-lírico continua saudoso e nostálgico, todavia, adquire outro adjetivo: observador, quase um sociólogo. Detém saudades, porém, possui, agora, um olhar crítico a respeito das relações sociais. Atribui ao *amor aos cinquenta* o companheirismo, como característica. Um amor sólido, resistente, que permanece, é antiquado para os dias de hoje, e metaforicamente, para versar a respeito das relações passageiras, que vem e vão a todo instante, evoca o beijo para realizar essa ação de passagem, nunca de permanência.

As ações, relações e os lugares que foram escolhidos para montar o cenário imagético do poema, descrito nesse verso, intensificam ainda mais a pressa e a transitividade dos relacionamentos. O sexo e o metrô poderiam ser elementos antitéticos. Quem poderia imaginar uma relação tão íntima acontecendo em um local tão público e exposto? Entretanto, o metrô é o próprio lugar da pressa, do ir e vir, do aglomerado de pessoas que não se conhecem, que não se falam, mas poderiam se relacionar e no momento seguinte partir, pois, o lugar não é para se criar laços, é de passagem e seguimento de viagem.

O abraço, por outro lado, é uma demonstração de afeto que é socialmente aceitável de ser realizado em público, ainda assim, ele é feito no privado, em um minúsculo banheiro de avião. O eu-lírico consegue expor, por meio de uma linguagem sutil e aparentemente desinteressada, a fragilidade e a complexidade dessas relações, o sexo/físico é fácil de se demonstrar, e torna-se também uma armadura que esconde o abraço/sentimentos, afetos, que estão escassos e difíceis de se cativar. Assim também o é a camisinha, antes do beijo, e as relações líquidas, as quais, Bauman (2004) investiga, em “Amor líquido”, traduzindo de maneira sensível e crítica essas relações passageiras.

Ele versa a respeito das relações, que ele designada como conexões. Nessas conexões, existem redes que, com facilidade, possuem a mesma capacidade de conectar e desconectar pessoas. Bauman fala das conexões virtuais. Todavia, são válidas e funcionam como metáforas para as relações pessoais, das quais abordamos. Observemos a citação a seguir:

Não se deixe apanhar. Evite abraços muito apertados. Lembre-se de que, quanto mais profundas e densas suas ligações, compromissos e engajamentos, maiores os seus riscos. Não confunda a rede — um turbilhão de caminhos sobre os quais se pode deslizar — com uma malha, essa coisa traiçoeira que, vista de dentro, parece uma gaiola (BAUMAN, 2004, p. 56).

É possível notar que essa fala/observação que Bauman (2004) faz sintetiza os principais princípios responsáveis pelo fechamento e o medo das pessoas construírem e manterem relações sólidas. “Há mais anos que o de nosso percurso montanhoso, Rappel de hoje e de sempre” (ROMARIZ, 2004, p. 6), é a medida imensurável que o amor aos cinquenta percorre. “Horácio e Vergílio nos contaram e, não ouvimos”, e as palavras não podem contar, como se elas pudessem falar, se tivesse vida... Mas o pacto do amor não deixaria.

Um amor aos cinquenta, companheiro, não tem pressa
Lento sorver de um vinho antigo maturado

E
N
C
O
R
P
A
D
O

Corpos no tempo aprendido e
aprendido
(ROMARIZ, 2004, p. 6).

Dessa maneira, na última estrofe, o eu-lírico declara que o amor aos cinquenta não tem pressa, característica que indicamos no início da análise do poema. Associa o amor ao lento sorver do vinho, mais uma vez adjetivando a lentidão, que é antítese da pressa, marca do contemporâneo, e passa pelo mesmo processo que o vinho enfrenta até estar pronto. Tanto o vinho quanto o amor resistem, suportam, é encorpado, força e tem forma. Um jogo de metalinguagem, pois o poema tem essa palavra disposta como se fosse um poema concreto, é forte e resistente, o vinho, e, o “amor aos cinquenta” também. O vinho por passar por um processo de produção lento adquire qualidade e é mais valorizado com o passar do tempo. O mesmo processo se dá com o amor, aos 50.

Os poemas de Vera nos permitem transcender a um espaço de imaginação cuja poesia reverbera desde a construção artístico-literária da autora até a posição social que a autora ocupa. Araújo (2018) enfatiza que:

A escritora Vera Romariz carrega em sua escrita a responsabilidade de enaltecer e marcar o seu lugar de fala, como mulher, alagoana e professora. Dedicar a sua escrita em diversos gêneros e foras, desde o poema à crítica literária[...].” (ARAÚJO, 2018, p. 32).

Podemos observar que a linguagem lírica é permeada por figuras de linguagem que denotam sua proximidade com a sociedade que está inserida. Além do mais, enaltece a estética dos escritos interpelando a uma leitura assídua, percebendo a posição do eu-lírico. Araújo (2018) nos diz que “O eu-lírico que conduz suas obras, representa a voz do mundo, choca as sensações humanas, que procura no texto a calma e leveza das palavras” (ARAÚJO, 2018, p. 32):

Vitória-régia

Afeto das paixões
Me aponta móveis uma paisagem trêmula
Raízes líquidas
Areia movediça

Afetos das esquinas
Flor oblíqua sem solo apontado céus
Dolorosamente visíveis
Intocáveis

Ficar de onde partem as flechas
Me faz arqueiro de um arco em curva previsível
Preciso de sonhos que se possam tocar como notas de um piano sólido
Assinatura visível na capa de um livro
Que toco em mãos de abraços

Afetos das paixões
Raízes líquidas
Areia movediça
Me aponta móvel uma paisagem trêmula
Onde os traços do meu rosto parecem máscaras
Que me desconhecem
(ROMARIZ, 2004, p. 09).

A princípio, observamos a alusão que se tem com uma planta aquática que tem raízes longas e energizam suas folhas flutuantes, por sobre as águas. Em seguida, temos o primeiro verso: “Afeto das paixões” (ROMARIZ, 2004, p.09). Se pensarmos o sentido filosófico de paixão, veremos que está ligado ao sofrimento. Logo, entendemos como afetos, carinhos, que causam sofrimento, são árduos e ao mesmo tempo são o que são; afetos. O terceiro verso faz alusão às raízes da planta aquática, no mesmo tempo em que “liquida” está em seu sentido metafórico, haja vista que se refere à liquidez das paixões, bem como faz referência às raízes das paixões, como areia movediça, que absorve e sufoca: “raízes líquidas.” (ROMARIZ, 2004, p. 09).

No segundo verso da segunda estrofe: “flor oblíqua sem solo apontado para o céu” (ROMARIZ, 2004, p.09) refere-se às flores que possuem um recorte artesanal natural, que enfeitam e suas raízes crescem longas e se espalham. Depois, temos uma antítese: “dolorosamente visíveis e intocáveis” (ROMARIZ, 2004, p. 09). Estamos diante de uma contraposição, o eu-lírico diz que são “dolorosamente visíveis” e depois que são “intocáveis”, logo se pensa que são abstratos, se assim o são, como podem ser visíveis, são apenas reflexos? Como na terceira estrofe,

terceiro verso, o que nos chama atenção é o querer do eu-lírico em tocar os sonhos como notas de um piano. Primeiro, nos é posta uma hipérbole, um exagero. Os sonhos são intocáveis, mas há uma ênfase no querer que eles fossem concretos, para que pudessem ser vistos e tocados: “Preciso de sonhos que se possam tocar como notas de um piano sólido.” (ROMARIZ, 2004, p. 09).

Na sequência, quarta estrofe, dois últimos versos: “Onde os traços do meu rosto parecem máscaras/Que me desconhecem.” (ROMARIZ, 2004, p.09). Podemos notar uma transfiguração do eu-lírico e a busca por se descobrir; seu rosto possui traços que parecem máscaras que desconhecem sua existência. O eu-lírico parece estar atravessando um trajeto inseguro de seu eu, como se possuísse raízes às quais pudesse se agarrar, diante dos afetos e paixões passageiras. Parece uma busca por reconhecer-se.

Adiado

Ele pecava por pensamentos e palavras
Sem atos e obras
Pensava epopeias, dizia poemas,
Fazia silêncios

Entre seus passos e o mundo
O intervalo dos despenhadeiros
Corpo na arte-sala de bailes
Atos de peça jamais encenada
No palco em projetos

De tanto adiar-se
Fez-se outono com rosto de criança
Amou mulheres alegre entoando noturnos
Chegou atrasado às festas e aos enterros

Ele pecou por pensamentos e palavras
Sem atos e obras
Pensava epopeias, dizia poemas
Fazia silêncios
Um dia deslizou entediado para o espelho
E se assustou com a ausência do próprio reflexo

Seria ele uma figura de retórica?
(ROMARIZ, 2004, p. 22-23).

No poema intitulado “Adiado”, podemos perceber como Romariz utiliza não só das figuras de linguagem, mas também possibilita o eu-lírico se situar no tempo. A priori, na primeira estrofe, versos um e dois, podemos perceber um fator de textualidade: a intertextualidade: “Ele pecava por pensamentos e palavras/ Sem atos e obras.” (ROMARIZ, 2004, p. 22), que se assemelha com um rito de arrependimento judaico-cristão: “pequei por pensamentos e palavras, atos e omissões”. Para além da intertextualidade, denotamos a ausência do eu-lírico em sua própria vida, por receio e culpa, uma culpa religiosa, que afirma a maldade dos desejos carnis. Por conseguinte, o eu-lírico não se permitia viver, seus desejos e suas vontades, só os fazia em pensamentos e palavras, palavras que não eram lidas por mais ninguém. Silenciava a si mesmo. De alguma forma censurava-se, uma vez

que não conseguiu apresentar as peças, os desejos que tanto imaginou. No terceiro verso, observamos a presença da metáfora: “Pensava epopeias, dizia poemas,”. (ROMARIZ, 2004, p. 22), que pode ser comparada ao ato de falar tanto quanto à dimensão da narrativa de uma epopeia, porém dizem menos, comparando a um poema de menor dimensão.

Na segunda estrofe, semelhante à primeira, percebemos uma questão de temporalidade, haja vista que na primeira se utiliza o verbo “pecar” no pretérito perfeito: “Ele pecava por pensamentos e palavras”, e na segunda estrofe o utiliza no presente do indicativo: “Ele pecou por pensamentos e palavras” (ROMARIZ, 2004, p. 22), o que nos permite pensar que o eu-lírico não mudou, permaneceu pensando epopeias e dizendo poemas.

Nos dois últimos versos da segunda estrofe, temos o seguinte: “Um dia deslizou entediado para o espelho/E se assustou com a ausência do próprio reflexo” (ROMARIZ, 2004, p. 22), o que nos faz pensar sobre sua existência, e que na última estrofe de verso único nos deixa uma incógnita: “Seria ele uma figura de retórica?” (ROMARIZ, 2004, p. 23). Seria ele uma figura retórica, ou seja, uma figura de linguagem: uma metáfora? A interrogação nos permite um leque de alternativas para pensarmos na (in)existência do eu-lírico, no mesmo tempo em que se fala no poema. De tanto silenciamento e adiamento apagou a si próprio, sua essência, que é traduzido em sua face, na ausência do reflexo. O espelho vem como um elemento revelador para o eu-lírico.

Considerações finais

É de notável importância o contato com o texto literário alagoano e a pesquisa realizada por meio da obra de Vera Romariz, nome relevante na cena literária. A oportunidade de fazer um trabalho que envolve poesia, figuras de linguagem e reflexões sociais, por meio do eu-lírico, também foi enriquecedora, no que diz respeito a conhecimentos sobre os assuntos, e que assim seja para quem encontrar este trabalho.

O trabalho foi desenvolvido por meio da fundamentação teórica de Araújo (2018), Compagnon (1999), Bauman (2004), Ceia (2020), Bomfim (2007), Romariz (2004) e Soares (2007). Acredita-se que os objetivos foram alcançados, pois é conclusivo afirmar que as discussões sobre a construção literária romariana situada na literatura a partir do *lirismo* contundente, presente em seus poemas, nos interpela a se transfigurar com o eu-lírico, haja vista a complexidade de ideias imersas, de modo particular, presente no livro “Amor aos cinquenta”. O artigo teve por intento analisar os poemas de Vera Romariz e perceber o lirismo presente na obra, nos poemas analisados e, também, as características do eu-lírico, que se mostra autêntico e atento à realidade, de modo que podemos perceber a presença das *figuras de linguagem* nas produções, o que dá a entender uma proximidade com a natureza, logo verossímil. Com isso, o eu-lírico se destaca de forma precisa em cada poema.

Assim, na primeira seção, trouxemos conceitos de literatura, figuras de linguagem e lirismo, com exemplos, para situar o leitor no contexto de que nos utilizamos para discutir os poemas de Vera. A posteriori, na segunda seção, enfatizamos a importância da Literatura Alagoana atrelada à produção artístico-

literária e, na última seção, fizemos uma análise acerca da linguagem lírica utilizada por Vera Romariz a partir dos seus poemas.

Finda-se esta seção e o trabalho, ressaltando a satisfação, pois se acredita que os objetivos foram alcançados, de maneira não detalhada, porém, necessária. cremos que cada seção teve sua importância para o desenvolvimento da pesquisa, e para o entendimento da importância que tem a literatura alagoana, assim como para perceber e compreender o lirismo e do eu-lírico que caracterizam a escrita da autora e da obra, citadas no trabalho. Permitiu, também, pensar a relação que a poesia e as figuras de linguagem produzem.

Referências

ARAÚJO, Camila Maria. **Faces do eu-lírico: poesia e lirismos em Vera Romariz**. UFAL-Campus Sertão, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

BOMFIM, Edilma. A literatura em Alagoas: Um percurso lírico e histórico. In: Maria Heloisa Melo Moraes (org). **Poesia Alagoana hoje: ensaios**. Maceió: EDUFAL, 2007.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/figuras-de-linguagem/>. Acesso em 14 de Abril de 2020.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Minas Gerais: UFMG, 1999.

ROMARIZ, Vera. **Amor aos cinquenta**. Maceió: Edições Catavento, 2004.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: ática, 2007.

Submetido em 17-05-2020

Aceito para publicação em 12-12-2020



ESPAÇO E SOCIEDADE: UMA ANÁLISE SOCIOCULTURAL DE “MARIA FLOR ETC.”, DE ARRIETE VILELA

SPACE AND SOCIETY: A SOCIOCULTURAL ANALYSIS OF “MARIA FLOR ETC.”, BY ARRIETE
VILELA

Gabriel Henrique Siqueira Monteiro

Graduando no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
totty_monteiro@hotmail.com

Ana Isabel Gomes de Souza

Graduanda no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
isabel-9920@hotmail.com

Resumo: Este artigo objetiva analisar a relação entre o espaço literário e a sociedade, no conto “Maria Flor”, do livro “Maria Flor etc.”, de Arriete Vilela (2010). Tendo isso em vista, pode-se dizer que o espaço se constitui enquanto categoria da narrativa literária, e partindo do pressuposto de que afluência desse elemento vem sendo pouco discutido e teorizada pela crítica, parte-se dos estudos da teoria do espaço literário na narrativa. A partir do estudo dessa categoria literária, refletimos acerca da influência do espaço na crise identitária sofrida pela personagem protagonista, além da capacidade de crítica social que a literatura contemporânea representa no campo literário. Deste modo, a pesquisa se justifica pela necessidade e relevância que a discussão da toponálise se caracteriza, levando em conta seu caráter essencial na narrativa literária, com intuito de enriquecer os estudos literários a respeito da categoria espaço. Para tanto, seguimos um percurso teórico crítico, utilizando as contribuições de Lins (1976), Blanchot (1987), Dimas (1994), Silva (2002; 2007), Borges Filho (2007), Bachelard (2008), Agamber (2009) e Shollhamer (2009).

Palavras-chave: Literatura; Sociedade; Espaço literário; Arriete Vilela.

Abstract: This paper aims to analyze the relationship between literary space and society, in the short story “Maria Flor”, from the book “Maria Flor etc.”, by Arriete Vilela (2010). In view of this, it can be said that space is constituted as a category of literary narrative, and on the assumption that the influx of this element has been little discussed and theorized by critics, it is based on studies of literary space theory in the narrative. From the study of this literary category, we reflect about the influence of space on the identity crisis suffered by the protagonist character, beyond the capacity for social criticism that contemporary literature represents in the literary field. By this way, the research is justified by the necessity and relevance that the discussion of the topanalysis is characterized, taking into account its essential character in the literary narrative, in order to enrich the literary studies regarding the space category. For this, we followed a critical theoretical path, using the contributions of Lins (1976), Blanchot (1987), Dimas (1994), Silva (2002; 2007), Borges Filho (2007), Bachelard (2008), Agamber (2009) and Shollhamer (2009).

Keywords: Literature; Society; Literary space; Arriete Vilela.

Abrindo o caminho

A literatura possui em sua essência a capacidade inata de exprimir o real, de potencializar as sensações, de aprimorar visões e refletir acerca do caos, do belo e de tudo que se entrepõe a narrativa humana e existencial. As obras literárias enquanto criação humana refletem um mundo de ideias, culturas, crenças e anseios que orientam a humanidade em seu sentido mais subjetivo e imagético (SCHOLLHAMER, 2009).

