



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

PATRÍCIA VALÉRIA VIEIRA DA COSTA

**O SILENCIAMENTO DAS PERSONAGENS COMO EXPRESSÃO DO TRÁGICO
EM *CARTILHA DO SILÊNCIO*, DE FRANCISCO JOSÉ DANTAS**

Campina Grande - PB
Março, 2017

PATRÍCIA VALÉRIA VIEIRA DA COSTA

**O SILENCIAMENTO DAS PERSONAGENS COMO EXPRESSÃO DO TRÁGICO
EM *CARTILHA DO SILÊNCIO*, DE FRANCISCO JOSÉ DANTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Literatura e estudos culturais

Linha de Pesquisa: Literatura e Hermenêutica

Orientador: Eli Brandão da Silva

CAMPINA GRANDE - PB

Março, 2017

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C837s Costa, Patrícia Valéria Vieira da
O silenciamento das personagens como expressão do rágico em cartilha do silêncio, de Francisco José Dantas [manuscrito] / Patrícia Valéria Vieira da Costa. - 2017.
102 p.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2017.
"Orientação: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Departamento de Letras e Artes".

1. Romance 2. Regionalidade 3. Trágico 4. Silêncio I.
Título.

21. ed. CDD 801.95

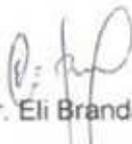
PATRÍCIA VALÉRIA VIEIRA DA COSTA

**O SILENCIAMENTO DAS PERSONAGENS COMO EXPRESSÃO DO TRÁGICO
EM CARTILHA DO SILÊNCIO, DE FRANCISCO JOSÉ DANTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Literatura e Interculturalidade da Universidade
Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para
obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 30 / 03 / 2017

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (UEPB)

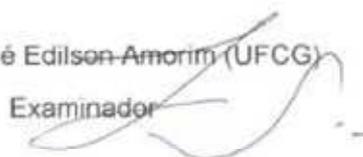
Orientador



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)

Examinador

Prof. Dr. José Edilson Amorim (UFCCG)



Examinador

AGRADECIMENTOS

A Deus, inexplicável, porém sentido, expressão maior do amor.

À minha mãe, Maria José, pelo seu constante exemplo de fé e resiliência, por me amar e permanecer ao meu lado mesmo nos momentos mais difíceis pelos quais nossa família passou.

Aos meus irmãos, Christiano e Letícia, pelo companheirismo e desprendimento de si para me ajudar a vencer essa batalha.

À Ana Lúcia, minha tia, por motivar constantemente o investimento na carreira, por me oferecer carinho e proteção, pelo cuidado com cada detalhe da minha vida.

À Janeide Dias, por se fazer presente em cada momento, por ouvir e opinar sobre minhas pesquisas, por me consolar nas tristezas, por torcer e vibrar com as minhas vitórias.

À Jully Anne, grande amiga, por estar ao meu lado mesmo que distante fisicamente, por ser a personificação de Deus em minha vida, por orar por mim, por cuidar de mim.

Ao mestre, Eli Brandão, por me acompanhar desde a iniciação científica, por motivar o amor pela literatura, por me guiar nas veredas da produção acadêmica. Meu sempre muito obrigado.

A Diógenes Maciel, que se enamorou pela minha pesquisa e iluminou muitos dos pontos obscuros no decorrer dessa. “A minha gratidão é uma pessoa.”

Ao corpo docente do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da UEPB, representado na pessoa de Antonio Carlos, por ter sido um professor que me motivou a fazer parte do programa, por ter sempre uma resposta para as minhas dúvidas e questionamentos.

Ao corpo discente do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da UEPB, representado nas figuras de Giordana Vaz Duarte, André Medeiros, Franksnilson Santana e Oziel Rodrigues, os grandes presentes dessa fase da minha vida, amigos que já fazem parte dos meus dias e que pretendo carregar comigo pelos caminhos da existência. Amo vocês.

O anel que tu querias em meu dedo não é o que hoje me adorna, mas tenho certeza de que estarias feliz com a minha felicidade mesmo assim.

À Israel Vieira, meu tio Rael, *in memoriam*, Dedico.

No final das contas, os sonhos a que consagramos a nossa melhor parte, e a que nos resumimos por dois dias, quinze anos ou três décadas, se esfarinham, mais hoje, mais amanhã, convertidos em tolices, erros, frustrações, arrependimentos. (...). Os túmulos que se geram e se consomem no silêncio são o fogo do inferno.

(Chico Dantas)

RESUMO

O presente trabalho interpreta o silêncio das personagens como expressão do trágico no romance **Cartilha do Silêncio** (1997), de Francisco José Costa Dantas. A análise é empreendida com aporte teórico das contribuições dos estudos de Williams (2002), Eagleton (2013) e Jean-Pierre Sarrazac (2013). A obra se configura dentro de um contexto multifacetário, compreendendo aspectos de uma regionalidade do Nordeste Brasileiro – Maceió e Aracaju – e personagens cujas existências são marcadas por “entre-lugares” socioculturais, mimetizados metaforicamente na teia narrativa. A discussão é feita a partir da conjectura de que o silêncio nessa obra de Dantas é plausível de ser interpretado como expressão do trágico, possibilitando não só uma reflexão em torno das significações do texto literário, mas também sobre a condição humana. O trabalho ressalta ao final que os modos de vida das personagens condicionam o seu silenciamento; que esse pode ser interpretado como motivador de conflitos intrasubjetivos que desencadeiam nas personagens as mais diversas consequências, que se manifestam tanto nas relações de convivência com outras, quanto nas relações consigo na medida em que reforçam e intensificam a tragicidade de suas vidas por meio da confissão emudecida das memórias.