Ao refletirmos sobre representação do real pela literatura, situamo-nos em uma categoria da narrativa literária pouco teorizada e ainda escassa de estudos, no que diz respeito à crítica literária: o espaço literário, a topoanálise (BACHELARD, 2008). A topoanálise é o estudo da categoria espacial na narrativa literária. Ao refletirmos e nos aprofundarmos sobre os diferentes e infindáveis espaços que uma obra pode conter, o leitor se encontra em meio a uma busca pelo possível, pelo provável, pela vivência do que se entende enquanto verdade (BORGES FILHOS, 2007).

É importante salientar a relevância que o estudo do espaço literário possui na compreensão da criação artística literária, uma vez que, a partir de tal categoria, nos aproximamos do social e produzimos significações e sentidos que interpelam a obra ficcional.

Tendo em vista que “a sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição” (TADIÉ, 1992, p. 163), entende-se o social enquanto um pano de fundo revelado na criação artística, no qual a linguagem literária reflete e constrói esse mundo, um mundo verossímil, ou seja, tanto imaginado quanto vivido.

Entendendo a imbricação que existe entre o espaço literário e a sociedade, enquanto movimento dinâmico de transmutação, objetivamos, com o presente artigo, analisar e refletir acerca do espaço literário e suas representações no conto “Maria flor”, da obra intitulada de “Maria flor etc”, da escritora alagoana Arriete Vilela (2010).

Compreendendo a relevância que o espaço possui na obra literária, tomamos como ponto de delimitação desse estudo a compreensão de que a literatura é instrumento de crítica social, além de propor uma reflexão acerca da construção do espaço literário e suas implicações na crise identitária sofrida e vivida pela personagem Maria flor, cujas vivências degradadas e sentimentos dispostos compõem a narrativa.

Para compreender e conceituar a categoria espacial na literatura, dialogamos com autores como Lins (1976), Dimas (1994), Silva (2002; 2007), Borges Filho (2007) e Bachelard (2008). Para discussão de aspectos espaciais da obra e da personagem em relação à sociedade, apoiamo-nos nas discussões de Agambem (2009) e Shollhamer (2009), refletindo o papel da narrativa contemporânea na literatura e proporcionado debates sobre o espaço como crítica social.

O caminho do espaço literário

Enquanto categoria da narrativa literária, o espaço representa uma essencial materialidade do ambiente na literatura, tendo em vista o deslocamento de sentido que o termo ganhou ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, primeiro como espaço descrição; depois, como espaço essencial à obra e mais recente como espaço-ambiente. Assim, o espaço literário simboliza e concretiza não apenas um cenário ficcional, mas compete a ele o elo entre o que é verossímil em relação à personagem, à ação, à trama (SILVA, 2015).

Em *Espaço e romance*, Antônio Dimas (1994) tece uma crítica sobre a escassez de obras teórico-construtivas sobre o espaço enquanto categoria literária.

Dimas (1994) aponta críticas contundentes no que diz respeito à pouca importância dada a tal categoria enquanto elemento essencial nas narrativas, justificando que: “no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1994, p. 6).

O autor ainda elabora alguns comentários acerca da importância que o espaço detém na obra literária, embora o foco e atenção sejam direcionados a outras categorias, como personagem, tempo, foco narrativo. Dessa forma, podemos dizer que o espaço não se estabelece enquanto um simples pano de fundo na obra, mas se compreende enquanto atributo de significação estética na escrita literária (DIMAS, 1994).

Apesar da grande importância e relevância que Dimas (1994) representa na teorização e crítica literária sobre o espaço, é o filósofo francês Gaston Bachelard que diz que o espaço ganhou vida materializando-se enquanto estudo científico. Bachelard (1993) em *A poética do espaço* denomina e conceitua o estudo sistemático do espaço, a partir do estudo fenomenológico das coisas. Pelo uso da imaginação, o autor compreende as relações simbólicas que são constantemente produzidas a partir do contato com o espaço, esse não mais visto exclusivamente pelo viés físico, mas como um elemento transcendente, ou seja, “observando que as coisas nos ‘falam’ e que por isso mesmo, se damos pleno valor a essa linguagem, temos um contato com as coisas” [grifo do autor] (BACHELARD, 1993, p. 191).

O filósofo francês (1993) propõe uma reflexão que permite unificar o inconsciente e a imaginação sobre a influência dos espaços que hora o ser está incluso, ora o espaço se unifica ao ser. Bachelard (1993) afirma, através da sua análise psicológica e fenomenológica, que o espaço ganha uma dinamicidade, intensificada pela imaginação: “o espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.” (BACHELARD, 1993, p. 196).

Bachelard (1993), ainda discorre sobre a casa enquanto um espaço íntimo, que, baseado em relações oníricas, demonstra a transcendência do espaço físico ao psicológico. Confundindo-se enquanto uma topografia da alma, a casa revela-se enquanto espaço que traz imagens, que, refletidas, atuam enquanto refúgio, abrigo, em suma, um conjunto de emoções e sensações vividas pelos espaços das memórias e dos sonhos, em um momento de transcendência do físico, a qual “nos permitirá evocar no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar.” (BACHELARD, 1993, p. 200).

Enquanto espaço de abrigo, a casa representa um lugar que, atrelado à imaginação, produz no ser habitado devaneios de sua vida mais remota ou escondida pelos anseios das lembranças passadas. Bachelard (1993) utiliza a casa como figura metaforizada na teorização do espaço, um espaço que retém, um espaço que se situa no ser e que, associado a ele, agrega-se em sua projeção imagética carregada de simbolismos. Para Bachelard (1993),

(...) o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se

conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido" [grifo do autor] (BACHELARD, 1993, p. 202).

A partir de sua contribuição, Bachelard (1993) influencia outros teóricos a realizarem novos estudos sobre o espaço. Buscando ampliar o conceito estabelecido por Bachelard, Oziris Borges Filho (2007) propõe uma reflexão acerca da amplitude que a topoanálise pode representar no texto literário, compreendendo-a além dos parâmetros psicológicos que a crítica propõe. Para Borges Filho (2007), a topoanálise compreende às diversas conceituações sobre o espaço, a saber: inferências sociológicas, filosóficas, estruturais.

O autor dialoga com as ideias de Dimas (1994), no que concerne à crítica referente à exiguidade de obras que exploram o conceito de espaço, em detrimento de outras categorias, como o tempo, que ganhou destaque nítido em diversas obras. No entanto, Borges Filho (2007) acentua a visibilidade que o espaço vem ganhando nas últimas décadas, explicado, segundo o autor, pela desvalorização do tempo na narrativa contemporânea.

Borges Filho (2007) aborda uma perspectiva transdisciplinar da topoanálise, compreendendo o espaço enquanto interdisciplinar, mostrando a importância que a filosofia, a sociologia, a psicologia, a história, a arquitetura e a geografia têm para os estudos da significação da topografia do espaço em uma perspectiva literária.

O autor conceitua o espaço em sua dinâmica e as relações e influência que o espaço representa para a personagem. Para ele,

(...) a investigação do espaço em toda sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos." (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

Borges Filho (2007) ainda investiga e explora o espaço enquanto uma categoria ampla, que possui diversos sentidos e funções no parâmetro da obra literária, como a influência e caracterização que o espaço propõe à personagem nos âmbitos psicológicos, sociais e econômicos. O espaço ainda representa, então, fator essencial à propiciação de ações sociais sofridas pelas personagens.

Na trilha do espaço e da sociedade

Osman Lins (1976), no livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, afirma que a amplitude do espaço representado na narrativa literária enumera exemplos de variadas formas nas quais o espaço simboliza e caracteriza a escrita artística. Para o autor, o espaço ganha dimensões imagética e subjetiva atreladas ao ser, que por ora se entende enquanto espaço e, ao mesmo tempo, é atravessado por um espaço tridimensional, ganhando vida, percorrendo e subtraindo o próprio tempo.

Ao fundamentar sua crítica sobre toponálise, Lins (1976) afirma que o espaço “não se limita a contribuir para explicar o herói, suas origens espirituais, suas ações e suas reações. Ele emancipa-se” (LINS, 1976, p. 68). Ao longo de sua obra, o autor entende o espaço em sua grandeza e funções, uma vez que identifica na literatura sua função de representação do real.

Segundo o autor, a literatura “[...] evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. [...]” (LINS, 1976, p. 69), o que nos leva a concluir que “[...] tudo na ficção sugere a existência do espaço” (LINS, 1976, p. 69). A literatura, em seu parâmetro artístico e linguístico, cobra a necessidade e a vivência de um real, alcançando a verossimilhança, o elemento orientador da representação do real na obra artística.

No dicionário de termos literários, Moisés (2004) tomando por influência *A poética* de Aristóteles, na qual é apresentado o caráter da literatura enquanto elemento verossímil e como simulacro da realidade, apresenta duas ideias de verossimilhança: a interna e a externa. Entretanto, apenas o segundo termo será relevante para tecer as discussões propostas nessa pesquisa. A verossimilhança de tipo externa diz respeito ao diálogo no qual a escrita literária se apresenta ao leitor enquanto signos linguísticos e artísticos que dialogam com a sociedade e com os aspectos socioculturais.

Entendemos que existe um mundo forjado, um mundo ficcional revelado e estampado na narrativa literária. A ficção atrelada à verossimilhança ganha papel de representação, de criação literária, revelando através do discurso narrativo um mundo estabelecido pela linguagem, cujos sentidos e significações ganham recepção vivida e sentida na sociedade.

Considerando a afirmação de que a literatura consiste na investigação do homem e suas relações com o mundo (BORGES FILHO, 2007), é correto inferimos sobre os aspectos da criação literária, ao passo que ela nos direciona aos entremeios e bifurcações de textos demarcadamente espaciais.

Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos boques da ficção*, nos faz refletir sobre o impacto da complexa relação entre leitor-história, ficção-vida real, a qual Iser (1926-2007), em *O ato de leitura* (1996-1999), chama de estética da recepção – afetação/reações que o leitor apresenta ao obter contato com a leitura – fazendo com que essa relação complemente o ser em devir, como expõe Deleuze (1997), quando diz que expressa um movimento ininterrupto, um processo contínuo de vir a ser.¹

Segundo Cardoso (1985 p. 163), “A literatura é basicamente ficção, entendendo-se por ficção não o oposto à verdade, mas ao fato, à existência”. Assim, ao pensarmos e refletirmos sobre a capacidade de diálogo que a literatura estabelece com o social, admitimos o atributo à categoria espacial da possibilidade dessa representação, uma vez que o espaço pode traduzir cenários, lugares, espaços sistematizados, espaços cívicos, espaços internos ou mesmo espaços mais psicológicos, como o ambiente. O espaço assume função de protagonista nessa tarefa, nessa missão de exprimir o real na escrita artística, uma vez que direciona o leitor ao que é verossímil, ao que é possível.

Lins (1976, p. 70) afirma, sobre a capacidade imagética do espaço frente a um mundo social, que “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre

¹ Para maiores reflexões, indicamos a leitura dos livros “Seis passeios pelos bosques da ficção”, de Umberto Eco (1994), “A literatura e a vida”, de Deleuze, e “O ato de ler”, de Wolfgang Iser (1996 - 1999).

a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta”. Assim, o espaço não apenas ocupa função de propiciar um cenário físico à narrativa, ou mesmo de atribuir funções paisagísticas à obra, mas também caracteriza o sentido humano do ser, que em contato com os diferentes espaços se percebe no mundo real. O espaço é personagem e vice-versa (LINS, 1976). O espaço humaniza o personagem, e socializa a obra literária.

Ao discernir os diferentes percursos que o espaço literário traz na narrativa, analisamos mais adiante acerca da escrita especializada de Arriete Vilela, percebendo a construção do espaço literário, colado à verossimilhança, e observando a interligação entre a literatura e a sociedade.

Nos jardins de Arriete Vilela

Arriete Vilela assume o espaço literário na narrativa, refletindo sobre a personagem e o espaço rural e urbano. No conto que carrega o nome do livro *Maria Flor etc.*, a autora utiliza-se de espaços que representam os sentimentos vivido pela personagem, ora dado por uma analogia entre o espaço e a personagem, ora mostrando indiferente em relação ao contraste social (BORGES FILHO, 2007). O conto analisado também estabelece uma espacialidade de macroespaços. Borges Filho (2007, p. 46) nos explica que “às vezes, o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade[...]”, o que, neste caso, vem aparecer como povoado (interior/campo) e capital (cidade), como se apresenta no conto arrieteano.

Outro macroespaço apresentado é a infância e a adolescência da personagem, que transita em um longo túnel descolorido iniciado por “[...]uma infância oca, feito um bambu acinzentado[...]” (VILELA, 2010, p. 19), se estendendo a uma adolescência confusa, vazia, ingênua, na qual a personagem não entende as malícias encontradas na sociedade, “[...] mas unicamente de afetos, ou de carência deles [...]” (VILELA, 2010, p. 25). O que ocasiona essas vivências é a ausência materna, que a todo tempo Maria Flor busca encontrar, e, por não ter a figura da mãe como espelho, acaba encontrando-se deslocada, apresentando uma crise identitária que “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente [...]” (HALL, 2006, p. 13). Conforme Hall (2006),

[...] A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 7).

Essa crise identitária é gerada pela falta do amor materno, ou por conta da busca desenfreada por esse amor. Aqui o espaço subjetivo da memória é acionado. Logo, a personagem quer encontrar seu lugar no qual “cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro.” (LE GOFF, 1990, p. 477). Por mais que a personagem tente montar uma lembrança remota com as conversas cochichadas sobre a mãe, o seu fascínio de tê-la forma uma barreira.

Até então, no início do conto, Maria Flor vivia na casinhola de Lindinalvo – um agricultor que a encontrou ainda pequena e cuidou dela, à margem de qualquer afeto e de qualquer esperança, mas, logo após a morte de Lindinalvo, ela vai para capital, onde começa a transitar por espaços urbanos (assombrosos), que se apresentam como labirintos, quando surgem imprevistos e falsas esperanças a cada esquina. E mesmo assim, ela se mostra esperançosa em encontrar uma mãe. Nesse ponto, há um contraste do espaço em relação ao sentimento da personagem, que, mesmo por ser assombroso, com ar negativo e desconhecido, se mantém positiva, com esperança de obter um amor materno.

Cabe-nos ressaltar que, dentro dos macroespaços existem os microespaços, que tem dois tipos de características específicas de espaços: o cenário e a natureza. A eles estão ligados três pontos: o ambiente, a paisagem e o território. O cenário no conto em questão é a peça que incorpora todo a trama compreendido como “[...] os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. [...]” (BORGES FILHO, 2007, p. 47). A autora, de maneira precisa, entrelaça ao conto problemas sociais e culturais do seu tempo, estabelecendo a verossimilhança do conto/ficção com a sociedade/não-ficcional. Para Bachelard (2008),

(...) é nos jardins do minúsculo que o poeta conhece o germe das flores. [...] O conto é uma imagem que raciocina. Tende a associar-se a imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes. O conto traz assim a convicção de uma primeira imagem a todo um conjunto de imagens derivadas (BACHELARD, 2008, p. 303).

57

Schollhammer (2009), em *Ficção brasileira contemporânea*, reforça a potência que a literatura (e aqui nos atentamos ao gênero conto) tem em retratar a realidade da sociedade, sobre os problemas tanto sociais quanto culturais de seu tempo, que estabelece uma relação de responsabilidade ou solidariedade. Aqui o autor não fala de um tempo fixo, único, e sim de uma literatura com caráter contemporâneo, que não necessariamente representará apenas a atualidade. Ela consegue transgredir, percebendo principalmente as zonas marginais e obscuras do presente, afastando-se de sua lógica.

Arriete Vilela carrega em si uma escrita que provoca reflexões sobre a sociedade, o que acaba sendo uma característica peculiar em seus textos literários: “[...] sua poesia está no ser humano, porque sua observação do mundo e das coisas do mundo parte do olhar humano. [...]” (SILVA, 2007, p. 162). O conto Maria Flor deflagra o despetalar do espaço da personagem, que se encontra na busca incessante pelo afeto materno (ao mesmo tempo em que precisa encontrar-se), contrariamente rodeada de desafeto.

Bachelard (2008) fala que a memória e a imaginação não se deixam dissociar, pois ambas trabalham para um aprofundamento mútuo, e que se constituem na ordem dos valores, estabelecendo a harmonia da lembrança e da imagem, afirmando que é “[...] no teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante [...]” (BACHELARD, 2008, p. 202). Maria Flor utiliza fertilmente a sua imaginação para criar um espaço subjetivo, que deseja e afaga uma mãe, que lhe dê afeto e assim tornando-se seu

âmago. A autora alagoana cria uma espacialidade de marcas memoriais, sendo um reflexo de algo particular, íntimo para um todo universal, pois em sua poesia

[...] a memória que capta o momento inesperado é a mesma que flagra as injustiças sociais; do íntimo sentimento de um “eu” cercado de familiares a um instante de solidão. [...] Lá estão passos demarcados de uma poesia moderna, que filtra o cotidiano, tentando buscar, quase imperceptível, um “outro” lugar, um “novo” espaço, traduzido como lembranças da memória que passaram a ser construídas com as ideias e acontecimentos do presente. [...] (SILVA, 2007, p. 163).

A escrita arrietiana pode ser caracterizada como a que utiliza as palavras como arte, que se debruça na construção de espaços literários como uma flor que desabrocha na adversidade do seu tempo, e como a própria autora falou em uma entrevista à Gazeta de Alagoas, no ano de 2018: “A palavra é indomável” e dela a literatura se alimenta, fazendo-nos perceber a beleza e desavenças que circundam as nossas vivências e nossa sociedade.