Palavras-chave: Romance. Regionalidade. Trágico. Silêncio.

ABSTRACT

This work reads the silence of the characters as an expression of the tragic in the novel **Cartilha do Silêncio** (1997), by Francisco José Costa Dantas. The analysis is engaged by the theoretical contributions of Williams (2002), Eagleton (2013) and Jean-Pierre Sarrazac (2013). The events of the novel happen in a multifaceted context, comprising aspects of a regionality of Brazilian's northeast – Maceió and Aracajú – and characters whose existences are marked by sociocultural “places in-between”, metaphorically mimed in the narrative. The discussion is guided by the assumption that the silence in this work of Dantas is plausible of being interpreted as an expression of the tragic, making possible not only the thought about the meanings of the literary text, but also about the human condition. This work emphasizes that the ways of living of the characters condition their silence; this silence can be read as the stimulator of intrasubjective conflicts that commence many different consequences in the characters, that manifest in the relations of acquaintanceship with others, as well as in the relations with the self as far as they reinforce and intensify the tragic of their lives through the silent confession of their memories.

Keywords: Novel. Regionality. Tragic. Silence.

RESUMEN

El presente trabajo interpreta el silencio de los personajes como expresión de lo trágico en el romance “Cartilha do Silêncio” (1997), de Francisco José Costa Dantas. El análisis es emprendido con aporte teórico de las investigaciones de Williams (2002), Eagleton (2013) y Jean-Pierre Sarrazac (2013). La obra se configura dentro de un contexto con múltiples faces, que conlleva aspectos de una regionalidad del Nordeste Brasileño – Maceió y Aracaju – y personajes cuyas existencias son marcadas por “entre-lugares” socioculturales, mimetizados metafóricamente en la trama narrativa. La discusión es hecha a partir de la hipótesis de que el silencio en esa obra de Dantas es plausible de ser interpretado como expresión de lo trágico, posibilitando no sólo una reflexión hacia las significaciones del texto literario, sino también en torno a la condición humana. El trabajo al fin resalta que los modos de vida de los personajes condicionan su silenciamiento; que ése puede ser interpretado como motivador de los conflictos intrasubjetivos que desencadenan en los personajes las más diversas consecuencias, que se manifiestan tanto en sus relaciones de convivencia con otros, como en las relaciones consigo mismos a medida que refuerzan e intensifican la tragicidad de sus vidas por intermedio de la confesión enmudecida de las memorias.

Palabras clave: Romance. Regionalidad. Trágico. Silencio.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. LEITURAS E POTENCIALIDADES HERMENÊUTICAS DA OBRA DE DANTAS.....	16
2.1. FRANCISCO DANTAS: VIDA E OBRA.....	16
2.2. O(S) LUGAR(RES) DE DANTAS NA LITERATURA BRASILEIRA DA CONTEMPORANEIDADE: REGIONALISMOS E REGIONALIDADES.....	22
2.3. A OBRA COMO UM ÂMBITO DE POSSIBILIDADES HERMENÊUTICAS.....	30
2.4. REGIONALIDADE, SILÊNCIO E O TRÁGICO.....	37
3. CARTILHA DO TRÁGICO: ENTRE A VIDA E A NARRATIVA.....	42
3.1. O TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE.....	44
3.1.1. O individual e o coletivo no trágico do homem comum.....	48
3.1.2. Solidão e morte: uma vida trágica.....	52
3.1.3. Entre ordem e desordem.....	55
3.1.3.1 Revolução e tragédia: desordem como significação trágica.....	57
3.2. O ESPAÇO SOCIAL ENQUANTO ESPAÇO NARRATIVO: DA DESORDEM TRÁGICA NO ROMANCE.....	60
4. CARTILHA DO SILÊNCIO E A EXPRESSÃO DO TRÁGICO.....	66
4.1. DONA SENHORA.....	68
4.2. ARCANJA.....	77
4.3. CASSIANO.....	83
4.4. SILÊNCIOS, TRAGICIDADES, MEMÓRIAS.....	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS	

1 INTRODUÇÃO

A intenção deste estudo é imprimir um novo olhar para a produção literária do romancista Francisco José Dantas. Autor de seis romances publicados entre a década de 1990 e os anos 2000, Francisco Dantas é um dos responsáveis por reafirmar a existência, no âmbito da literatura brasileira contemporânea, de uma escrita com raízes regionalistas, no que concerne à ambientação tanto rural quanto citadina de regiões do Nordeste brasileiro. Desse modo, o autor se utiliza da possibilidade literária da recriação dos conflitos humanos para possibilitar a ligação intrínseca entre o homem e seu lugar de origem/pertença, ressignificando a reflexão sobre a vida.

O Nordeste, no conjunto das obras desse autor, não se limita ao das descrições taxativas de determinada região nordestina ou de um constructo de denúncia social. O espaço físico, aliado ao espaço social, na verdade, unem-se para dar força à reflexão de um imaginário coletivo que se quer plurarizante, universal; universal não no sentido proposto por Antonio Candido¹ há tempos atrás, mas sim em uma perspectiva que se aproxima do sentido discutido por Luciano Justino, no prefácio de *Hermilo Borba Filho: memória de resistência e resistência da memória*:

É de grande relevância o conceito aberto, universalista, de Nordeste. Um nordeste, no sentido haroldiano do termo, no qual personagens e seus narradores estão inseridos numa configuração social e humana a qual não podem negligenciar, fazendo uso toda vez do mágico, do fantástico, do nonsense. (JUSTINO apud NÓBREGA, 2015, p.13)

A região, em Dantas, é um referencial que oportuniza a reflexão sobre o humano e sua correlação com as muitas formas de vida. Nesse ínterim, Dantas surge no cenário literário contemporâneo como um nome reconhecido e referenciado pelos ensaístas e teóricos da literatura como, por exemplo, Alfredo Bosi, que atribui a Dantas a capacidade, necessária, de estilização da memória

¹Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento” (2006), elege o termo *universal* para nomear narrativas que extrapolam os limites do regionalismo e tornam-se “obras-primas”.

coletiva. Nesse sentido, apesar de seus escritos não serem muito reconhecidos nos corredores das livrarias espalhadas pelo país², sua produção literária, em meios acadêmicos, vem sendo reconhecida e possibilita alguns estudos e pesquisas em torno de sua obra.

Dentre os estudos sobre obras de Francisco Dantas, podemos encontrar teses e dissertações que versam, principalmente, sobre as questões regionalistas; sobre memória, além de discussões que tomam forma a partir de inquietações em torno dos dualismos patriarcalismo e rupturas/ tradição e modernidade, percebidos na maioria dos enredos de seus romances. No entanto, sentimos falta de um estudo que fugisse das temáticas mais patentes, porém que não desconsiderasse as reflexões já produzidas nos meios de pesquisa. Nesse sentido, nosso estudo, que partiu de uma pesquisa elaborada em um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC), cota 2013-2014, da Universidade Estadual da Paraíba, terá continuidade como uma oportunidade de ampliar o conjunto de estudos sobre a obra do autor por meio de um aprofundamento hermenêutico em **Cartilha do Silêncio**.

Publicado no ano de 1997, o romance supracitado tem como porta de entrada um título deveras significativo, afinal, é por meio dos silêncios compartilhados entre as personagens que encontramos os conflitos existenciais que regem suas vidas. Narrado em 3ª pessoa, por um narrador onisciente, **Cartilha do Silêncio** (1997) faz uso de uma técnica narrativa que viabiliza reconhecer não só a voz que narra as existências recriadas, como também a própria voz das personagens que, além de reafirmar os vereditos do narrador, leva-nos por meio das veredas de dor, sofrimento e solidão nas quais estão enredados.

O romance é subdividido em capítulos, que carregam os nomes das personagens que serão mais evidenciadas naquele espaço narrativo. Além disso, os capítulos trazem marcas temporais específicas, que demarcam não só ano e dia dos desabafos propostos como também a fase do dia em que eles foram realizados. No primeiro capítulo, nos é apresentada Dona Senhora, em uma madrugada do ano de 1915, insone e disposta a passar a limpo o passado que desaguou nas intempéries do presente. A narrativa caminha para o desabafo silencioso de suas dores, suprimidas pela repressão de seu esposo, Romeu Barroso. Nesse sentido, somos

²Vale salientar, por exemplo, que *Cartilha do Silêncio* não possui reedição, da mesma maneira outros romances do autor, como *Sob o peso das sombras* e *Cabo Josino Veloso*.

convidados a mergulhar fundo no quadro da estrutura familiar no qual essa personagem está inserida, além dos conflitos por ela sofridos inerentes a um casamento nos moldes patriarcais.

Em um novo salto de tempo, encontramos-nos com outra personagem de profunda carga existencial: Arcanja. É ela quem nos leva de volta para a culminância da noite em que Dona Senhora resolveu desabafar silenciosamente. Enquanto louva a postura da tia, essa personagem relata a tragédia que se abateu sobre seus parentes com a morte de Romeu e Dona Senhora, ao passo em que traz à tona os conflitos de sua própria vida, ao expor sua existência permeada por dores; por um casamento fracassado com o seu primo, Cassiano Barroso; e pela doença que dia a dia desgasta o seu físico e dilacera sua esperança de ver o filho, único deleite em vida, crescer.

No decorrer da narrativa, conhecemos outras personagens como Mané-Piaba e Avelina, e a relação desses com Remígio e Cassiano, órfão e viúvo, respectivamente. Essas personagens nos inserem nos dilemas vividos por indivíduos destinados à pobreza e às suas mazelas. Por fim, chegamos ao ano de 1974 com a narração da velhice de Cassiano Barroso que, solitário e quase cego, se propõe a remontar, por meio da escrita, todo o seu passado, imbuído da tentativa de se defender de todos os atributos pejorativos com os quais as pessoas com quem convivia lhe caracterizavam. Ao lembrar Arcanja e Remígio, esse personagem nos insere em meio aos seus vazios, resultantes de uma vida triste, reclusa, permeada por perdas.

Passear pelo enredo de **Cartilha do Silêncio** (1997) reafirma o quanto o silêncio é tema que circunda todo o tecido narrativo. Desde o primeiro contato com Dona Senhora, até o fim da narrativa com a profunda solidão de Cassiano Barroso, vemos o silêncio remontar, nutrir e, paradoxalmente, violentar a vida das personagens. Esse silêncio tem a possibilidade, portanto, de tornar-se uma expressão do trágico, já que é resultado da impossibilidade, por diversos motivos, do estabelecimento das relações humanas, dos indivíduos entre si, ao passo em que imputa aos seus um recolhimento à memória, trazendo à tona todos os outros conflitos trágicos que regeram suas existências, reafirmando suas perdas e dores. Sendo assim, é por meio do aprofundamento na existência das personagens do romance que possibilitaremos pensar o silêncio como uma expressão do trágico.