Com base no que vimos nesta secção, na próxima discutimos sobre os aspectos literários do espaço e da personagem, que constituem uma discussão sobre aspectos socioculturais, buscando refletir acerca da relevância e do papel que a literatura contemporânea representa e explana, como ela é essencial para a compreensão da sociedade e seu funcionamento, e como nos proporciona uma leitura mais crítica acerca do social.

O espaço literário sob o olhar de fascínio e denúncia

Com um enredo que prende o leitor desde o início, o conto – através dos espaços que desencadeiam o enredo – apresenta inúmeras críticas sociais que são denunciadas de maneiras, às vezes, sutis e noutras agressivas, em que a personagem Maria Flor, na busca de encontrar uma mãe e ao mesmo tempo se encontrar, passar por situações adversas durante a incessante procura. O cenário da capital, que, junto ao clima psicológico, forma a ambientação que sustenta a caracterização da narrativa, mostra-nos como os espaços urbanos geram certas tensões tanto na personagem como no próprio leitor:

[...] o olhar exerce, portanto, uma importante engrenagem na observância do visível [...] Se o espaço fala através da linguagem, fica evidente a importância dos centros urbanos para dar ao espaço o lugar de destaque, pois eles constituem hoje um ponto entre o criador contemporâneo e o ato de observar e escrever. (SILVA, 2002, p. 33).

É no espaço urbano que Maria Flor concretiza sua crise identitária por que “[...] a existência de uma relação entre o sujeito e seu lugar no mundo leva-nos a acreditar que pode estar havendo um deslizar de fronteiras, um deslocamento de espaços e tempos que se relacionam ativamente. [...]” (SILVA, 2002, p. 38), o que não acontece no povoado em que ela morava, havendo apenas uma relação favorável que adiava o seu fascínio:

[...] sua mente infantilizada, ruminava apenas um pensamento: encontrar a mãe. Ou, com mais probabilidade, uma mãe. E assim atravessava o túnel descolorido da infância, acreditando que, ao final dele, encontraria o colo acolhedor e amoroso que seu coração, de modo obsessivo, desejava, enquanto, nem feliz nem infeliz, se ia adiando inconscientemente [...] (VILELA, 2010 p. 19).

Nesse “novo” espaço, o espaço urbano, a personagem se depara com três mulheres que diretamente influenciarão sua crise de identidade, transformando-a em um sujeito fragmentado, estando cada vez mais em um presente inatural, perdido em imaginações. A primeira mulher que ela encontra é Otília, uma mulher rígida, que catava latinhas com seus filhos e marido e, mesmo com a situação adversa, criou esperanças dela ser sua mãe, “[...] seus olhos de fiandeira de vãs esperanças ressequiam-se de tanto se colocar ao corpo maltratado de cada possível mãe [...]” (VILELA, 2010, p. 20), e já neste primeiro encontro podemos ver como a fascinação da personagem era obsessiva, pois como afirma Blanchot (1987, p. 23) “[...] o que nos é dado por um contato a distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem”.

Maria flor, jovem, sem companhia, sem um teto para dormir, começa a seguir aquela forte mulher que se apresenta como matriarca, até que em uma madrugada Otília foge com os familiares, e a jovem do interior se encontra perdidamente solitária com a falta daquele amor que achara ter encontrado. Como um reflexo de Otília, Maria Flor “[...] preferia mudar de ambiente e esquecer que seu coração tinha vulnerabilidades que poderiam vir a desencadear outras tantas carências afetivas reprimidas pela dureza da própria vida [...]” (VILELA, 2010, p. 21).

A segunda mulher é Iaiá Gordinha, uma mulher majestosamente maternal em seus cento e dez quilos, encontrada por Maria Flor em uma de suas andanças. Ela se imaginava no colo daquela mulher que vendia lanches para sobreviver, e começou a ajudá-la, levando suas coisas até sua residência no final da noite, até que certa noite Iaiá não mais retornou e a personagem outra vez se encontrava com suas pétalas de esperança arrancadas.

No conto em análise, o narrador introduz alguns versos em que a personagem cantarolava para se consolar, os quais estão transcritos para melhorar a compreensão. Devemos nos atentar à segunda e quarta estrofe, pelo impacto que eles nos causam.

De onde vem aquela menina
de tão longe assim, assim;
ao redor de nossa terra,
mangição, dão, dão.

**Eu ando por aqui assim,
à procura de uma agulha,
que aqui perdi.**

Volta para casa,
vai dizer a teus pais, teus pais,
que uma agulha que se perde
não se acha mais.

**Eu já fui, já voltei,
já disse a meus pais, meus pais,
que uma agulha que se perde
não se acha mais.”**

(VILELA, 2010, p. 23 – Grifos Nossos)

A segunda estrofe mostra-nos que a personagem, ainda que não reconhecida como filha, nem algo do tipo, acolheu para si aquelas duas mulheres como mãe, ou que havia encontrado o amor materno que tanto sonhava em ter, nelas. Percebemos isso metaforicamente na palavra agulha, em que ela fala que perdeu “aqui” (na capital, no espaço urbano), mas que também perdeu em seu espaço subjetivo, que lhe resta lembranças:

[...] a lembrança é a liberdade do passado. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A lembrança de um acontecimento: isso foi uma vez e agora nunca mais. [...] Isso não é, mas retorna, vem como já e desde sempre passado, de modo que eu não o conheço mas reconheço, e esse reconhecimento arruína em mim o poder de conhecer, de aprender o inapreensível [...].” (BLANCHOT, 1987, p. 21)

Na última estrofe, Maria Flor se encontra na desilusão, e desta vez a agulha ganha uma novo e definitivo olhar metafórico. Essa agulha é a mãe que ela nunca conheceu, que somente escutará em conversas cochichadas, que nem em suas lembranças e nem nos espaços externos poderá encontrá-la. E, assim, ela continua sendo a linha sem a agulha, que não consegue costurar suas pétalas, e, por consequência, não é regada pelo amor materno que a transformaria na mais linda flor.

Sobre a terceira mulher, não nos é apresentado o seu nome. No entanto, o espaço, o cenário em que ela se apresenta, é sua própria representação: “[...] ambos são arrematados pelo enredo como algo que denuncia as personagens, os lugares, as ações. [...]” (SILVA, 2002, p. 76). Aqui, percebemos como a fragilidade psicológica da personagem se apresenta, já que ela não consegue discernir a situação em que ela está posta. Aqui está o clímax do conto, no qual aparece os maiores contrastes da narrativa, em que os sentimentos da personagem de tão debilitados que estão não mais têm expressividade, e o espaço subjetivo e externo apresenta-se como um presente inatural, é o fascínio em sua concreta deterioração:

[...] o fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mais impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna. (BLANCHOT, 1987, p. 23)

Maria Flor encontrou uma “mãe” que lhe deu bijuterias, casa, uma “mãe” que lhe oferecia como novidade aos seus amigos que traziam presentes e bebiam conhaque com ela, uma mulher que aproveitou a mente confusa, ingênua de uma garota de dezesseis anos e a jogou na mazela social, que fazia do seu corpo um objeto sexual em troca de beijos e cafuné, corpo esse que aos nove anos Lindinálvo

se masturbava ao vê-lo, concretizando atos de pedofilia. Maria Flor se encontra deslocada do seu espaço, mutilada identitariamente:

“[...] a própria Maria Flor se entregava àqueles homens com uma docilidade sem dor nem prazer, apenas quieta: nas brechas do silêncio profundo que se estabelecia na alma, naqueles momentos, ligeiras lembranças da infância afundavam-se nos sulcos do obsessivo desejo de ter uma mãe. [...]” (VILELA, 2010, p. 24)

A escrita arrietiana nos faz perceber como os espaços sociais estão propícios ao abandono, a flagelação, à solidão, à prostituição e a outros fatos que dilaceram o ser humano, e a literatura se faz assim um grande instrumento de denúncia social, nos fazendo refletir sobre inúmeros fatos sociais que nos circundam e que precisam ser olhados com um olhar mais crítico. Essa é a potência que a literatura contemporânea carrega em si, e, como diz Agamben (2009),

(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler o modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.” (AGAMBEN, 2009, p.72).

Logo, a literatura contemporânea que enxerga a escuridão das margens sociais, com um olhar que capta o invisível, faz-se essencial para compreendermos a sociedade, o humano, o devir, devir literatura, pois nos apresentamos como espaços em devir, de um fluxo através do qual se explora o desconhecido, onde se funde humanidade, literatura e espaço em uma única e complexa unidade. Para Deleuze (1997),

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimésis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir [...] e que não são nem imprecisos nem gerais, mas imprevisíveis, não-preexistentes. [...] O devir é sempre ‘entre’ ou ‘dentre’[...] (Deleuze, 1997, p. 2).

Fechando os caminhos

A literatura é essencial para a conservação e reflexão da sociedade. A partir dela, podemos desenvolver um senso crítico que agrega o enriquecimento intelectual e cultural das civilizações. Em sua profunda complexidade, a literatura não tem uma denominação específica, por isso se faz preciso estudar as diversas categorias que ela apresenta, com intuito de exprimir dela a sensibilidade de percepção da sociedade e do ser humano.

O estudo sobre o espaço literário vem ganhando maior relevância dentro das categorias de análises literárias, visto que se apresenta como elemento fundamental para construção da narrativa, estabelecendo na ambientação aquilo que se incorporará à trama, o modo de interpelação da verossimilhança.

Arriete Vilela é uma escritora de vulto nacional e utiliza seus textos literários como forma de manusear as palavras e construir espaços de reflexão sobre as vivências socioculturais, incorporando a literatura contemporânea, feminina, dona de uma linguagem poética que deflagra os minúsculos e maiúsculos da sociedade.

O livro *Maria Flor etc.*, em especial o conto Maria Flor, confirma-nos isso através da personagem que se encontra deslocada, convivendo com espaços do abandono, que, por sua vez, desencadeia o fascínio, a solidão, o desafeto, a crise identitária da personagem, e, assim, todos esses espaços que a constituem se mostram como elemento de análise e problematização literária e social.

Portanto, está pesquisa se faz relevante e contundente, levando em conta sua fundamentação crítica no que diz respeito à categoria espacial na obra artística literária, além de explanar e ampliar as discussões referentes à construção dos espaços na literatura, em específico a alagoana, compreendendo e teorizando acerca da influência do social na escrita literária, e entendendo o papel da literatura e seu poder potencializador de compreender e produzir críticas sociais através da linguagem ficcional e imagética.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. In.: Blanchot, Maurice. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. In.: Borges Filho, Ozíris. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

CARDOSO, Zelia de Almeida. A representação da realidade na obra literária. **Língua e Literatura**, v. 14, p. 161-167, 1985.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: Deleuze, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997 (pp. 11-16).

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Umberto. (Trad. Hildegard Feist). **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HONORATO, Maylson. Do frágio ao naugrágio: as entrelinhas de Arriete Vilela. **Gazeta de Alagoas**. Caderno B. 01 set. 2018. [online] Disponível em: < <https://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=329111>> acessado em: 16 de mai. de 2020.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996-1999. 2v.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SILVA, Márcio Ferreira da. **A cidade desfigurada: uma análise do romance "Ninho de cobras", de Lêdo Ivo**. Maceió: Catavento, 2002.

SILVA, Márcio Ferreira da. **Dois poemas, uma poeta: a poesia especializada de Vera Romariz**. In: MORAES, Maria Heloísa Melo de (Org.). **Poesia alagoana hoje: ensaios**. Maceió: EDUFAL, 2007 pp. 161-174.

SILVA, Márcio Ferreira da. **A geografia literária de Lêdo Ivo**. Maceió: Edufal, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1992.

VILELA, Arriete. **Maria Flor etc**. Maceió: 2ª Ed. Poligraf, 2010.

Submetido em 19-05-2020

Aceito para publicação em 18-12-2020



“BELLA”, A PERSONAGEM MISTERIOSA DO CONTO DE ARRIETE VILELA

“BELLA”, THE MYSTERIOUS CHARACTER IN THE ARRIETE VILELA’S SHORT STORY

Karoline Lima da Silva
Graduanda no Curso de Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
karoline.lima731@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma análise da personagem do conto “Bella”, de Arriete Vilela, cuja representação se mostra no olhar, insinuando curiosidades e mistérios. Neste estudo, partimos dos conceitos de conto, personagem e estranhamento. Objetiva-se analisar a personagem protagonista, que se constrói no mistério do encontro em um dia de carnaval. Diante disso, o narrador arrietiano nos faz mergulhar em um mundo intrínseco de imaginações e mistérios, porque a narrativa é uma obra marcada pelo encontro da personagem com o estranhamento. Para tanto, baseou-se em teóricos como Gancho (2002), Rosenfeld (2011), Mesquita (2006), Iser (2002), Candido (2011), Manzatto & Villas Boas (2016) e Perrone-Moisés (1990). Utilizamos como metodologia as pesquisas bibliográficas, aqui destacadas.

Palavras-chave: Arriete Vilela; Literatura; Conto; Personagem.

Abstract: The paper presents an analysis of the character of the short story “Bella”, by Arriete Vilela, whose representation is shown in the glance, implying curiosities and mysteries. In this study, we start from the concepts of short story, character and estrangement. The objective is to analyze the protagonist character, who is built on the mystery of the meet on a Carnival day. Given this, the Arrietian narrator makes us dive into an intrinsic world of imaginations and mysteries, because the narrative is a work marked by the character's encounter with strangeness. Therefore, it was based on theorists such as Gancho (2002), Rosenfeld (2011), Mesquita (2006), Iser (2002), Candido (2011), Manzatto & Villas Boas (2016) and Perrone-Moisés (1990). We used bibliographic research as methodology, emphasised here.

Keywords: Arriete Vilela; Literature; Short story; Character.

Introdução

Quando lemos o conto “Bella”, de Arriete Vilela, temos a impressão de que a linguagem exala beleza, encantos e mistérios nas redondezas do povoado em dias de carnaval.

Bella é uma personagem fascinante. Dentro da narrativa, faz com que o leitor viaje na sua imaginação, entrando em mundo cheio de fantasias, fazendo também o leitor se perguntar “Quem é Bella?” Diante disso, temos como objetivo discutir sobre tal personagem, que desperta e rouba nossa atenção.

A personagem Bella, costuma aparecer em dias de carnavais para foliar, e em um certo momento desaparece, sem que seja notada sua saída, despertando a curiosidade de todos, pois, queriam saber para onde ela haveria ido. E, justamente, esse sumiço repentino é o que nos interessa nessa análise. Para onde Bella sempre ia/vai depois daquele folião carnavalesco? Desta vez, a vizinhança tinha um plano para descobrir. Será que Bella vai ser descoberta?

O conto faz a aparição de Bella ser um momento esplendoroso. Por isso, nesse instante, precisamos observar a estrutura do conto, no intuito de entender seu funcionamento e a sua estrutura, e questionarmos qual o papel da personagem na narrativa. Logo após, iniciamos a análise do conto, apresentando ainda a autora do conto, Arriete Vilela, cuja obra é marcada por um tom em que o lirismo poético surge na narrativa.

A análise toma como ponto central a personagem protagonista, a qual se revela como uma moça bela que atrai diversos olhares diante de sua beleza e alegria contagiante nos dias de carnaval. O que nos chamou atenção no conto, no tocante à personagem, é a imposição do mistério na trama, que embebe todo povoado, deixando os habitantes à espera dos dias festivos para ver Bella. Diante disso, analisamos toda a narrativa, envolta da personagem, e como acontece o desfecho deste conto.

Com isso, a teoria do conto e da personagem é o caminho de análise. Para isso, dialogamos com o pensamento teórico de autores como Iser (2002), Gancho (2002), Rosenfeld (2011), Brait (1985), Soares (2007), Maria (2004) e Romariz (2012).

Arriete Vilela: contista

Arriete Vilela nasceu em Marechal Deodoro, Alagoas. Na maioria dos seus textos, as referências à cidade da infância são demarcadas. No caso específico do conto *Bella*, as marcas linguísticas estão presentes.

A moça, Bella – como o povo passou a chamá-la – aparecia assim de repente, à luz do sol ou da lua. Mas só uma vez por ano, em um dos dias de carnaval, que ninguém sabia qual. Esplendorosa, aparecia nas ruas estreitas e enladeiradas do *Povoado da Tuquanduba* ou em um dos *atalhos que iam dar no rio*, em cuja margem algumas pessoas se reuniam para foliar (grifos meus) (VILELA, 2012, p. 17).

Os termos destacados anteriormente sinalizam espaços referenciados à cidade natal de Arriete Vilela. Esse jogo verossímil provoca na narrativa um reconhecimento do real representado. A escritora sabe bem disso, por isso, usa as palavras para também ecoar uma voz de uma literatura local que quer a todo tempo se firmar.

No romance de Arriete Vilela, *Lãs ao vento*, publicado em 2005, por exemplo, há um jogo de linguagem e de estilo, que faz a narradora enquadrar a narrativa na dúvida do gênero: romance ou conto. A autora de *Fantasia e avesso* sabe como ninguém traçar um questionamento à palavra, quase sempre poética. *Bella* é, então, uma busca permanente de Arriete Vilela à linguagem artística.

Arriete Vilela publicou seus primeiros contos a partir dos anos 80, do século XX, com *Farpa*, *Maria Flor etc.*, *Tardios afetos*, *Grande baú: a infância*, compilados em *Contos reunidos*, de 2011. Podemos observar que os temas versam sobre personagens femininas em conflito com o passado: infância x violência; memória x tradição; abandono x caos social.