A viabilidade de pensar o silêncio enquanto expressão do trágico, em **Cartilha do Silêncio** (1997), será oportunizada por meio das discussões propostas por Raymond Williams em **Tragédia Moderna**, de 2002. O olhar de Williams para o trágico toma grandes proporções, possibilitando ponderá-lo para além da forma, no sentido de repensá-lo como uma visão de mundo que não só é recriada na arte como também é expressa pela vida. Nesse âmbito, o trágico é pensado em sua relação com o tempo/espaço em que se encontra. Em outras palavras, o autor parte das considerações tanto socioeconômicas quanto culturais para refletir a temática em sua evolução e adequação aos contextos históricos, e, dessa maneira, sugere investigar o sentido trágico de nossa própria época. Essa perspectiva toma fôlego a partir da contribuição de Terry Eagleton, em **Doce violência: Uma ideia do trágico**, de 2013. O estudo em questão atualiza a discussão e, assim como Williams, aproxima o trágico das vicissitudes dos acontecimentos cotidianos. Assim como esses autores, Jean-Pierre Sarrazac entra na discussão como uma forma de sistematizar a presença do trágico na contemporaneidade, trazendo a temática para o homem comum, nos acontecimentos comuns, porém com a mais alta expressão da solidão existencial. Por meio principalmente dos autores supraditos, investigaremos na narrativa de **Cartilha do Silêncio** (1997) como o trágico, oriundo do silêncio, é proposto, por meio do auxílio dos aspectos acima elencados.

Para tanto, dispomos o trabalho em três capítulos, a saber: o capítulo intitulado *Leituras e potencialidades hermenêuticas da obra de Dantas*, que propõe, primeiramente, um passeio pela vida do autor e por sobre suas obras publicadas. Posteriormente, investigamos o lugar de Francisco José Dantas na literatura brasileira contemporânea, indicando reafirmar sua existência enquanto autor regionalista na atualidade. A partir dessa investigação, elaboramos um quadro de estudos já publicados em torno de sua obra, oportunizando encontrar o espaço desse estudo como uma nova pesquisa que contribuirá para a disseminação das obras do autor. Além disso, a intenção em reaver os estudos propostos possibilita unir perspectivas para encontrar um novo caminho hermenêutico, por meio de um mergulho no enredo da obra para buscar evidências que possibilitem pensar o silêncio como expressão do trágico no romance supradito, estudo que, até então, não foi elaborado em meios acadêmicos sobre a obras de Francisco Dantas.

O capítulo intitulado *Cartilha do trágico: entre a vida e a narrativa* se propõe a sondar o pensamento sobre o trágico na contemporaneidade. Para isso, elegemos Roberto Machado e seu estudo sobre a *poética da tragédia e a filosofia do trágico*, como forma de demarcar uma mudança de pensamento em relação a essa manifestação, em que o termo deixa de apenas nomear a forma para, em uma proporção maior, tornar-se uma cosmovisão, doravante ontológica. Na segunda parte do capítulo, por conseguinte, propomos o estudo das manifestações trágicas na atualidade, com enfoque para as perspectivas discutidas por Raymond Williams em consonância com Terry Eagleton e Jean-Pierre Sarrazac. Por fim, elaboramos uma reflexão sobre o espaço narrativo enquanto espaço social, para possibilitar pensar os conflitos trágicos como inerentes a um contexto sócio-histórico e cultural, a fim de refletir o trágico como aspecto evidente em **Cartilha do Silêncio** (1997).

Por fim, o capítulo intitulado de *Cartilha do Silêncio e a expressão do trágico* fecha o trabalho ao unir os dois capítulos já trabalhados ao aprofundamento da análise-interpretação de **Cartilha do Silêncio** (1997). Propomos discutir, neste capítulo, o silêncio como expressão do trágico, por meio dos personagens que refletem essa possibilidade. Partindo da existência de um “entre-lugar”, enquanto inadequação a dois espaços socioculturais propostos que interfere na constituição plena da existência das personagens, pensamos no silêncio como resposta a essa inadequação, direcionando os mesmos para a incomunicabilidade no mundo exterior, ao passo que recorrem, por consequência, aos mecanismos da memória, que paradoxalmente torna-se espaço de violência, por induzir uma reconstrução de todo um passado trágico. Oportunizaremos, portanto, um movimento verticalizante que partirá do Silêncio enquanto expressão do trágico como um mecanismo que motiva outros movimentos trágicos, como as desconexões e a memória.

Com a intenção de realizar um estudo aprofundado do silenciamento das personagens enquanto expressão do trágico, e pensando que essa condição é inerente da locação em um “entre-lugar”, ou, como propõe Raymond Williams, de uma desordem trágica, o corpus de análise desse estudo privilegiará três personagens, a saber, Dona Senhora, Arcanja e Cassiano Barroso, por esses estarem em uma fase de transição sociocultural, e não se adequarem por completo nem à tradição, nem ao moderno, motivando suas opções pelo silêncio. Pela expressão da voz das personagens, dada de maneira intrasubjetiva, podemos

reconhecer todo o movimento de tragicidade inerente a suas vidas, tanto no passado quanto no presente. Por fim, percorremos a narrativa do romance escolhido, por meio da hermenêutica da constituição das personagens em correlação com espaço e tempo sociais, com a intenção maior de juntar argumentos em favor da conjectura de que o silêncio é uma expressão do trágico dos homens e mulheres representados em **Cartilha do Silêncio** (1997).

2 LEITURAS E POTENCIALIDADES HERMENÊUTICAS DA OBRA DE DANTAS

2.1 FRANCISCO JOSÉ DANTAS: VIDA E OBRA

Nascido no Estado de Sergipe, no ano de 1941, Francisco José Costa Dantas é professor aposentado de literatura brasileira e portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe, tendo passado uma temporada como professor na Universidade da Califórnia (Berkeley). Com uma vida completamente dedicada ao ensino de Literatura, Francisco Dantas surge como escritor apenas no ano de 1991, com o romance **Coivara da Memória**. Quanto à sua vida pessoal, o mesmo considera-se avaro³. Prestativo, porém reservado, o que conseguimos descobrir de sua vida particular é sua origem de menino que cresceu com os familiares na zona rural, em um engenho chamado Riachão do Dantas.

Enquanto o que lhe é pessoal fica reservado, as páginas e mais páginas de seus romances são um convite para se matar um pouco a curiosidade sobre a vida desse autor, não por serem narrativas autobiográficas, mas sim pelo fato de, ficcionalmente, permearem metaforicamente espaços rurais que fizeram parte da vida de Francisco Dantas. O que Dantas parece fazer é unir, assim como poetas como Manoel de Barros, a terra à palavra, em um imaginário que permeia nordestinidade no sentido poético, ao mesmo tempo em que crítico e atento aos problemas sociais que oprimem essas localidades.

Seu romance inicial foi, além de muito aclamado, um indicativo do que viria a ser o ritmo de produções literárias do autor: ambientado em solo rural, tecido em memórias que revelam abandono e solidão, além de um pano de fundo com profunda crítica social, **Coivara da memória** tornou-se o primeiro reflexo de uma dedicação em elaborar escritas sobre o solo do regionalismo.

O que toca, no princípio, um leitor desavisado da potência de Francisco José Dantas são, sem dúvida, os títulos escolhidos para cada romance. Como uma espécie de metáfora inicial, são porta de entrada e o indicativo do teor de profunda reflexão humanística que as obras provocam. O primeiro já citado, **Coivara da Memória**, parte dessas ramagens queimadas do passado, numa tradução livre do título, para nos apresentar o que José Paulo Paes nos indica no prefácio da obra:

³Em contato com o autor via e-mail.

um rememorador obsessivo. Tabelaio, neto de um senhor de engenho, esse personagem, também narrador, se propõe a remontar o passado por meio da escrita, enquanto aguarda julgamento por um crime de vingança do qual foi acusado. A personagem principal de **Coivara da memória** é um ser maculado pelos acontecimentos passados, desde a infância. Órfão de mãe, criado pelos avós, esse personagem tenta percorrer “as trilhas erradas das origens”, na intenção de não apenas reconstruir o passado, mas também de encontrar nele algo que o possa ajudar no dia do julgamento.

A sua condição de preso domiciliar o conduz ao ato rememorativo. Estar preso o condiciona a cascavilhar o passado, como uma necessidade vital para continuar são, na penosa espera: “Mesmo nas horas mais danadas, nas ocasiões em que perco o tino (...) de repente... egressas de bocas invisíveis, me chegam vozes que se arrastam do passado e me empurram para a vida.” (DANTAS, 2013, p. 15). No intento de expor o jogo da memória, Dantas elabora de início a reflexão do resgate ao passado, por meio de uma espécie de memória independente, em que as imagens retomadas nem sempre são as que, conscientemente, desejávamos remontar: “Mal aprumo o espinhaço por conta do acalento que recebo delas, logo me vejo assoberbado por imagens inimigas” (DANTAS, 2013, p. 16).

Seguindo o ritmo inicial, Dantas publica, no ano de 1993, **Os desvalidos**. Em uma releitura da tradição nordestina, esse romance se propõe a dar voz, como o título indica, aos “sem valor”, aos rejeitados que perambulam por terras também desvalorizadas, em uma época de transição entre o mundo latifundiário e o capitalismo. Na linha narrativa entre fluxos de memória que passeiam por diversos momentos do passado, que são mixadas com o presente e envolvidas pela recriação de uma das mais tradicionais histórias nordestinas, a do cangaceiro Lampião, **Os desvalidos** propõe, como início da narrativa e de maneira poética, o primeiro capítulo com o título “O cordel de Coriolano”. Neste, somos ambientados à vida do protagonista, Coriolano, que no presente atua como mestre sapateiro.

Ao receber a notícia da morte de Lampião, Coriolano tem sua liberdade restaurada e pretende então voltar ao seu lugar de origem. Mas é entre uma certeza exterior à necessidade da partida e uma dúvida interior sobre voltar ou não para esse mesmo lugar de origem, lugar também revestido de máculas do passado, que Coriolano começa a remontar, de forma multifacetada, sua origem de menino órfão

de mãe, com pai rude, sobrinho de um homem honrado e forte, na construção de uma trama que caminha para a permanência na solidão.