Arriete Vilela busca no lugar da memória a escrita literária e poética, validando a cultura local, dando-lhe um tom universal, explorando personagens que flagram espaços rurais e urbanos em conflito, mistérios, como se apresenta a personagem Bella. Assim, Arriete Vilela dialoga com uma tradição literária em que narrativas curtas, como o conto, se fazem ativas e presentes na atualidade.

O gênero narrativo conto, no seu significado mais antigo, é uma narrativa contada oralmente, estórias contadas com lendas e mitos, que eram passadas de geração para geração. Segundo Maria (2004),

(...) o conto como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor (MARIA, 2004, p. 10).

Em sua forma, o conto é caracterizado como “narrativa curta” (MARIA, 2004, p.23), que em poucas linhas chega ao dito sem muita enrolação, diz o que quer dizer de forma concisa e breve. Segundo Soares (2007, p. 54), “o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo”.

É importante descartar a fala de Soares (2007, p. 55), quando ela diz que “não devemos confundir o conto literário com o popular, folclórico ou fantástico”, pois cada um tem um jeito de contar, e o que contar, trazendo, assim, suas particularidades no texto.

Alguns autores contemporâneos, questionados sobre o que é um conto, apresentam diversas possibilidades do ato de escrever. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em seu livro *Contos Plausíveis*, diz diversas reflexões sobre contos e escreve “meu melhor amigo é um continho em branco”.

O fato é que os autores estão sempre se reinventando na escrita. No auge do conto, por exemplo, Machado de Assis reunia uma ideia moderna e avançada da escrita, mas conservava o estilo da tradição contista. No século XX, o conto atravessa o tom jornalístico, por exemplo, com Rubem Fonseca; intimista, com Clarice Lispector, e fantástico, com Lígia Fagundes Teles. Dessa forma, podemos dizer que como tudo muda ao passar do tempo, as estruturas, e o modo de contar,

também vão ganhando novas ressignificações que atendem aos temas da existência humana em cada tempo histórico.

O conto é, então, uma arte, com suas próprias características, impactos e intenções artísticas. Internamente, o conto se molda aos conjuntos de fatos que têm a classificação de enredo, no qual, nos é contada uma estória, como um *flash*. O narrador nos permite perceber uma presença meio fantasmagórica no conto. Sobre isso podemos ver a seguir:

O autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida (ROSENFELD, 2011, p. 35).

Em Arriete Vilela, o conto ganha sempre uma seleção de aspectos, como faz o narrador ao apresentar a personagem Bella: “A moça tinha uma beleza inigualável, deslumbrante, capaz de encantar a mais empedernida das criaturas” (VILELA, 2012, p. 17). No enredo de uma narrativa, a personagem traz vivacidade ao desenrolar a história escrita, provocando a construção linguística e conotando a presença da personagem a “um exercício da prosa poética em que seu lirismo ilumina com delicadeza um protagonismo dos diferentes [...]”, como nos ensina Romariz (2012, p. 15).

Seguindo essa trilha, podemos dizer que a personagem necessita ser iluminada pelo foco narrativo. Não conseguimos ler uma história sem a presença do narrador, e é ele que nos permite ver a personagem na narrativa; é como uma lâmpada que ilumina as entrelinhas no meio da noite. Sobre isso, Brait (1985) diz que:

[...] consideraremos que o narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens (BRAIT, 1985, P. 53).

Assim sendo, os elementos dentro do conto estão interligados e são imprescindíveis para a escrita de uma história que prende o leitor nas linhas.

Da personagem “Bella” ao tom misterioso

A crítica literária Vera Romariz (2012, p. 15) afirma que o conto Bella traz uma personagem “fascinante e sedutora, [que] atua com um ser andrógino”. Um ser andrógino é um sujeito com características masculinas e femininas, que, no caso do conto arrieteano, se mostram na aparência: “Estava sempre fantasiada, mas com o rosto descoberto, com sua pele alva e limpa” e nos trajes: “Bella sempre trajava um terno do mais puro linho banco e usava na cabeça um impecável chapéu de palha tipo Panamá” (VILELA, 2012, p 17-18).

Se tomarmos a posição do narrador no conto arrieteano, podemos dizer que ele “faz a célebre descrição da beleza física, perfeita, dentro dos padrões estéticos brasileiros, exalta a agilidade e o modo de vida da protagonista, em liberdade, em perfeita harmonia [...]” (MESQUITA, 2006, p. 24). Como o próprio título propõe, Bella é uma moça de “beleza inigualável”. Sua beleza proporciona encantos de toda vizinhança, que a veem passar naquela folia de Carnaval.

A moça tinha uma beleza inigualável, deslumbrante, capaz de encantar a mais empedernida das criaturas. Dizem que ela era tão bonita, mas tão bonita que os olhos de quem a via ficavam faiscando minúsculos pingentes coloridos (VILELA, 2012, p. 17).

O conto apresenta um narrador em terceira pessoa, e por ele vamos conhecendo a personagem Bella. Para Brait (1985, p. 53), o narrador “vive a curiosa experiência de conhecer uma personagem, a quem raríssimas vezes é dada a palavra, de forma total e avassaladora (...)”. No conto, podemos observar que “ela rodava no ar a sombrinha colorida, fazia uns passos de dança, sorria mil seduções inocentes – e seguia adiante” (VILELA, 2012, p. 18).

A personagem alegrava a todos, e, de repente, sumia, deixando o grande mistério, em que todos queriam saber para onde ela ia, pois em um piscar de olhos ela sumia. No trecho a seguir, o narrador antecipa algo, que trará sentido ao fechamento do texto.

Certa vez, um jovem afoito seguiu-a, cantarolando, “*Ó jardineira, por que estás tão triste/ mas o que foi que te aconteceu?*” Dizem que ela o olhou friamente e lhe sorriu com desdém. O moço ficou sem graça e teve sua alegria imediatamente fulminada. Enquanto ele voltava para casa todo ressabiado, ela seguiu adiante, majestosa e elegante, misteriosa e animada, deslumbrantemente bela (VILELA, 2012, p. 17-18).

69

A protagonista sempre trazia essa alegria contagiante, e por fim, desaparecia deixando grande mistério. Este conto traz um protagonismo diferente, que mexe com o leitor, trazendo “relações diferenciadas entre os esquemas discursivos escolhidos, que devem ser transgredidos” (ISER, 2002, p. 967).

Essa transgressão surge no conto a partir da imagem andrógina de Bella na narrativa. Segundo Mesquita (2006, p. 23), “com o surgimento de um motivo desequilibrador da situação inicial, começa o processo de transformações que sucedem até a última, que constituirá o desfecho”. Ao ser transparecido uma tristeza quase não revelada pela personagem, “mas tinha um certo ar triste, solitário” (VILELA, 2012, p. 17), por ventura, seria o fato de estar sempre sozinha, não há alguém para dividir os momentos bons e ruins.

Porém, ela ainda assim conseguia transmitir alegria por onde passava, deixando o melhor para o outro. Iser (2002, p. 972) afirma em seu texto que “o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade”, o que faz a narrativa arrieteana tomar a realidade para destacar os sentimentos alegria – o carnaval - e tristeza – a solidão – impregnada na personagem.

Em outro fragmento da narrativa, quando o narrador reforça a beleza e a elegância, o desenrolar da narrativa não significa apenas uma elegância, mas traz o desfecho dessa história. “O ângulo de visão, o foco narracional é responsável por

muitos dos sentidos e significações que se podem extrair de uma narrativa” (MESQUITA, 2006, p.39).

A protagonista contagiava a todos, sem exceção de gênero, personalidade ou idade, todos entravam na folia de Bella, “(...) eufóricos, como se, contagiados, quisessem acabar-se de tanta alegria naquelas horas em que Bella os guiava(...)” (VILELA, 2012, p.18). Sem perder o ritmo eram guiados pela alforria, alegria da mais bela moça daquele carnaval.

Bella traz alegria para aquele povo com sua maneira extrovertida e diferente de ser. “Ficavam intrigados, naturalmente, mas ano após ano a única coisa que importava, no carnaval, era a aparição de Bella” (VILELA, 2012, p. 18). Todos a seguiam, embalados na dança contagiante e alegre daquela moça.

Esse mundo apresentado no texto se torna uma referência do mundo idealizado pelo narrador, mediante que o conto é escrito a partir de uma realidade vivida, mas através da imaginação é feita a partir das diferenças impostas pela personagem. Segundo Iser (2002, p. 963), “a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referências do texto”. Portanto, o autor parte do seu lugar de referência entrelaçado ao imaginário.

Cabe a que dizer que em tempos de carnavais (e não somente em carnavais, claro), há uma certa vigilância do que vai acontecer ou já está acontecendo, por parte do povo. Essa curiosidade do povo é, portanto, uma referência à realidade, pois, durante as festas carnavalescas, há um outro que vigia o que outros fazem.

Eram horas de festa, todos cansados, mas ainda eufóricos, resistindo o cansaço, “Bella desaparecia tão naturalmente como lãs ao vento: bastava um descuido no olhar, e ela sumia das vistas de todo mundo” (VILELA, 2012, p.18), deixando os curiosos todos os anos com a certeza de encontrar Bella no período do carnaval, pois ela aparecia e de repente sumia, deixando o grande mistério.

Essa combinação de elementos textuais dentro do texto se torna um *ato de fingir*, e ainda gera uma transgressão entre a presença de Bella, o carnaval e o encontro com Felícia. Nessa relação, o texto transgride porque o narrador assume um encontro entre diferentes. A autora nos possibilita aquilo que Rosenfeld fala sobre personagem:

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (ROSENFELD, 2011, p.35-36).

No intuito de atrair a personagem protagonista deste conto, para desvendar seu mistério, todos então esperaram ansiosamente o dia em que Bella apareceria naquele carnaval. “Então, naquele ano, combinaram que Felícia, a mais bonita e mais doce das mocinhas do povoado, de gestos tão leves e femininos como um beija-flor, sairia fantasiada de noiva” (VILELA, 2012, p.19).

Portanto, Bella é mistério, mas também gera o olhar de interesse da população, porque o mistério é a marca da diferença cultural expressada por Bella. Mediante essa afirmação, nos baseamos neste fragmento para afirmar que:

Mistério não quer dizer enigma que não se pode compreender ou explicar, mas sim fonte inesgotável de significação, o que implica em reconhecer que todas as compreensões, explicações e experiências vivenciadas não esgotam a capacidade de o Mistério significar. Ele sempre vai além, nos ultrapassa, abre perspectivas e possibilidades de novidade na percepção do sentido do que significa ser humano no mundo (MANZATTO & VILLAS BOAS 2016, p.7).

Diante disso, podemos perceber uma presença meio fantasmagórica, pois a narrativa ultrapassa a ideia de real, para nos dá um encontro com o estranhamento. Uma narrativa marcada por um enredo mágico, no qual a personagem sai do físico e do real para um plano de aceitação social.

Esse momento pode ser observado no conto, no momento em que “o vestido era tão caprichado que, na opinião de algumas poucas, convenhamos, moças invejosas, dava pena não ser para um casamento de verdade. De verdade? Hum, quem sabe?!”. Com esse fragmento o narrador desperta a curiosidade do leitor para o que quer dizer? Um encontro entre diferentes – Bella e Felícia -, mas aceitável naquele momento, quarta-feira de cinzas, carnaval, momento no ano em que a liberdade, o profano, é permitido. Candido (2011, p. 57) afirma que “é claro que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente”.

Todos esperavam a chegada de Bella, como não sabiam aonde e em qual dia ela iria aparecer se fantasiaram desde o sábado, porém, chegou o sábado, o domingo, a segunda-feira e nada da moça aparecer, mas, não perderam a esperança de vê-la naquele carnaval.

Na terça-feira, “ainda esperançosos, cantavam repetidamente: Já raiou o sol/Suspende a lua/Será que Bella/Vem dançar na rua? ”. (VILELA, 2012, p. 20). No intuito de chamar a atenção da moça para o folião. Será que ela apareceria aquele ano? Todos estavam eufóricos para desvendar o mistério da linda moça, que os encantavam. Continuando esse grande mistério:

Só no final da tarde de terça-feira, Bella apareceu, em um atalho sombreado por cajueiros, algarobas e jaqueiras, na direção do rio. Lindíssima, vestia, como sempre, terno de linho branco e usava chapéu de palha perolado. À mão, a sombrinha: elemento feminino contrastando com o traje (VILELA, 2012, p. 20).

O aparecimento de Bella gera certa euforia na narrativa, fazendo com que os outros personagens da narrativa fiquem na expectativa de que o mistério será revelado. No conto:

O Mistério nos ultrapassa como ultrapassa também nossa simples linguagem, e por isso mesmo sua percepção se pode dar em figuras, textos e estilos literários que a ele remetem como o oculto que ilumina, o desconhecido que aponta para sentidos de existência humana (MANZATTO & VILLAS BOAS 2016, p.7).

Todos na expectativa de que nesse ano, seria descoberto o grande segredo da personagem que saía espalhando beleza nos carnavais do povoado. “Dizem que Bella sorriu do jeito mais encantador que já se viu na face da terra, quando seus olhos encontraram os de Felícia” (VILELA, 2012, p. 20). Neste fragmento, podemos, então, perceber que há envolta uma referência vaga e indireta sobre Bella, referente a essa ideia:

Diversas alusões ao Mistério se fazem presentes em narrativas, poemas, em textos sagrados que o testemunham, e por isso dizemos que o Mistério se faz literatura, isto é, suas experiências ou referências a ele aparecem na linguagem humana de forma metafórica, prenhe de sentido e significado. (MANZATTO & VILLAS BOAS 2016, p. 7).

As duas foram uma ao encontro da outra, e naquele carnaval foliaram abraçadas por um bom tempo “a sombrinha de Bella zunia alegre no ar, e a cauda do vestido de Felícia era carregada pra lá e pra cá [...]” (VILELA, 2012, p. 20). A terça-feira foi-se indo, enquanto chegava à madrugada daquela quarta-feira, todos cansados que se deitaram nas calçadas sobre folhas secas.

Ao chegar da quarta-feira todos aguardavam Felícia para então revelar o que aconteceu naquele encontro de carnaval, “mas Felícia entrara definitivamente no mistério de Bella” (VILELA, 2012, p. 21). Nesse desfecho, podemos, então, perceber uma narrativa que vai além do real, finalizando de modo surpreendente.

Esse fim inesperado marca o impacto da narrativa, pois os elementos com tensão e clímax, por exemplo, deixam os fatos em aberto. Há, então, a instauração do encontro entre Bella e Felícia, esperando que a personagem contasse o encontro proibido. Entretanto, o narrador entrega o problema às personagens e só a elas pertencem esse segredo.

A literatura torna-se, então, mais do que lugar e veículo de afirmação do humano, ambiente em que se pode ultrapassá-lo, de novo, não com sua negação ou diminuição, mas ecoando a amplitude de sua significação. Ela se converte em autêntico *locus revelationis* do significado do humano enquanto expressão do Mistério que o envolve e o ultrapassa, o define e o qualifica, o percebe e o significa. (MANZATTO & VILLAS BOAS 2016, p.7).

Enfim, Bella havia encontrado a sua metade que acabaria por fim, aquela tristeza oculta que os olhos não conseguiam enxergar. A narrativa possibilita essa viagem no mistério de Bella, que acaba sendo desvendado, ao saber que seu terno de Bella, e o vestido de noiva de Felícia, nos remetem a um casal.

Na verdade, podemos afirmar que o conto possibilita uma reflexão sobre a realidade, e transgride ao sair daquilo que é tradicionalmente imposto pela sociedade. Dito isto, “o que a literatura pode, e faz, é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 108). Na trilha daquilo em que a sociedade atribui como “na regra”, ou seja, o casamento somente

entre homem e mulher, o conto reconstrói paradigmas como o casamento entre iguais, no qual Bella e Felícia se unem, pois possível aquele momento.

Então, o terno de linho branco, o chapéu tipo Panamá de Bella e o vestido de noiva de Felícia dão à narrativa a possibilidade do encontro entre diferentes. E ao descrever as vestes de Bella, o narrador provavelmente ou intencionalmente quis revelar que elas se casariam, pois ambas se vestiam com trajes que revelam um casamento, formam o clímax do conto. A literatura passa assim ser ponto de inserção entre o real e o verossímil.

No entanto, a literatura impõe sua própria revolução, e faz o leitor refletir sobre as condutas sociais, repensando a visão sobre as ações cotidianas na sociedade atual. Sobre essa questão, Perrone-Moisés (1990, p. 108) nos ensina que a “a função revolucionária da literatura não consiste em emitir mensagens revolucionárias, mas em levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a fatalidade do real, sobre o determinismo da história”, fazendo, assim, a sociedade refletir sobre o que a história determinou, o conto arrieteano se impõe na linguagem e na maneira como são construídas as personagens, para o bem o para o mal.

Considerações finais

O conto *Bella*, de Arriete Vilela, representa uma voz que clama por um lugar. A busca constante da linguagem arrieteana se transforma em um caminho seguro para a escritora, que reconhece e sabe o quão é importante escrever ficção nos dias atuais.

Para a autora de *Teço-me*, a escrita literária é senhora exigente, mas reconhece que não consegue viver sem ela. Escrever, então, para essa escritora alagoana é um encontro consigo e com o outro, na esperança de dizer, em palavras, o que não é possível dizer na fala. A literatura é seu próprio espetáculo.