Na sequência, há a publicação do romance que será o *corpus* do nosso estudo: **Cartilha do Silêncio**. Em seguida, somos apresentados a **Sob o peso das sombras**, publicado no ano de 2004. Mais uma vez, nos deparamos com a elaboração de uma personagem que necessita dos mecanismos da memória para se manter em vida. De maneira cada vez mais profunda, num belíssimo jogo com a linguagem, Dantas nos proporciona, nessa leitura, conhecer Justino Vieira, personagem principal e por vezes narrador do romance. Secretário da Faculdade de Mitologia de Rio das Paridas, e com intenções fracassadas para o jornalismo, essa personagem pretende fazer de sua escrita memorialística uma publicação, em formato de crônica, diferentemente das personagens anteriormente discutidas. A necessidade de Justino em escrever, de antemão, surge do desejo de pôr no papel sua vida, as pessoas que a constituíam e mais todas as intempéries da infância que para ele justificam a sua resignação perante os desafios da vida. Aqui, a personagem quer mais do que narrar, ela quer dar voz às sombras de um passado que sufoca seu presente: “Afinal, ia empregar os meus arrepios de jornalista, até então sufocados, numa coisa mais larga e prometedora que era dar voz a meu passado” (DANTAS, 2004, p. 47). No entanto, esse anseio primeiro passa a ser aprofundado com a descoberta do câncer, que evidencia sua condição finita e fomenta sua reflexão presente de abandono (tão comum aos personagens do autor), solidão, viuvez.

Nesse momento da narrativa, as perspectivas de Justino voltam-se para o regresso ao passado, não mais apenas como uma tentativa de remontar o vivido, mas como uma necessidade de quem perde os motivos de viver no presente, e de quem, por meio da doença, recebe ainda mais motivos para perder as esperanças no futuro. Se o intento inicial de Justino era escrever para os outros, como um auxílio para que estes não cometessem os mesmos erros de “candura” que ele cometeu em vida, agora, com a chegada da doença, a proximidade evidente com a morte, Justino conclui que “De qualquer forma, se meu esforço não servir a ninguém, valerá ao menos como tranquilizante para esfriar as ideias funerárias, ou como terapia para sublinhar meus vexames” (DANTAS, 2004, p. 78). Fracassado confesso, Justino passa os dias de repouso em casa a rememorar cenas de sua

vida, e, principalmente, as em que ele tinha a oportunidade de se sobressair, se impor, mas preferia se resignar, como em embates como seu Diretor, Jileu Melão. De maneira paradoxal, Justino perfaz o percurso de sua existência, ora se valendo deste para obter redenção, na tentativa de justificar sua vocação para o fracasso, ora concluindo que relembrar, para ele, é uma forma de diminuição.

O romance que dá sequência ao ritmo de produções do autor é **Cabo Josino Veloso**, no ano de 2004. Nomeado a Delegado, a personagem que dá título ao livro parte de Contendas do Papudo em direção a outro povoado, o Alvide, para tomar posse de seu novo cargo e finalmente pensar que está galgando outros degraus na carreira escolhida. Com fôlego suficiente para declarar-se doentamente patriota, Josino Veloso, paradoxalmente, desenha o perfil de um homem submisso e medroso. Como uma espécie de anti-herói, o cabo aproveita-se das situações e chega até a ser genro de um assassino profissional, que passa a ser seu protetor. Destinado a ter poder, o narrador alega: “Começa o seu império. Sente-se envolvido por uma onda de nova euforia, arrebatado a outra esfera social. O medo se transmuda em coragem repentina. Agora, vai olhar os outros de cima. Está do lado dos que mandam” (DANTAS, 2005, p. 45-46). Porém, esse anseio vai sendo comicamente desfeito em um jogo humorístico e/ou caricatural das decepções pelos quais essa personagem passa.

Seguindo o ritmo memorialístico, deparamo-nos com a mescla entre presente e passado, descobrindo a ambição e a pseudo-coragem de um cabo que sonha ser um grande defensor do governo. Novela que tem suas entrelinhas desenhadas por alta crítica social, um dos elementos que pulsam também em outros escritos do autor, Benedito Nunes, nas orelhas da edição do ano de 2005, propõe refletir **Cabo Josino Veloso** como:

Novela de pulsação memorialística (...), ensina-nos, de maneira altamente lúdica e jocosa, que nossa manha brasileira não é brinquedo, e que, nesse país de estrelado céu, boa vida e atividade rendosa se associam numa “farsa a ser levada a todos” (“farse à mener par tous”)- para aproveitarmos a chispa de um foguete verbal certa vez solto pelo alto poeta e audaz traficante Arthur Rimbaud.

Por fim, temos em **Caderno de Ruminções**, publicado no ano de 2012, a conclusão, até então, do percurso de produções de Francisco José Dantas. A

palavra ruminação, que indica parte do título do livro, não está lá por acaso. Na verdade, ela coroa um arcabouço de escritas do autor em que reconstruir o passado, ruminando-o, é o mote para a narração. Nesse romance, deparamo-nos com o Doutor Otávio Benildo Rocha Venturoso, o “Rochinha”. O apelido, no diminutivo, já é um indicativo para conhecermos um homem que, mesmo possuindo uma profissão de renome, a medicina, nunca conseguiu crescer e galgar os louros da mesma.