Portanto, a literatura ao representar o real busca nos levar a refletir sobre a sociedade de maneira fictícia e imaginária. O conto ora analisado nos remete a lugar, a personagens, a um enredo, os quais nos possibilita ser próximos de Bella e de Felícia, em cuja história nos encontramos e nos sentimos representados. O ato em si é fazer com que reflitamos sobre o nosso posicionamento diante de questões problemáticas da atualidade. Assim, a narrativa arrieteana nos enche de surpresas e magias, propondo um mistério, um encontro entre diferentes.

Por fim, Bella é uma afronta à sociedade. Arriete Vilela faz, então, sua própria trama e traz à tona a festa profana e o Amor entrelaçados no mesmo espaço, porque é possível estabelecer um encontro amoroso e sexualizado, como nos ensina Romariz (2012, p. 15), mesmo na atmosfera liberta do carnaval.

Referências

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 11-49.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: Luiz Costa Lima (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-984.

MANZATTO, Antonio; VILLAS BOAS, Alex. **O mistério que se faz literatura**. Teoliterária, vol. 6, n. 12, 2016. Disponível em: < <file:///home/login/Downloads/30801-82601-2-PB.pdf> > Acesso em: 05 dez. 2017.

MARIA. Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Editora brasiliense, 2004.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

ROMARIZ, Vera (Org). **Oito Narrativas**. Maceió: Editora Viva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. A personagem do romance; Literatura e personagem; A personagem no teatro. In. Antonio Candido; Anatol Rosenfeld e Décio de Almeida Prado. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. Ed. ática, 7ª edição, São Paulo, 2007.

VILELA, Arriete. Bella. In: ROMARIZ, Vera (Org). **Oito Narrativas**. Maceió: Editora Viva, 2012.

Submetido em 20-05-2020

Aceito para publicação em 18-12-2020



TESSITURAS ENUNCIATIVO-DISCURSIVAS SOBRE A CHUVA (NO SERTÃO): DA MORTE À VIDA, NO “INVERNO”, DE JORGE DE LIMA*

ENUNCIATIVE-DISCURSIVE WRITING ABOUT THE RAIN (IN THE SERTÃO): FROM DEATH
TO LIFE, IN THE “INVERNO” BY JORGE DE LIMA

Hugo Pedro Silva dos Santos

Graduado em Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão); Mestrando em
Linguística Aplicada (PPGEL-UFRN)
h_pedros@outlook.com

Jessica Santos Cavalcanti

Graduanda em Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
jessicasantoscavalcanti93@gmail.com

Simone Souza dos Santos

Graduanda em Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
simonenordeste@gmail.com

Thiago da Silva Lima

Graduando em Letras-Língua Portuguesa (UFAL-Campus do Sertão)
silva.thiagolima@gmail.com

*Produção acadêmica sob a orientação do professor doutor Ismar Inácio dos Santo Filho, coordenador do
Grupo de Estudos em Linguística Aplicada/*Queer* em Questões do Sertão Alagoano (GELASAL).

Resumo: Vinculado ao pressuposto teórico da Linguística Aplicada, e a demanda interdisciplinar desta área epistemológica, este estudo tem por objetivo analisar enunciativo-discursivamente o poema “Inverno”, do alagoano Jorge de Lima (1893-1953), considerando a categoria “espaço” nessa obra literária, a confluência entre literatura e sociedade, assim como entendimentos de que a linguagem e as práticas discursivas constroem e constituem a realidade. Assim, problematizamos e procuramos identificar as formas pelas quais, nesse poema, o autor alagoano se filia à estrutura significativa/temática do que se denominou de “literatura das secas”. Desta forma, embasamo-nos em Bosi (2017), Albuquerque Júnior (2011, 2014, 2017 e 2019); Bakhtin ([1931] 2016), Medviédev ([1928] 2013), Moita Lopes (2004) e Santos Filho (2012). Ademais, após as análises, compreendemos que o termo “chuva” e a mudança espacial ocasionada, na obra, aparecem como sinônimo de vida para o povo sertanejo, e que a falta dela, assim como silenciada no texto, acarreta a não-vida, a morte. Desta forma, o poema está imerso em uma rede de tessituras, encadeadas discursivamente, acerca do que é construído historicamente sobre o sertão e o(a)s sertanejo(a)s, dentro da literatura das secas.

Palavras-chave: Chuva; Sertão; Espaço; Literatura; Discurso.

Abstract: Linked to the theoretical assumption of Applied Linguistics, and the interdisciplinary demand of this epistemological area, this study aims to analyze enunciatively-discursively the poem "Inverno", by Alagoas author Jorge de Lima (1893-1953), considering the category "space" in this literary work, the confluence between literature and society, as well as understandings that language and discursive practices build and constitute reality. Thus, we problematize and seek to identify the ways in which, in this poem, the Alagoan author joins the significant/thematic structure of what has been called “literatura das secas” (drought literature). Hence, we are based on Bosi (2017), Albuquerque Júnior (2011, 2014, 2017 and 2019); Bakhtin ([1931] 2016), Medviédev ([1928] 2013), Moita Lopes (2004) and Santos Filho (2012). Furthermore, after the analysis, we understand that the term “rain” and the spatial change caused, in the work, appear as a synonym of life for the people of the Sertão, and that the lack of it, as silenced in the text, leads to non-life, the death. In the meantime, the poem is immersed in a network of weavings, chained discursively, about what is historically built on the sertão and the sertanejo, within the “literature of droughts”.

Keywords: Rain; Sertão; Space; Literature; Speech.

Introdução

Este trabalho surge como produto de reflexões desenvolvidas no Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC/UFAL 2019-2020, intitulado “O Sertão ‘re’-enunciado: faça chuva ou faça Sol, há vida”, vinculado ao Grupo de Estudos em Linguística Aplicada/*Queer* em Questões do Sertão Alagoano – GELASAL, onde são desenvolvidas pesquisas enunciativo-discursivas acerca de gêneros discursivos, de diferentes esferas da atividade humana, sobre a *construção/invenção* discursiva do *Nordeste/sertão/semiárido*¹ e as implicações destes enunciados sobre os sujeitos e suas identidades, em pressuposto dialógico da língua[gem].

O Estado de Alagoas dispõe de uma literatura abundante e diversificada, vide clássicos como Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Guimarães Passos e outros tantos, que colaboraram de forma determinante para a literatura nacional. Deste modo, entendendo a literatura alagoana enquanto este espaço artístico fecundo, que busca significar e se significar, neste estudo, tomamos como *corpus* o poema “Inverno”, do alagoano Jorge de Lima (1893-1953), problematizando e identificando como ocorre a vinculação estética, linguística e histórica do poema à estrutura de significação/temática sobre a “seca” e sua literatura.

Este trabalho está vinculado à epistemologia da Linguística Aplicada (LA), em pressuposto teórico-metodológico que intenta realizar o fazer científico de modo interpretativista e qualitativo, perscrutando interpretar fenômenos sociais a partir da problematização dos usos da linguagem e seus significados, conforme Moita Lopes (1994). A LA adota perspectiva trans/indisciplinar, aquela que articula dissemelhantes áreas do conhecimento para dar-se conta do objeto de estudos, constituindo, como possibilidade, um novo saber, uma nova epistemologia. Para atender a estas demandas metodológicas de análise desse objeto de pesquisa, agenciamos saberes da História, da Linguística, da Teoria e Historiografia Literária, em uma perspectiva transdisciplinar, conforme Signorini (1998).

A LA debruça-se sobre os estudos em língua[gem], aqui entendida como expressão através de enunciados, nas relações dialógicas e comunicativas do “eu” com o “outro”, conforme postula Volóchinov (2018 [1929]). Nesse sentido, na LA, entendemos que a linguagem é viva e circunscrita em determinado contexto social que a situa. Assim, estando posta antes das “coisas do mundo”, adquire, por meio dos sujeitos, suas práticas discursivas, visões de mundo e ideologia, caráter de construtora/inventora da realidade a partir de processos interativos e performativos, dados que constituem as práticas sociais. Nesta perspectiva, está secundarizada a concepção de língua enquanto representação ou espelhamento do real, tendo em vista que a língua(gem) não possui esta capacidade.

No decorrer deste texto, realizamos uma leitura interpretativa enunciativo-discursiva, que consiste em: a) identificação da esfera de atividade humana a qual pertence o objeto; b) identificação e conceituação do gênero discursivo à qual pertence o *objeto* da pesquisa; c) contextualização histórica acerca do surgimento do conceito sobre seca; d) análises interpretativistas referentes à categoria espaço na obra literária e a correlação estabelecida ao conceito de seca, os arranjos

¹ Termos considerados por Albuquerque Jr. (2019) como sinônimos, pois apresentam relação de sentido e de proximidade, em virtude do imaginário em torno da “seca” e que fora capturado pelo construído discursivamente enquanto Região Nordeste.

linguísticos que constituem o objeto e os efeitos de sentido produzidos, assim como suas implicações na vida dos sujeitos. Intenta-se apontar as relações do poema em análise à literatura das secas.

O texto literário, o poema

Bakhtin (1997, p. 261), ao versar sobre os gêneros do discurso, considera que “Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”, sendo que o emprego e uso da língua se dá pelo que ele denomina de enunciados, termo que significa, sinteticamente, ato de exprimir, transmitir pensamentos por meio da enunciação – atos de enunciar – em suas manifestações escritas, orais e em suas diferentes *multiformas, práxis*. Nesta perspectiva, os sujeitos estão situados entre as palavras e os objetos, postulando enunciados, através de práticas discursivas, que reverberam diretamente nas práticas sociais.

No decorrer deste trabalho, tomamos como objeto de investigação o que Bakhtin (1997) denomina de material linguístico concreto escrito. Assim, o *corpus* deste texto está circunscrito no âmbito dos *gêneros literários*, o poema, que se configura enquanto gênero discursivo que se relaciona ao cotidiano, pois tem seiva e permeia as relações diárias, em seus diversos âmbitos.

Assim, de acordo com Paz (2012),

O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou seja, de suas tendências mais secretas e poderosas. O poema funda o povo porque o poeta recua na correnteza da linguagem na fonte original. No poema a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira (PAZ, 2012, p. 48-49).

Ou seja, no poema, o mundo social apresenta muitas possibilidades de experiências distintas que interpelam a vida, a arte e, também, a literatura. Há no mundo “realidades” múltiplas, fenômenos diversos que fazem brilhar os “olhos” dos diversos gêneros literários. Pode parecer estranho relacionarmos o mundo social com o mundo criado nos textos literários, entretanto, não o é. A literatura se preocupa com as discussões que permeiam a vida social, por isso muitas obras falam sobre conjuntura social, classe e preconceitos como uma forma, dentre tantas, de “denunciar” as múltiplas questões que permeiam o âmbito externo à obra, construindo mundos para os leitores e as leitoras.

A obra literária, com função de “denúncia” social, preocupa-se em criar uma narrativa e uma tessitura na qual o(a) leitor(a) possa identificar as feridas que ainda estão abertas no mundo social e ver a relação do texto literário com a realidade na qual está inserido – ou não. Esse tipo de estrutura pode ser identificado em romances, contos e poemas, por exemplo. Nesse movimento, a literatura vai sendo produzida como um mecanismo de reflexão, no qual as questões vão sendo colocadas (explícita ou implicitamente) e servem de aporte para se pensar e ver o mundo, o cotidiano, a relação do sujeito com a natureza, as relações afetivas e interpessoais e afins. Mas, muito mais do que “mostrar” o mundo, inventa mundos para o(a) leitor(a).

Partindo dessa perspectiva, a de que o texto literário tem conexões com o mundo social, Adolfo (2007) aponta o texto literário como

(...) Um produto forjado e caldeado no embate das forças sociais, e quanto mais se insere na complexidade do fazer social mais seu conteúdo humanístico se aproxima de seu objeto, e de seu objetivo que é a humanidade humana. (ADOLFO, 2007, p. 25).

Assim, enxergando o texto literário como *prática discursiva e social*, vemos que o poema de Jorge de Lima não está fora dessa relação mundo/literatura. Logo, ele apresenta traços temático-linguísticos que nos permitem inferir questões acerca dos sentidos que são forjados sobre “seca” e sobre a “chuva”, no final do século XIX e mantidos ao longo do século XX e ainda fortes no século XXI, e de como esses sentidos não são inocentes e estão ancorados num contexto sócio-histórico com intencionalidades político-ideológicas, frente à “grande seca”, de 1877-1879, nas províncias do Norte, terras hoje denominadas de Nordeste, conforme Albuquerque Jr (2014; 2017; 2019).

Apoiamo-nos, para dizer que o texto literário não é neutro e apresenta teor ideológico, em Medviédev (1928, p.195), quando afirma que “A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica”. Sendo assim, os sentidos possíveis no poema “Inverno”, de Jorge de Lima, para falar sobre chuva (e seca também, mesmo que não diretamente), estão sustentados por um imaginário social, construído historicamente e manipulado pela elite nortista, que reafirma, também, uma visão de mundo baseada nas relações de classe e viés maniqueísta cristão do final do século XIX e início do XX (ALBUQUERQUE JR, 2014).

Este imaginário social teve participação determinante da Literatura das secas, expressão de Albuquerque Jr. (2017), e que se remete ao conjunto de obras literárias, que, tendo como (suposto) referente a seca/Norte-Nordeste/sertão, compõem uma rede de significação e sedimentação de enunciados, discursos e imagens sobre o território e sujeitos da “seca”. Dessa forma, pensando o mundo e suas questões, é que a literatura se constitui enquanto *prática discursiva e social*. Para Medviédev (1928),

Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, gênero estará tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, problemas e assim por diante. (MEDVIÉDEV, 1928, p. 195).

Assim sendo, compreendemos a literatura, também, enquanto este espectro da atividade humana, que na relação triádica *autor(a)-obra-leitor(a)* conjuga interface que implica o universo ficcional, relações sociais, históricas e culturais, produzindo práticas discursivas e práticas sociais, em um *dialogismo* permanente, contribuindo diretamente para a formação humana e do imaginário social. Tratamos, a seguir, sobre Literatura e as *construções/invenções enunciativo-discursivas* acerca do que se conceitua *seca*, postulados que estão galgados no cotidiano, nos costumes, na cultura.

Sertão, literatura e sociedade: rede de tessituras enunciativo-discursivas

A seca, conforme destaca Albuquerque Jr. (2017), é um conceito, imbuído de historicidade, que está permeado por um aglomerado de imagens, um conjunto de signos, que se remetem a períodos e a acontecimentos históricos. Para esse historiador, todo conceito é heterogêneo, usufruto da articulação e sedimentação de sentidos, percepções e afetos, ocorrendo, nesta perspectiva, na ordem da linguagem, das práticas discursivas.

Desta forma, tomando o termo “seca” enquanto conceito, o que pretendemos é compreender como se formou um arcabouço de imagens e enunciados que corroborou para a formação de uma rede de significações acerca do que se constituiu enquanto *seca*, nesta relação sociedade, natureza, cultura e história. Para a formação conceitual, diversas práticas discursivas, das diferentes áreas da atividade humana, foram mobilizadas, forjando um conjunto de significações imagéticas que denotam o entendido por “seca” e suas adjacências.

O termo “seca” emerge a partir de um contexto histórico bem demarcado. Nas décadas finais do século XIX, o Ceará, então província da região Norte do país, que hoje denominamos de Nordeste, passava pela denominada *grande seca*, período de ausência de chuvas que perdurou entre os anos de 1877-1879. Neste mesmo espaço temporal, o país passava por uma série de transformações econômicas, políticas, científicas e sociais, agravando os efeitos daquela estiagem.

Nesse contexto, segundo Albuquerque Jr., (2014), o conceito de seca nasce a partir de práticas discursivas e sociais dos sujeitos pobres no Norte, no século XIX, que partilhavam visão tradicional oriunda justamente da presença constante da estiagem como elemento constitutivo de seus espaços de vivência, espaços que eram “secos” e considerados ameaçadores. O sujeito do campo entendia estes espaços e este aspecto climático como universal, tomando-o como se fosse igual para todo o mundo. Assim, a estiagem se constituía para esses sujeitos como um elemento de trauma para a natureza e, sobretudo, para o homem do campo, pois o impossibilitava a felicidade, a vida e o movimento, era “seca”

Outra esfera da atividade humana que colaborou fortemente para a demarcação discursiva acerca do que se concebe acerca da “seca” foi a religiosa. O discurso religioso cristão e suas relações maniqueístas de causa/efeito, implicadas no bem/mal, passou naquele contexto a figurar como uma possibilidade de explicar o mundo e as mazelas que o acometiam. A “seca”, e todos os seus desígnios negativos, passou a ser entendida como uma “lei da natureza”, uma lei divina, editada por Deus, o que impossibilitaria qualquer intervenção humana para resolvê-la.

Assim, nesta relação de causa e efeito, o pecado e o jugo de decadência moral passam a ser a causa da “seca” e suas mazelas (ALBUQUERQUE JR., 2014). Este é um dado importante, pois muitas das produções literárias deste período e anos subsequentes estarão permeados pelo discurso do “homem pobre do Norte” embebido do discurso da religião para explicar o “fenômeno da seca”, sobretudo suas causas, desconsiderando todos os aspectos socioeconômicos.

Ademais, a “seca” se configurou enquanto conceito, pois passou a se remeter à uma estrutura de significação, que, se pensarmos em relação à leitura, remete o(a) leitor(a) a um conjunto de imagens estratificadas de um sertão/Norte/Nordeste/semiárido, espaço geográfico sem vida, paupérrimo,

inóspito e mortífero. Assim, o conceito de “seca” surge como subterfúgio para apagar causas de mazelas sociais, tais como a exploração do homem pelo homem, a falta de políticas públicas e o dever do Estado em prover o bem estar social. Desta forma, o fenômeno climático do *déficit hídrico*² é imbuído de toda carga semântica de culpa, desconsiderando o contexto sócio-histórico excludente.

O discurso conceitual sobre a “seca” foi fortemente construído pela literatura, pelo discurso científico e por outras esferas da atividade social, sendo propagado e mantido no século XX e neste início do século XIX, dado o seu poder.

A Literatura “documental”, o sertão e a construção de um imaginário

A literatura, assim como a ciência e a elite nortista, apropriou-se e recolocou em circulação a visão tradicional do sujeito camponês e pobre, no contexto do final do século XIX. Essa apropriação se deu no campo do ideológico, manifestando-se através de práticas discursivas que repercutem diretamente em práticas sociais.

Desta forma, a produção literária, assim como a ciência, esteve encarregada de sistematizar tal prática discursiva, tais experiências do homem nortista, sob a égide de uma estrutura narrativa que se apresentou e se propusera enquanto documental, compondo um estoque de imagens acerca do espaço, dos sujeitos e dos (possíveis) impactos da seca. A exemplo, temos “Os Retirantes” (1879), de José do Patrocínio, obra que buscava “descrever”, inclusive por meio de imagens fotográficas, a conjuntura “nefasta” do último ano da grande seca do Norte; e “O Cabeleira” (1876), escrito por Franklin Távora, cujo objetivo era a criação de uma literatura do Norte, que fosse diferente, distinta, um sítio de criação literária próprio e específico da região Norte, região da seca.

Conforme destaca (BOSI, 2017), ao final do século XIX, com a extinção do tráfico negreiro, a acentuação da crise da economia açucareira e o deslocamento do eixo de prestígio para o Sul e anseios de classe médias urbanas, compunham um novo quadro para a nação, quadro fortemente permeado pela influência do pensamento europeu, que, na época, estava voltado em torno da filosofia positivista e do evolucionismo.

Neste contexto de mudança social, de novas influências filosóficas e científicas, o país presenciava o surgimento do realismo literário, abrindo espaço para uma literatura que se quer objetiva, marcada por linguagem direta, em narrativas lentas, detalhadas e bem descritas, que criticavam instituições sociais, como o casamento, por exemplo. Assim, ocorre o que se denomina de *narração de costumes contemporâneos*, narração que toma por base, muitas das vezes, relações familiares da classe média, o sujeito burguês e temas de ordem e conjuntura social. Isso se dá de tal modo que, conforme destaca (BOSI, 2017, p. 179), “[...] Desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (*raça, clima, temperamento*) os culturais (*meio, educação*) que lhes reduzem de muito a área de liberdade”.

Nesta profusão e efervescência de novos elementos na literatura brasileira, surge, como consequência do Realismo Literário, o Naturalismo e sua crença pela fatalidade do meio, permeada justamente pelo determinismo, pujante na época. Desta forma, enquanto o Realismo busca tratar acerca da vida da pessoa comum e

² Fenômeno climático, descrito por Molion (2016) como aquele em que ocorre mais evaporação da água do que a precipitação por meio da chuva.

seu dia a dia, o Naturalismo se ocupa de implicar o aspecto científico à obra literária, buscando a verdade, a objetividade e a neutralidade que somente pressupostos científicos podiam suscitar. Assim, o Naturalismo buscou “retratar”, “relatar”, “representar” como o espaço, o ambiente, as heranças genéticas e as condições sociais controlam e, sobretudo, determinam os modos de ser.

Escritores naturalistas, em alguns casos, buscam conferir caráter documental ao texto literário, baseando-se justamente nas tradições populares, na cultura e nos discursos produtivos da estereotipia, que surgem a partir de recortes, fragmentos da realidade, imputando-lhes o todo, na pretensão de representar o suposto real universalizante de dado contexto. Desta forma, o texto literário passa a ter caráter de “verdade”, na interface entre ficção e a “relatoria” da realidade.

O Naturalismo traz consigo o elemento da inspiração regional, o aprofundamento da *narração de costumes*, característica que cunhou à região da “seca” e do “cangaço”, aspectos e fisionomias literárias bem demarcadas, capazes de prolongamentos que produziram ecos duradouros até o romance modernista e contemporâneo (BOSI, 2017). Este dado é importante, pois permite fazer pensar que as propostas literárias, efervescentes ao final do século XIX, legam às *correntes literárias subsequentes* características determinantes que corroboram para a elaboração do conceito e a rede de significações imagéticas sobre a seca, o sertão, o semiárido, o Norte e, posteriormente, o Nordeste.

Assim, temos a construção do que Albuquerque Jr. (2017) denomina de *literatura das secas*, expressão que denomina o conjunto de obras que têm o “sertão nortista-nordestino” e mazelas como o êxodo, a miséria e o sertão como referentes, à exemplo de “Os retirantes” (1879), de José do Patrocínio; “A fome: As cenas da Seca no Ceará” (1890), de Rodolfo Teófilo, “Luzia-Homem” (1903), de Domingos Olímpio, “Os Sertões” (1902), de Euclides da Cunha; “A Bagaceira” (1928), de José Américo de Almeida; “O Quinze” (1930), de Rachel de Queirós; “Vidas Secas” (1938), de Graciliano Ramos (ALBUQUERQUE JR., 2017).

Ademais, autores da literatura das secas se propuseram a denunciar mazelas sociais com as quais o(a)s sertanejo(a)s viviam. Entretanto utilizaram discursos e construíram projetos discursivos que estiveram a serviço das elites, a serviço da captação de recursos para combater um fenômeno climático que é inerente à região, Norte, que teve parte que passou, depois, a figurar enquanto Nordeste. Deste modo, a literatura teve papel determinante no forjamento da rede de significações acerca do que muitos concebem até hoje como “seca” e sertão.

O sertão, a espacialidade e a chuva: da morte à vida! O Poema “Inverno”

O texto, conforme destacam Platão e Fiorin (2003),

[...] é um pronunciamento sobre dada realidade. Ao fazer este pronunciamento o produtor do texto trabalha com as ideias de seu tempo e da sociedade em que vive. Com efeito, as concepções, as ideias, as crenças, os valores não são tirados do nada, mas surgem das condições de existência. (PLATÃO e FIORIN, 2003, p. 27).

Neste sentido de texto, não podemos entender o poema “Inverno”, de Jorge de Lima, ou qualquer outra produção literária, como autônomo(a), no sentido de ser fruto de um psiquismo individual, não se resumindo, também, em expressão do pensamento (SANTOS FILHO, 2012). Se assim o fosse, estaríamos desprezando um fator determinante nos processos de leitura e análise: as relações dialógicas que se estabelecem entre o texto e o contexto, assim como o fato de que seus significados não estão únicos e exclusivamente em sua interioridade linguística, dimensão estrutural e formal.

Assim, Proença Filho (2007) diz que o texto literário vincula uma forma específica de comunicação que evidencia um uso especial do discurso, colocando a serviço da criação artística reveladora, podendo ser percebido quando estabelecem conjuntos de relações íntimas, através de um mergulho na construção de ser que é individual e também social. Através de um objeto estético que transfigura a existência nas mais diversas formas, faz parte de um jogo de infinitas possibilidades e é a partir da linguagem metafórica que esse jogo se concretiza e ganha força no escrever.

Nessa compreensão, a obra literária está permeada, em sua estrutura, pelos diálogos intertextuais, pelas relações entre texto e história, sociedade e cultura, fator que será levado em consideração para pensar o poema “Inverno”, e perceber a rede de tessituras enunciativas sobre a seca e o sertão que assimilam, recolocando em circulação determinado projeto discursivo, corroborando-o.

Jorge de Lima foi um poeta, romancista e médico brasileiro, nascido na cidade de União dos Palmares, Alagoas, em 23 de abril de 1893. O percurso poético desse artista alagoano perpassa por quatro fases: a parnasiana, a da poesia negra, a místico-católica e a épica (MOISÉS, 2012). Esta informação nos é importante porque fornece subsídios para contextualizar o poema “Inverno”, que foi publicado no ano de 1958, em obra completa organizada por Afrânio Coutinho, período em que despontam tendências contemporâneas. Segundo argumenta Bosi (2017),

Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, *a ficção regionalista*, o ensaísmo *social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza. (BOSI, 2017, p. 412).

Assim, a produção literária limiana esteve permeada por questões regionalistas, intimistas e religiosas, aspectos que reverberam determinantemente em seu estilo literário, que mescla questões espaciais, cotidianas e metafísicas, assim como a busca de sentido para a vida em aspectos extraterrenos.

Nesse aspecto, como afirma Candido (2006, p.40), “a obra depende estruturalmente do artista e das condições sociais que determinam sua posição”. Logo, estudamos o espaço em uma obra literária que reflete ao mesmo tempo uma realidade social e as formas de construção literária de um autor e de uma época. Assim, considerando a riqueza de representações estéticas acerca de uma temática cheia de contrastes, analisar uma categoria literária presente no texto concerne em um trabalho cheio de complexidade, visto que todos os seus elementos estão interligados na produção de sentidos que estão sendo forjados.

Considerando a instabilidade do sentido real das coisas mundanas, uma das características muito fortes nas obras de Jorge de Lima é a presença do misticismo religioso, fator explicado pelo seu grande apego às questões divinas e sobrenaturais como forma de encontrar sentido no que aparentemente não o teria. Reconhecendo esses elementos presentes na obra do escritor, partimos agora para uma análise do espaço e como ele se interliga com a vida em suas práticas sociais e discursivas, e faz o poema em análise se filiar à literatura das secas. Considerando tais aspectos, vamos ao poema:

Inverno, Jorge de Lima

Zefa, chegou o inverno! / Formigas de asas e tanajuras!
Chegou o inverno! / Lama e mais lama
chuva e mais chuva, Zefa! / Vai nascer tudo, Zefa,
Vai haver verde, / verde do bom,
verde nos galhos, / verde na terra,
verde em ti, Zefa, / que eu quero bem!
Formigas de asas e tanajuras! / O rio cheio,
barrigas cheias, / mulheres cheias, Zefa!
Águas nas locas, / pitus gostosos,
carás, cabojos, / e chuva e mais chuva!
Vai nascer tudo / milho, feijão,
até de novo / teu coração, Zefa!
Formigas de asas e tanajuras! / Chegou o inverno!
Chuva e mais chuva! / Vai casar, tudo,
moça e viúva! / Chegou o inverno
Covas bem fundas / pra enterrar cana:
cana caiana e flor de Cuba! / Terra tão mole
que as enxadas / nelas se afundam
com olho e tudo! / Leite e mais leite
pra requeijões! / Cargas de imbu!
Em junho o milho, / milho e canjica
pra São João! / E tudo isto, Zefa...
E mais gostoso / que tudo isso:
noites de frio, / lá fora o escuro,
lá fora a chuva, / trovão, corisco,
terras caídas, / córgos gemendo,
os caborés gemendo, / os caborés piando, Zefa!
Os cururus cantando, Zefa! / Dentro da nossa
casa de palha: / carne de sol
chia nas brasas, / farinha d'água,
café, cigarro, / cachaça, Zefa...
...rede gemendo... / Tempo gostoso!
Vai nascer tudo! / Lá fora a chuva,
chuva e mais chuva, / trovão, corisco,
terras caídas / e vento e chuva,
chuva e mais chuva! / Mas tudo isso, Zefa,
vamos dizer, / só com os poderes
de Jesus Cristo!
(LIMA, 1958, 297-299)

Com seus 75 versos curtos repletos de exclamações, o poema apresenta uma linguagem repleta de simbolismos, como “terra mole” em contraposição à aridez e dureza da “terra seca”, e de construções metafóricas, em torno de um imaginário acerca do conceito de inverno, que traz consigo o renascimento da vida pulsante. Paz (2013) argumenta que a operação poética consiste numa inversão e numa conversão do fluir temporal e de todas as mudanças que estariam imersas ali. Assim, temos no decorrer dos versos a repetição do sintagma “vai nascer tudo”, que opera metaforicamente enquanto fuga do trauma natural ocasionado pela “seca”, assim como simbolicamente, pois a fertilidade está de volta, tanto em aspectos relacionados a espaços da natureza, quanto na fertilidade feminina, que esteve também corrompida pela seca e seus traumas, sobretudo se pensarmos o contexto do “sujeito pobre do norte” do final do século XIX.

Outro recurso utilizado são as repetições, como uma forma de enfatizar as grandes coisas que estão por vir presentes no poema: “lama e mais lama/ chuva e mais chuva/ verde do bom/ verde nos galhos/ verde na terra/verde em ti, Zefa”, bem como a presença da afirmativa de que “vai nascer tudo” repetidamente no poema. Há ainda a repetição de “cheio / cheias” em alusão à fartura que ocorrerá: “o rio cheio/ barrigas cheias/ mulheres cheias”.

A partir da temática chuva (e seca), podemos inferir sentidos, no decorrer do poema, de que com a chegada das chuvas provenientes do inverno acabará a escassez de água, de comida e até dos corpos, que agora ganharão novas formas, deixando de serem magros e pálidos, tornando-se gordos, cheios e sinônimos de fertilidade. Assim, a chuva aparece em contraposição aos traumas provocados, na natureza e nos corpos, pela seca, como no fragmento de “Luzia-Homem”:

Eram pedaços da multidão, varrida dos lares pelo flagelo, encalhando no lento percurso da tétrica viagem através do sertão tostado, como terra de maldição ferida pela ira de Deus; esqueléticas criaturas de aspecto horripilante, esqueletos automáticos dentro de fantásticos trajes, rendilhados de trapos sórdidos, de uma sujidade nauseante, empapados de sangue purulento das úlceras, que lhes carcomiam a pele, até descobrirem os ossos, nas articulações deformadas. E o céu límpido, sereno, de um azul doce de líquida safira, sem uma nuvem mensageira de esperança, vasculhado pela viração aquecida, ou intermitentes redemoinhos a sublevarem bulcões de pó amarelo, envolvendo como um nimbo, a trágica procissão do êxodo (OLÍMPIO, 1903, p. 06).

Assim, a escrita do poeta Jorge de Lima, em seu poema “Inverno”, apresenta-se enquanto construtora do que podemos denominar de poética da esperança, isto é, uma poética da possibilidade de vida, que se apresenta através da chegada da chuva. Dessa maneira, nesse contexto esperançoso, o(a) leitor(a) é guiado, pela narração do eu-lírico, junto à Zefa, às condições de felicidade que estão postas mediante à chegada de um novo ciclo naquele espaço geográfico, o sertão, na medida em que o espaço vai ganhando cores, paisagens e sabores que estavam apagados.

Apesar disto, a esperança e a felicidade, pensando agora intertextualmente e no contexto que emerge a produção literária regionalista, à qual o autor está

implicado, só podem surgir mediante uma conjuntura espacial e social inóspita, que impossibilita a vida. Desta forma, o inverno, enquanto tema do poema limiano, constrói uma reconfiguração do espaço sertanejo, rememora e idealiza, assim como o sujeito pobre nortista, um *norte paraíso*, um espaço contraposto e distante do “desertão” que impossibilitaria a vida outrora (ALBUQUERQUE JR., 2014). Vale salientar que o poema “Inverno” e toda a felicidade advinda da época chuvosa somente surge devido à construção enunciativo-discursiva sobre a seca, o sertão.

A chuva, no poema e nos discursos cotidianos, deixa de ser apenas um fenômeno climático e adquire caráter de conceito, um acontecimento, uma rede de imagens que passa a ser sinônimo de vida, de movimento e esperança, rompendo com elementos traumáticos que a seca provocou, de tal modo que o inverno se apresenta como uma alegoria que compõe construção de uma determinada realidade instantânea causada pela chuva.

Nesse sentido, a chuva, com sua chegada, protagoniza as reações de felicidade do *eu-lírico*. É representada como uma heroína, aquela que veio para trazer fartura e alegria para tudo no sertão: *Águas nas locas, / pitus gostosos, / carás, cabojés*. Com ela, a natureza começa a brotar: *Vai nascer tudo/milho, feijão*; animais retornam: *Formigas de asas e tanajuras*; são os elementos usados para evidenciar que a boa nova está por vir, pois no *conhecimento popular* do mundo sertanejo tais insetos aparecem como um prenúncio de que a chuva está se aproximando, nesta relação com a experiência observativa oriunda do discurso do sujeito pobre nortista e sua lida com o espaço (ALBUQUERQUE JR, 2014). Deste modo, a alegria dos sujeitos aumenta, pois, a esperança é recuperada.

Essa alegria do eu-lírico com a chuva manifesta a ideia de que os fenômenos que aconteceram anteriormente à chegada dela não foram carregados de felicidade. A seca, fenômeno anterior à chuva, não propiciou condições de felicidade no eu-lírico tal qual a chuva fez. Essa variação em reações ao se falar em chuva e seca decorrem de um imaginário no qual a seca é tomada como vilã e causadora de tristeza, assim como aponta Albuquerque Jr. (2014, p. 67), quando diz que “a seca é, portanto, na visão tradicional, uma fatalidade, um castigo divino, que vem quebrar toda ordem, todo movimento, toda alegria das coisas”.