Em **Caderno de Ruminações**, diferentemente das outras narrativas do autor, a ambientação espacial se dá, em grande parte, na zona urbana, numa Aracaju fictícia. O que não quer dizer que o interior e a zona rural estejam escanteadas. Na verdade, elas são o passado que Rochinha se presta a redesenhar, evidenciando os poucos momentos bons e também os traumas advindos do abandono da mãe e o resultado desta ação nele e, principalmente, em seu pai. Enquanto remastiga o passado, nos deparamos com a crise de um homem de meia idade, que está para casar com Analice, sua prima, e que se pergunta, por vezes, se essa é a decisão mais acertada. Em meio a tantos dilemas que permeiam a investigação do porquê de seus fracassos, surgem reflexões que nos encaminham para uma visão melancólica da vida, de uma vida que devora os viventes, inexoravelmente: “Essa maldição não desgruda de suas costas um só dia (...) do medo de ser triturado pela engrenagem da vida que, muitas vezes, não passa de uma roleta doida, de uma força oculta e perversa...” (DANTAS, 2012, p. 63)

Não raro, encontramos na produção literária de Dantas linhas temáticas que se repetem, quer seja no rural, quer seja no urbano, recriando uma vivência que se quer viva, latejante, na memória sociocultural do nosso país. Os eixos que ligam suas produções são vários. Talvez o mais evidente seja o da memória, sua marca patente em termos de tempo narrativo. Nas obras de Dantas, a memória não é apenas um mecanismo de técnica de escrita, ela é a responsável por propor os mais profundos dilemas ficcionalizados pelas personagens. No seio da memória nos deparamos não só com a reflexão como também com a necessidade de escritura destes que se propõem a remontar passados.

Ao criar um Justino Vieira, que sente necessidade inexplicável de escrever suas memórias, o autor mistura as angústias e anseios de vida com a arte da palavra, no sentido de que os personagens não só se afligem pela existência, como também pela dificuldade em passá-la para o papel. Não poderia ser diferente em

outros romances como **Cartilha do Silêncio**, principalmente, com a personagem Cassiano, que tenta escrever sua vida de dor, como também, a personagem inominada de **Coivara da Memória**, que além de escrever, inquieta-se com o trabalho, a lida com a palavra e suas dificuldades na reconstrução da memória.

Além disso, vemos em Dantas um ritmo criativo de personagens que reformulam os grandes anti-heróis. Assim como o inesquecível personagem “Papa-Rabo de Fogo Morto”, o autor recria personagens patéticos, em que força de vontade, personalidade e audácia ficam apenas no plano das ideias. Fracos, passam uma vida a culpar os outros pela sua própria falta de força e iniciativa. Diferentemente dos homens, as mulheres ganham um espaço privilegiado. Detentoras de força e coragem, muito se assemelham às heroínas realistas como a Capitu, de Machado de Assis, e até mesmo a Emma Bovary, de Gustave Flaubert. Nesse aspecto, como não citar a Maria Melona dos **Desvalidos**? Forte e destemida, injustiçada por uma mentira, se une ao grupo de Lampião, mesmo amando incondicionalmente o seu homem. Do mesmo modo nos encontramos com Analice, de **Caderno de Ruminções**. Revestida de iniciativa, o narrador nos apresenta uma personagem que fazia de Rochinha, nas palavras do narrador, um “homem capitular”, um homem menor perto de sua grandiosidade.

Os espaços narrativos são aproximados também entre os romances/novela. Ao recriar uma Sergipe ficcional, Dantas nos apresenta pequenos povoados como o Rio-das-Paridas e o Alvide, que são responsáveis por ser a morada de vários personagens de sua arte ficcional. Com um teor simbólico altamente ligado à vida das personagens, esses espaços redesenham uma tradição rural, atualizando-a na costura com elementos e ambientações citadinas. Já a narração é um caso à parte. Marcando seu lugar na literatura da contemporaneidade, Dantas joga com o leitor ao modificar, sem marcas elementares, a narração entre primeira e terceira pessoa. A dificuldade, no princípio, está em detectar as vozes, posto que o narrador em terceira pessoa tem um poder, um domínio da vida e das vicissitudes das personagens, que confunde a leitura dos leitores mais desavisados. A técnica do narrador é trazer o leitor para o texto. Na maioria de seus livros, Dantas convida o narratário a mergulhar no tecido narrativo, a participar da história e ser, de alguma maneira, parte dela.

Em suma, podemos considerar que Francisco Dantas cria narrativas que mesclam, em sua composição, personagens que reavivam memórias e que, por meio delas, refletem profundamente a condição do homem enquanto sujeito carregado de mazelas tanto físicas quando emocionais. Suas personagens recriam pessoas que procuram incansavelmente respostas para uma vida esvaziada, em um tempo já findo. A tessitura entre personagem-espaco-tempo, portanto, parece ser algo indissociável: enquanto falam, as personagens retomam o passado, e nesse retorno desenham um quadro social que remonta espaços, cenários que são coadjuvantes para os grandes conflitos de suas existências.

2.2 O(S) LUGAR(RES) DE DANTAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: REGIONALISMOS E REGIONALIDADES

A literatura brasileira contemporânea suscita diversas questões. Em primeiro lugar, por ser produzida em tempos mais próximos, não precisamos voltar necessariamente os olhares para o passado: ela é fluída, presente, está em constante processo de feitura; em segundo lugar, por não apresentar, até então, uma *vertente fundadora*⁴, as temáticas e os modos de constituição de espaços, tempo, personagens e até mesmo grafia e formatação, são, de maneira visível, muito diversificadas, o que (se não impede) ao menos dificulta o trabalho de teóricos e/ou críticos que desejem discutir literatura na atualidade. O romance, nesse ínterim, é um dos gêneros que mais apresenta essas características. Considerado como “o único gênero em evolução”, segundo Bakhtin, o romance efetiva o fenômeno pluridiscursivo, ao dar voz a uma diversidade social de linguagens em que “O prosador-romancista (...) acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extra literária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais fecunda.” (BAKHTIN, 2014, p. 104).