Ademais, no poema, o eu-lírico, a cada verso, expressa a sua alegria pela chegada da chuva. Essa alegria é forjada por meio da descrição de tudo de bom que acontecerá nesse período de chuva: “vai nascer tudo (...)”. Essa construção discursiva da chuva como a portadora da vida possui raízes históricas num discurso homogêneo do homem camponês do final do século XIX, nas províncias do Norte (ALBUQUERQUE JR., 2014), no qual os sentidos de algo celestial divino norteiam o substantivo “chuva”, o que coloca esse fenômeno como sendo enviado por Deus.

A associação da chuva ao divino, aspecto presente no poema, remonta a um contexto histórico amplo no qual os discursos populares do homem camponês nortista do final do século XIX e início do século XX associavam ao celestial todos os acontecimentos que interferiam, de forma positiva ou negativa, nas relações sociais, econômicas etc. Isso era decorrente da predominância do discurso maniqueísta cristão (católico), que associava a Deus todos os fenômenos da natureza e as mudanças na conjuntura social. Quando, no poema, o eu-lírico reflete acerca das causas e dos efeitos da mudança espacial, há o destaque e a finalização

exclamativa: *Mas tudo isso, Zefa, vamos dizer, / só com os poderes de Jesus Cristo!* O uso da conjunção adversativa “mas”, no sintagma “mas tudo isso”, revela que a mudança espacial está condicionada. Nessa metafísica, a vida só pode surgir a partir da autorização divina, que ocorreria após a expiação dos pecados pela decadência que levou o sujeito à expulsão do “Norte paraíso”, assim como outrora Adão e Eva foram expulsos do Éden.

À chuva está associada à vida, ao florescer, pois tudo nasce com a chuva. É capaz de curar tudo. Esse pensamento da chuva como milagrosa vem dessa noção de que ela vem de Deus, pois Ele é quem faz milagres. Sobre isso, Albuquerque Jr. (2014, p. 69) diz que “numa sociedade marcada pela seca, a água chega a aparecer como algo mágico, como sendo capaz de curar até doenças”. Isso se reflete nos versos do poema, pois, constantemente, o eu-lírico fala sobre o florescer, o nascer da natureza, mostrando que com a chuva há vida e, dessa forma, se estabelece um contraponto da chuva com a seca: uma é vida, a outra é morte.

Nesse viés, a chuva é vista como o belo, como um acontecimento de mudança que reconfigura o espaço poético, assim como acontece esteticamente no poema: tudo muda com a chegada da chuva. Desta forma, o ideário de hostilidade é reconfigurado pelo eu-lírico, remetendo ao que Albuquerque Jr. (2014) destaca:

A própria estética camponesa nortista foi marcada pela seca, invertendo completamente as noções mais comuns de belo e feio. Um dia bonito no Norte era um dia de chuva, um dia feio era um dia de sol. Um céu medonho e triste era um céu puríssimo, sem uma chuva a manchar-lhe o azul, um céu bonito era um céu carregado de nuvens escuras, prestes a se precipitarem em forma de chuva. (Albuquerque Jr., p. 69)

Remetendo-nos ao poema *Inverno*, temos a presença marcante da estética do dia, que aparece enquanto reconfiguração do espaço traumático que a seca ocasiona. A vida, proporcionada pela chuva, encontra ecos no aspecto inóspito que a seca ocasiona. A prosperidade e a abundância do espaço natural em sua reconfiguração também invadem o espaço artificial da morada, tanto na polissemia do substantivo “cheia”, que remete aos rios que estavam vazios, às mulheres que estavam inférteis e passam a estar grávidas, quanto à casa de palha e a presença da carne, do café e da cachaça. A vida, em todo seu movimento, passa a figurar no modernismo regionalista limiano, seguindo semanticamente o que fora proposto ainda por Távora (1878) e demais escritores que estiveram ligados à literatura das secas, dialogando com a rede de estruturação, entendendo que, como argumenta Medviédev (1928, p.195), “[...] uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida em determinado tempo, lugar e circunstâncias”.

Ademais, o “*Inverno*”, tanto para o eu-lírico, quanto para o imaginário que se constitui enquanto seca, opera como um chamamento ao transbordo de humores positivos, felizes, que aumentam a potência da existência, outrora decadente para a enunciação. O poema torna-se catártico em seu todo, em seu movimento, chama o(a) leitor(a), neste percurso poético, a caminhar

simbolicamente, da *morte à vida*, nesta rede de tessituras *enunciativo-discursivas* sobre a chuva, sobre a seca.

Considerações Finais

Podemos pensar e argumentar que na estrutura e superfície textual do poema analisado não está posta a imagem discursiva relativa à seca, sobretudo ao que se relaciona ao espaço selvagem, inóspito e sem vida. Entretanto, podemos perceber que os elementos traumáticos da seca aparecem secundarizados no poema, podendo serem inferidos. A chuva é opositora de toda a carga semântica que o termo seca traz consigo, constituindo-se enquanto sinonímica para vida. E assim só pode ser entendida devido ao desencadeamento discursivo inventado acerca da *seca*. Desta forma, o espaço descrito na obra, encharcado pela chuva, é brutalmente transformado e tomado por elementos que, nesta conjuntura, são condicionantes da vida, condicionantes de felicidade.

O conceito inventivo de seca perpassa pelo conjunto de agregados sensíveis imagéticos que remetem à morte, simbólica para pensar em um espaço sem vida, e literal para remeter ao espaço seco e conceitual do sertão. A seca, conforme dito, é uma matriz discursiva, uma rede de enunciados que se entrelaçam nas mais variadas esferas da atividade humana e nos diferentes gêneros do discurso, de tal modo que não há o esgotamento deste conceito com a chegada da chuva, pois ela é componente determinante da rede de significação, justamente por sua ausência, tanto na experiência do sujeito nortista, lá do final do século XIX, quanto em sua reverberação na estética esperançosa de Jorge de Lima.

Em “Inverno”, a rede de significações é invertida e retomada a partir da ausência. Há, no decorrer do texto, transformação e reconfiguração do próprio espaço poético, na imagem que é proposta e exaltada. A repetição do verbo “nascer” indicia abundância e que a morte não está mais no horizonte. Pensando nesta reconfiguração espacial, ela somente pode existir a partir de uma configuração bem delimitada, que se deu a partir da rede de tessituras enunciativo-discursivas sobre a seca, da qual a literatura teve participação determinante.

Ademais, a chuva, no poema “Inverno”, se configura enquanto *alegoria* encarregada de colocar, entre as palavras e o espaço, de maneira simbólica, uma estética expressiva emitida figurativamente na narrativa poética, operando também enquanto metáfora que reverbera a estrutura de significação conceitual sobre a seca, na medida em que tanto o espaço, quanto as pessoas e a natureza passam da *morte à vida*.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. A Poesia do Sol: O Discurso Popular sobre a Seca. *In:*, Gean Carlo de Melo Silva; Gustavo Manoel da Silva Gomes (orgs.). **Memória, História e Cordel em Alagoas: Teorias, Práticas e Experiências**. Maceió: EDUFAL, 2014. p. 61 - 68.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **As imagens retirantes: a constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX**. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 33, n.61, p. 225-251, jan/abr 2017.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **O Rapto do Sertão: a captura do conceito de sertão pelo discurso regionalista nordestino**. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 25, p. 21-35, maio/nov 2019.

ADOLFO, Sérgio Paulo. Literatura e visão de mundo. *In:* Lucinea Aparecida de Rezende (organizadora). **Leitura e visão de mundo: peças de um quebra-cabeça**. Londrina: EDUEL, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 52ª ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CAVALCANTI, Domingos Olímpio Braga. **Luiza - Homem**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o Texto: Leitura e Redação**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

LIMA Jorge de. **Obra completa**. *In:* Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958.

MEDVIÉDEV, Pávael Nikoláievitch. **O Método Formal nos Estudos Literários: Introdução Crítica a uma Poética Sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira Através dos Textos**. 29ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Pesquisa interpretativista em Linguística Aplicada: A linguagem como condição e solução**. Ed. D.E.L.T.A. Vol.10, nº2, 1994 p. 329 - 338.

MOLION, Luiz Carlos. **A seca em Alagoas**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?time_continue=611&v=gfP-UQ8ie_s>. Acesso em 03 de maio de 2020.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo. Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo. Cosac Naify, 2013.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8.ed. — São Paulo : Ática, 2007.

SANTOS FILHO, Ismar Inácio. **A construção Discursiva de Masculinidades Bissecuais: um Estudo em Linguística Queer**. Recife: O Autor, 2012.

SIGNORINI, Inês. **Do residual ao múltiplo e ao complexo: o objeto de pesquisa em Linguística Aplicada e ao complexo**. In: Inês Signorini; Marilda C. Cavalcanti **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade questões e perspectivas**. Campinas - SP: Mercado das Letras, 1998. p. 99 - 110.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2^o ed., 2018.

Submetido em 20-05-2020

Aceito para publicação em 17-12-2020



“INFERNO”: A PALAVRA METAFORIZADA EM “INFÂNCIA” E “VIDAS SECAS”, DE GRACILIANO RAMOS

“HELL”: THE METAPHORIZED WORD IN “INFÂNCIA” AND “VIDAS SECAS”, BY GRACILIANO RAMOS

Genário Nascimento Souza Filho
Graduando no Curso de Letras (UFAL-Campus do Sertão)
geh3108@gmail.com

Resumo: O presente artigo está baseado em uma pesquisa acerca da linguagem metafórica da palavra “inferno” nas obras de Graciliano Ramos, “Infância” e “Vidas secas” (“Childhood” and “Barren Lives”, in English, respectively), analisando o estilo graciliânico de explorar o processo literário a partir da metaforização da palavra artística. A pesquisa se justifica por analisar a linguagem literária e tomá-la como expressão de significação, de sentido, para as relações entre ambiente, narrador e personagens. Dessa forma, pretende-se perceber o valor semântico e estilístico do termo e tomá-lo como referência para a construção estética, em que o narrador de Graciliano se apropria para construir nas duas obras uma imagem metaforizada e poética da palavra, determinando a ela valor e sentido artístico-literário. Assim, a metodologia busca atrelar-se às discussões sobre a linguagem graciliânica e às imposições do narrador heterodiegético e dominador da linguagem artística. Logo, tomando a pesquisa de cunho bibliográfico, qualitativa, busca-se traçar um estudo sobre a metáfora graciliânica a partir de seu estilo literário, baseando-se nos estudos teóricos de Bosi (2006), Bueno (2006), Black (2020), Candido (2006), Moisés (2004) e Ramos (1995; 2014).

Palavras-chaves: Literatura; Conto; Narrativa; Inferno. Graciliano Ramos.

Abstract: The present paper is based on research about the metaphorical language of the word “hell” in the works of Graciliano Ramos “Infância” and “Vidas seca”, analyzing the gracilanic style of exploring the literary process from the metaphorization of the artistic word. The research is justified by analyzing the literary language and taking it as an expression of meaning, of significance, for the relations between environment, narrator and characters. By this way, it is intended to perceive the semantic and stylistic value of the term and to take it as a reference for the esthetic construction, in which Graciliano's narrator appropriates himself to construct in both works a metaphorized and poetic image of the word, determining its value and artistic-literary sense. Thus, the methodology seeks to be linked to the discussions about the gracilanic language and to the impositions of the heterodiegetic narrator and dominator of the artistic language. Thereby, taking a bibliographic and qualitative research, we seek to trace a study on the gracilanic metaphor from its literary style, based on the theoretical studies of Bosi (2006), Bueno (2006), Black (2020), Candido (2006), Moisés (2004) and Ramos (1995; 2014).

Keywords: Literature; Short story; Narrative; Hell; Graciliano Ramos.

Introdução

Escritor alagoano, natural de Quebrangulo, Graciliano Ramos se destaca entre os escritores mais renomados da geração de 1930 com suas obras, que, embora tratem de problemas sociais, apresentam uma visão crítica das relações humanas, além do uso de uma linguagem que se aproxima da oralidade, objetiva e concisa, o que as fazem ir para além dos parâmetros nacionais da literatura. O escritor ganha notoriedade no cenário romanesco com suas produções, a saber: “Caetés”, “Angustia”, “São Bernardo” e “Vidas Secas”; as duas últimas reconhecidas como as grandes obras primas do autor.

Posto isso, se faz importante entender que as produções literárias de Graciliano fazem parte de um processo histórico: em cada obra observa-se um reflexo de uma realidade vivida pelo autor, que lhe é característico, tendo em vista ele escrever a partir de uma das tendências modernas, pensando o romance moderno de 30 discutido por Bosi (2006), chamado de romance de tensão crítica, que é quando o autor se opõe e resiste às opressões da natureza e do meio social:

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos ‘ingênuas’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana [...] (BOSI, 2006, p. 419).

Partindo dessa ideia, é possível perceber que há uma cautela no ato de escrever dos modernos de 30, considerando não só o contexto histórico detentor de uma criticidade econômica e social expressiva, como também pela linguagem coloquial, popular e neorrealista, que podemos observar em suas produções. Esse cenário crítico em que a literatura é inserida interpela, por parte dos escritores literários, um cuidado pontual com a escrita.

Quando pensamos na produção artístico-literária de Graciliano Ramos, nos deparamos com uma construção permeada por questões que partem de várias esferas, sociais, econômicas, políticas, mas que não nos afastam da sua escrita cautelosa, de modo que faz Candido (2006) discutir a relação de preocupação com a escrita por parte do autor alagoano:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que observa ao seu modo peculiar de julgar e de sentir. De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada preocupado em ser, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever (CANDIDO, 2006a, p. 17).

Graciliano se mostra atento às questões morfológicas das palavras, atendo-se à linguagem literária bem acentuada para a construção de suas obras. Essa

questão fica nítida quando, em uma carta escrita à Candido, comentando sobre o romance “Angústia”, na qual ele expressa suas incertezas com o modo de escrita da obra, se comparada aos romances “Vidas Secas” e “Infância”, é notória a preocupação dele com a questão do estilo e com o que está escrito:

Pego-me a esta razão, velha e clara: Angústia é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo (CANDIDO, 2006a, p. 10).

“Vidas Secas” é um romance que possui uma estética literária exponencial, não só para a crítica moderna de 30, mas também para a criticidade neorrealista no campo das produções da época. Com isso, pretendemos analisar como o narrador de Graciliano se utiliza da palavra metaforizada *inferno*, nos seus sentidos metafóricos, para a construção do capítulo intitulado “O menino mais velho”, que gira em torno de uma pergunta sobre o que é o inferno feita a sua mãe e a insatisfação com a resposta. Isso porquê além de querer saber o significado, ele queria saber sua utilidade, restando como consolo Baleia.

Na verdade, na perspectiva de entender como acontece o processo simbólico da palavra literária *inferno* e pensando a metáfora presente no conto “O inferno”, acreditamos que este artigo busca similitudes no que diz respeito ao objeto que estamos estudando. Assim, além de fazer uma análise acerca da metáfora, como conceito de linguagem artística utilizada por Graciliano Ramos, nas obras mencionadas, analisamos como acontece o processo literário que dá sentido ao signo, e este ao sentido artístico no contexto em que ambas as obras são inseridas.

É partindo dessa premissa que embasamos esta pesquisa de cunho qualitativo, tendo em vista um olhar atento, objetivo e exploratório para o capítulo intitulado “O menino mais velho”, de “Vidas Secas”, e o conto “O Inferno”, tendo por intento perceber como se dá o processo de criação literária da palavra *inferno* como expressão artística, além de compreender a metáfora utilizada por Graciliano Ramos em seus supracitados romances.

Conceitos de figura de linguagem e do uso da metáfora na literatura

Quando falamos em metáfora, podemos relacioná-la a uma questão comparativa ou de substituição entre palavras, com o objetivo de explicitar o que estava implícito, ou seja, de dar uma significação a um termo presente no texto a partir do uso metaforizado, ou figuras de linguagem, cabíveis para que haja entendimento do que está posto. Por figuras de linguagem, entendemos ser mecanismos que possibilitam a transmissão de uma ideia ao leitor, de um modo mais eficaz através da comparação entre termos que proporcionam perceber a semelhança das palavras. Para Moisés (2004, p. 288, grifo do autor), “a metáfora, porque um *plurissigno* [...], resiste a todo esforço de interpretação plena ou de leitura literal do seu conteúdo figurado [...]”.

Utilizamo-nos de uma metáfora presente em um trecho da obra “Iracema”, de José e Alencar, quando seu narrador caracteriza a Índia: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 2010, p.12). No termo “lábios de mel”, por exemplo, o autor utiliza do seu uso metaforizado e expressa a imagem da mulher, denotando sua beleza, docilidade e meiguice. Além disso, ao usar a palavra “cabelos”, fazendo uma assimilação a asa da graúna, como sendo negros e longos como talhe da palmeira, percebemos outra metáfora, relacionando uma característica do cabelo de Iracema com as asas de um pássaro, cujo nome é graúna.

Destarte, percebemos a importância e os efeitos que o uso da metáfora possibilita ao texto literário. Falar de seu uso hodiernamente nos faz traçar um processo histórico de escrita, no sentido de que sua utilização acontece desde os primórdios. Quando Camões escreve “Os Lusíadas” se utiliza da palavra metaforizada para se referir a determinado objeto ou situação, quando no canto I da quinta estrofe o eu-lírico diz: “Que o peito acende e a cor ao gesto muda” (CAMÕES, 2008, p. 06), percebemos que ele fala de um fogo interior que domina, de tal modo que a cor muda, ou seja, que se transfigura com entusiasmo. A utilização metafórica da palavra acontece conforme a necessidade do autor de querer deixar mais explícito para o entendimento do leitor. É notório que quando falamos de Camões estamos diante de produções clássicas, portanto a metáfora vem acompanhada da estética da época.

Em Graciliano Ramos, observamos uma linguagem menos rebuscada porque ele tomou a linguagem de concisão, sentido objetivo, com metáforas que relacionam o sentido de escrita às críticas sociais, econômicas e políticas. Como também as relacionam com aspectos da sociedade, quando usa a palavra *inferno* em “Vidas Secas” e no conto “O inferno”, a usa metaforicamente, relacionando-a ao sertão e ao desespero das personagens.

Podemos pensar a metáfora, também, a partir de uma substituição da palavra para significar o que não está explícito ou explicar o que está implícito, em que se pode observar traços semânticos na relação entre a que está sendo substituída pela substituta. Observemos: “o trabalho aperfeiçoa a obra”, vamos substituir “trabalho” por “esforço”. “O esforço aperfeiçoa a obra”. Percebemos que há uma similaridade entre os termos trocados e a permanência do sentido da sentença.

Concomitante a isso, Max Black (2020) nos apresenta uma discussão acerca da metáfora, partindo de uma perspectiva interacionista, a qual parece fugir do uso metafórico a partir da substituição da palavra e da comparação das palavras, discutida nos exemplos anteriores. Para ele, o interacionismo não se confunde com alguns defeitos, como as expressões comparadas e substituídas que podem ter o mesmo sentido das palavras em seu sentido literal, mas oferece explicações interessantes sobre o uso e limitações das metáforas:

As metáforas substitucionistas e as metáforas comparacionistas podem ser trocadas por traduções literais (excluindo-se, talvez, o caso da catacrese) sacrificando um pouco do charme, da vivacidade ou da engenhosidade do original, mas sem perda do conteúdo cognitivo. Mas as ‘metáforas interacionistas’ são imprescindíveis. Seu modo de operação exige que o leitor use um sistema de implicações (um sistema de ‘lugares comuns’ ou algum

sistema especialmente estabelecido para o presente propósito) como forma de selecionar, enfatizar e organizar as relações em um campo diferente (BLACK, 2020, p. 14).

A partir dessa perspectiva, Black (2020) propõe que as pessoas possam ter interpretações diferentes de uma mesma metáfora, de modo que existem diferentes pontos de vistas que devem ser considerados, levando em conta o que ele chama de “lugares-comuns” referentes ao modo de operação metafórico interacionista.

O jogo metafórico graciliano

Diante dos escritos de Graciliano, podemos perceber um escritor atento à qualidade do texto e à utilização da palavra literária em suas produções artísticas, além do uso cauteloso das metáforas. Quando escreve o livro intitulado “A terra dos meninos pelados”, depois de ser solto pela ditadura de Vargas, o autor se utiliza de várias figuras de linguagem: a criança pelada, Raimundo, sem cabelos, o que nos possibilita pensar o período que ficou preso.

No segundo capítulo de “Vidas secas”, depois de andar exaustivamente, a família de retirantes encontra uma fazenda, aparentemente miserável, que se torna motivo de esperanças, de modo particular para Fabiano, que se exalta e diz ser um homem porque agora os filhos poderiam ter uma educação, comida e as coisas iriam se ajeitar, apesar de não ter um emprego; eles iriam ter uma vida melhor. Olhando para o lado, com receio de terem escutado, diz: “você é um bicho, Fabiano.” (RAMOS, 2014, p. 8).

Nas palavras da personagem, podemos perceber a presença da metáfora e como acontece sua utilização. O termo usado por Fabiano está empregado para referir-se, nesse contexto, à irracionalidade humana, haja vista se tratar de um vaqueiro iletrado, por isso se considera um bicho. Quando encontra a fazenda, com sua família, ele se considera um “homem”, logo receia que os filhos tivessem escutado e diz ser “um bicho”, que metaforicamente refere-se à posição dele diante do encontro da fazenda.

Concomitante a isso, a palavra *inferno* nas obras em questão, que estão sendo analisadas, apresenta-se em situações completamente diferentes. Em “Vidas Secas”, como supracitado, o menino parece desconhecer a palavra em si, de tal modo que admira a beleza do significante e estranha o seu significado: “Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim” (RAMOS, 2014, p. 59).

Ainda podemos perceber o desejo de que a palavra *inferno* se transformasse em coisa, o que nos possibilita pensar que era desejo do menino não só saber o que significa, mas também a questão da estética e utilidade:

Ele tinha querido que a palavra virasse coisa o ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se (RAMOS, 2014, p. 57).

O crítico literário Bueno (2006) tece um comentário sobre essa questão do imaginário do menino em relação à palavra *inferno*. Em seu inventário, o menino tem todos ao seu redor como pessoas confiantes, o que lhe custa a aceitar a conceituação de *inferno* como sendo um lugar ruim: “Por isso mesmo, a existência do inferno lhe parece tão trágica: por lançar uma pequena centelha de dúvida nessa total confiança no mundo” (BUENO, 2006, p. 656).

Por conseguinte, em “Infância”, excepcionalmente, no conto intitulado “O inferno”, a palavra já não é uma novidade, era familiar, pois ouvira com constância em sua casa. O que desperta o interesse do menino é a frequência com que ela é escutada: “Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a ideia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno” (RAMOS, 1995, p. 71).

Ambas as obras apresentam uma conceituação semelhante da palavra, pela mãe do menino, apesar de em “Vidas Secas” parecer haver uma limitação no significado. Em “Infância”, a mãe apresenta uma resposta mais longa e parecia ter domínio em suas argumentações, o que podemos associar ao modo e lugar em que cada situação estava acontecendo.

O Menino mais velho, em “Vidas Secas”, convivia com saídas constantes da sua família, sua educação era adquirida a partir da sociedade que vivia e da interação com as pessoas. Já podemos observar que Fabiano era um homem ignorante nas palavras, Sinha Vitória não era muito de falar, apesar de ser letrada, o Menino mais novo queria ser como o pai quando crescesse, um vaqueiro, este por sua vez começou produzir a fala a partir dos sons da natureza, logo só restava ao Menino mais velho o consolo de Baleia.

A recorrência da palavra “inferno”

Em “Vidas secas”, Graciliano Ramos escreve sobre uma família de retirantes que devido as suas condições econômicas precisa ficar migrando em busca de melhores condições para sobreviver, além de ser perceptível, a partir da leitura por parte de alguns leitores de suas obras, uma crítica social que retrata as dificuldades encontradas para a própria sobrevivência.

O Menino mais velho se apresenta com o desejo de saber sobre a palavra *inferno*, haja vista nunca a ter ouvido antes e se depara com respostas aparentemente vazias, sem significados, por parte de Sinha Vitória e o silêncio de Fabiano; seu consolo é Baleia, a cachorra.

Sinha Vitória, mãe do menino, é uma mulher trabalhadora e destemida, que, além de cuidar da casa e dos filhos, sempre é procurada por Fabiano para fazer contas. Esse domínio dos números dá a Sinha Vitória ascensão familiar maior que Fabiano, pois ela tinha uma noção de leitura das palavras, o que facilitava a contagem do dinheiro, evitando que ele fosse enganado pelo patrão, tendo em vista que Fabiano é homem rude, de poucas palavras e sem opinião própria, sentindo-se inferior aos outros homens. Busca trabalho e sempre se depara com injustiças referente ao pagamento. Além disso, ele e sua família têm que conviver constantemente com a miséria e a seca que assola o sertão nordestino.

No processo artístico de escrita de “Vidas secas”, Graciliano escreve primeiro o capítulo “Baleia”, o que demonstra o caminho estético escolhido, pois é como se ele olhasse primeiro para o “bicho” e depois para o homem. Certamente, o

autor pensou em uma narrativa, um conto, mas claramente viu que o gênero romance dominava o enredo. Para Candido (2006a),

Vidas secas (para alguns, a obra-prima do autor) pertence a um gênero intermediário entre romance e livro de contos, e o estudo da sua estrutura esclarece melhor o pouco êxito de Graciliano neste gênero (CANDIDO, 2006a, p. 63).

No romance em questão, o primeiro aparecimento da palavra *inferno* se dá quando o menino se dirige à mãe em busca de saber o significado de uma palavra que nunca ouvira antes:

DEU-SE aquilo porque Sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em *inferno*. Estranhando a linguagem de Sinhá Terta, pediu informações. Sinhá Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros [grifo nosso] (RAMOS, 2014, p. 55).

Na verdade, podemos perceber que a palavra *inferno* não fazia parte do vocabulário do menino, era desconhecida, por isso ao ouvi-la causa estranheza e dúvida. Dirige-se à mãe, que dá uma resposta bastante reduzida. Percebendo a insistência do filho encolhe-se, recusando prolongar a conversa sobre o assunto.

Com isso, podemos pensar que esteja aí um problema semiótico, haja vista existir um significante, mas a ausência de um significado ou a redução dele. A questão é que a resposta e a recusa de se prolongar não agradam ao garoto, que insatisfeito vai até o pai buscar informação. Contudo, se decepciona com a rigidez e pouca importância dada por ele. Então, retorna à mãe e pergunta se ela já tinha ido ao *inferno*. Achando um desaforo, retribui com um cocorote a audácia do menino. Sentindo-se injustiçado, o menino busca em Baleia consolo para suas angústias.

O narrador culpa Sinha Vitória por nunca o ter dito nada sobre o *inferno*. A limitação na resposta pode ser ocasionada pelo fato que a mãe não tivesse tido acesso a um conhecimento mais específico sobre a significação da palavra, através de fontes que possibilitassem respostas mais concretas, como em livros. A construção do significante em seu cérebro se deu a partir do senso comum, de estórias e histórias dos mais velhos que caracterizam o *inferno* como lugar ruim e asqueroso, para onde iriam as pessoas ruins e manchadas pelo pecado:

Ele tinha querido que a palavra virasse coisa o ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se (RAMOS, 2014, p.57).

Podemos pensar que o menino queria além do significado, sentido, ou ainda ouvir de quem viu o *inferno* para saber como de fato era. Quando o narrador traz “ele tinha querido que a palavra virasse coisa”, nos é aberto um leque de caminhos para se pensar o que seria esse “virasse coisa”? Imaginamos “coisa” como referente ao que é real, o que se pode ver e tocar. Esse querer do menino refere-se ao desejo

de que o *inferno* fosse concreto e acessível para apreciação, tornando-se assim algo conhecido a partir da ótica e não somente das convicções.

Esse desejo do menino caracteriza-se pela necessidade que o ser humano tem de atribuir sentido às coisas no mundo material. Em uma tentativa de compreender a significação da palavra *inferno* proferida pela mãe, o Menino mais velho denota o desejo de entender o mundo a sua volta e os sentidos das coisas. Para isso passou a desenvolver capacidades, cognitivas, de querer tornar concreto um objeto, até então para ele abstrato. Essa relação entre a palavra *inferno* e o desejo de que se tornasse coisa está diretamente ligada à necessidade humana de significar o significante, buscar dar uma resposta ao que é “vazio” e sem significado.

O Menino mais velho, em “Vidas Secas”, demonstrava não saber falar com propriedade. Ele emitia os sons que escutava e isso se dava porque estava habituado àquela região onde lhe era mais oportuno ouvir o gorjear dos pássaros, os sons das árvores e dos galhos secos. Mas agora ele aprendera uma nova palavra e queria transmiti-la ao irmão mais novo e à cachorra. O som da palavra agradara o menino, ele se encantava com a sua fonética; esse é um dos motivos da decepção em saber seu significado, vejamos: “Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim.” (RAMOS, 2014, p. 59).

Notemos que o menino não se preocupava em saber apenas o significado, mas também a estética e sua utilidade. Além disso, a sonoridade encanta o garoto, que na sua ignorância da palavra, fica admirado quando escuta “inferno” de Sinha Terta.

Concomitantemente a isso, podemos constatar que a palavra *inferno* aparece nas obras em duplo sentido. O primeiro é o denotativo, quando a palavra aparece em sua significação real, a partir das respostas dadas pela mãe do menino, conceituando como “um lugar ruim demais” e “onde tem fogueiras e espeto quente”, haja visto que a significação para a pergunta se dá a partir de um conhecimento enciclopédico, aqueles que ficam guardados na memória. Sinha Vitória responde embasada no que provavelmente ouvira de seus antepassados.

Um caso similar a esse e que denota o sentido de *inferno* é a justificativa dada pela mãe do menino em “Infância”, no conto “O inferno”, no qual um menino pergunta à mãe sobre o que é essa palavra que é corriqueiramente proferida por ela, em umas das respostas sobre o significado ela diz que é um lugar ruim, para onde vão as pessoas más. O menino, insatisfeito, pergunta como a mãe sabia conceituar esse “lugar” e se ela já tinha estado lá. Ela responde que os padres ensinaram, pois, eles eram instruídos através dos livros sagrados. O menino torna a perguntar, mas dessa vez se os padres estiveram no *inferno*. A resposta é pontual: “Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam tudo no seminário, nos livros” (RAMOS, 1995, p. 73).

Assim, podemos perceber que fatores sociais, como a relação do escritor com a sociedade e a representações da realidade interferem na construção de uma obra, seja na imagem artística que a reflete, seja no sentido da palavra como um todo. Antônio Candido, em seu livro “Literatura e sociedade”, indaga quais seriam as possíveis influências do meio social sobre a obra e ele mesmo responde:

Há neste sentido duas respostas tradicionais, ainda fecundas conforme o caso, que devem, todavia, ser afastadas numa investigação como esta. A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que

medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais (CANDIDO, 2006b, p. 29).

Um segundo sentido de *inferno*, em recorrência nas obras de Graciliano é o conotativo, no qual a palavra aparece como metáfora. Levando em consideração o que o autor produz acerca do lugar em que vive, Graciliano Ramos escreve sobre a seca no Nordeste, assim podemos pensar a palavra *inferno* como se referindo ao sertão, se utilizando de umas das suas características, dada pela mãe do menino, como um lugar quente.

Partindo desse pressuposto, o sentido da palavra “*inferno*” pode estar relacionado a questão da quentura, devido ao sol causticante da região e a falta de recursos para a sobrevivência, tendo que se haver retiradas para outras terras em uma fuga da seca (*inferno*). Arelado a isso, podemos pensar que um dos sentidos da palavra esteja também relacionado à questão do pessimismo, ora, o próprio Graciliano Ramos parece pessimista em sua criação, por isso a vida dos retirantes ser tão cruel. Antônio Candido, comentando as obras graciliânicas, vai dizer que:

[...] concluímos que os livros de Graciliano Ramos se concatenam num sistema literário pessimista. Meninos, rapazes, homens, mulheres; pobres, ricos, miseráveis; inteligentes, cultos, ignorantes, todos obedecem a uma fatalidade cega e má. Vontade obscura de viver, mais forte nuns que noutros, que os leva a caminhos pré-traçados pelo peso do meio social, físico, doméstico (CANDIDO, 2006a, p. 75).

Outrossim, podemos pensar a palavra *inferno* no sentido judaico cristão, em que percebemos que este se trata não de um lugar concreto com aspectos existenciais, mas do atual estado da alma. Partimos desse ponto de vista, a partir de uma fala da mãe do menino, em “O Inferno”, quando ela justifica que os padres sabem sobre o inferno com base em seus estudos nos seminários e nos livros. Podemos atrelar a palavra com a fé do povo nordestino, que mesmo diante da exploração de suas terras, falta de recurso, lutas e opressões vividas, continuam em busca de melhores condições de vida.

Graciliano Ramos procura enfatizar o poder da palavra e constrói toda a narrativa do capítulo do Menino mais velho de “Vidas Secas” e do conto “O Inferno”, em “Infância”, pensando sobre a palavra em seus sentidos, conceitos e utilidades. Assim, coloca à disposição de seus leitores possibilidades de interpretações literárias, denotado com o uso das figuras de linguagem que permitem uma singularidade em suas obras.

Considerações finais

O artigo baseou-se na análise da palavra literária *inferno*, nas seguintes obras de Graciliano Ramos: o conto *O inferno*, de Infância, e O menino mais velho, de Vidas secas. Analisando o sentido denotativo, do dicionário, e conotativo, cuja metáfora refere-se ao sertão e, ao mesmo tempo, ao sentido paradoxal dessa mesma palavra. Ou seja, se o menino não via sentido do termo nas palavras de

Sinha Vitória e Sinha Terta, ele acaba construindo um outro sentido à palavra. Sim, inferno é calor, sertão, mas também é a definição da construção de sentido dada pela personagem quando diz em discurso direto:

- Inferno!
[...]
- Inferno!

O inferno é, então, aqui e agora no plano espacial do romance. Não há capetas lhe dando espetadas, como assegura Sinha Vitória, mas aqui, nesse sertão sem fim de mundo, sim, se mostra o inferno.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda cultura, 2010.

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

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas, Unicamp, 2006.

BLACK, Max. **Metáfora**. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~arthur/trad/black.pdf>
≥. Acesso em 10 de abril de 2020.

101

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Via lettera, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a;

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. Ed. Rev. e Ampl. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1995.;

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 125. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Submetido em 10-05-2020

Aceito para publicação em 12-12-2020