Como afirma Donizeti Pires, estamos em meio a uma produção literária pluralizada e que realiza um constante diálogo com diversas interfaces. No contexto nacional o romance tem sido investigado na busca por semelhanças entre essas múltiplas vozes que o constituem. Maria Zilda Cury, em **Novas Geografias**

⁴ Conceito defendido por Maria Zilda Ferreira Cury em “Novas Geografias Narrativas” (2007).

Narrativas, por exemplo, propõe esquematizar a produção romanesca partindo da grande produção ficcional estabilizada em solo urbano. Para a autora, é a partir dessa ambientação, em que a escrita para as grandes cidades passam por mudanças na forma de se dizer, que o gênero e as temáticas são reformuladas: “O espaço da cidade assume feição performática, exibindo cenas rápidas, *sketches* que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos, sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso.” (CURY, 2007, p. 9) A violência, a denúncia social decorrente da exclusão e a própria auto-reflexão da literatura, além do teor memorialístico, numa mistura entre memórias coletivas e individuais que mescla o particular e o universal, constituem para Cury (2007) um pequeno esquema do que venha a ser a produção romanesca atual.

De maneira análoga, Regina Dalcastagnè (2012), em **Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado**, dedica um estudo à análise da produção literária contemporânea em busca de perceber suas nuances, processos de formação e, principalmente, a legitimidade de quem fala, ou seja, investiga a questão da representação da “outridade” por meio de algumas perspectivas, como a do “ escritor burguês”, que fala das margens, e de escritores marginalizados que retratam sua realidade social, como Carolina Maria de Jesus, em **Quarto de despejo** e Ferréz, em **Terrorismo literário**.

O olhar voltado para a literatura de Dalcastagnè (2012) evidencia questões sociais, posto que ela conclui, assim como outros teóricos e críticos da atualidade, que a literatura tem aberto espaço para dar voz aos discriminados. No entanto, a autora evidencia que essas produções são taxadas, pela crítica literária, como pertencentes a um subconjunto, as ditas “paraliteraturas”, no que concerne considerar a validade das temáticas propostas por essas produções ao mesmo tempo em que as classifica, negativamente, pela “ausência” de valor estético.

Dalcastagnè (2012) surge então como uma voz em meios acadêmicos para dar representatividade às escritas ditas “marginalizadas”. Todavia, apesar de críticos e pesquisadores como ela lutarem pela igualdade literária, no sentido de unirem esforços pela legitimação de textos considerados marginais, quando se trata de regionalismo, contexto no qual estão incluídas também as obras de Francisco José Dantas, há, predominantemente, um discurso preconceituoso, excludente. Para

estudiosos como a referida pesquisadora, o romance regionalista é um modo de fazer que perdeu visibilidade e entrou em decadência na atualidade, abrindo as portas para produções que refletem um país majoritariamente urbano. Romancistas como Dantas, nesse sentido, se encontram em um solo movediço, no qual ora são intitulados como anacrônicos, ora como persistentes em uma caminhada solitária, como vemos:

Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano, ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos. (...) Não se está querendo dizer aqui que não se escreva (ou não se escreverá) mais nos moldes regionalistas. Bastaria citar Francisco José Dantas de *Coivara da memória* (1991), ou *Cartilha do Silêncio* (1997), para derrubar essa tese. Acusado de ser regionalista, defendido por ser regionalista, Dantas aparece mesmo como uma voz isolada dentro de um contexto literário que não se quer mais regionalista. (Dalcastagnè, 2012, p. 110)

No entanto, a reflexão de Dalcastagnè (2012) nos proporciona, no mínimo, alguns questionamentos. Será que não existem mais, na contemporaneidade, narrativas ambientadas em solo rural? Se sim, as narrativas que tem como espaço as grandes cidades, excluem a possibilidade de refletir a região? Decorrente dessas reflexões, outra surge: Que tipos de “moldes” regionalistas fazem com que essa tendência se perpetue apenas com uma única voz, isolada no contexto geral da produção contemporânea?

Um curto passeio pela produção romanesca contemporânea pode nos possibilitar respostas. Afirmar, por exemplo, que Francisco José Dantas é uma “voz isolada” é um risco, isso porque ao seu lado percebemos a caminhada de diversos autores que persistem na ambientação rural, com certeza imbuídos da verdade de que “o sertão é o mundo”⁵, para fazer valer a tão famosa frase de um dos autores mais representativos da literatura regionalista. Assim como para Dantas, a inspiração que parte das regiões motivam belíssimas escrituras como as de Ronaldo Correia de Brito, por exemplo, em romances como *Galileia* (2009), que narra a história de três primos que largaram o campo em busca da vida em cidades grandes, mas retornam ao sertão nordestino para celebrar o aniversário do avô, Raimundo Caetano, ao mesmo tempo em que esperam pela sua morte. Nesse retorno, cercados pelos fantasmas do passado, ambos lembrarão as histórias

⁵ Frase retirada de “Grande Sertão: Veredas”, em sua edição no ano de 2001.

vingança, morte e adultério de uma família decadente. Um dos aspectos interessantes desse romance é a forma como o autor desenha o sertão em sua atualidade, como um ambiente em decadência, mas que continua ali, povoado, em um misto de tradição e modernidade. Esse ambiente se torna propício para que as personagens caminhem pelos espaços da memória e auto avalie sua existência.

E o que falar de Maria Valéria Resende? A voz feminina de diversas narrativas dá destaque em *Outros Cantos* (2016), a um sertão que poderia ser qualquer outro. Ao retratar Maria, uma mulher que dedica sua vida às pequenas causas, a autora coloca o sertão como um mecanismo ativador de memórias de quando ela, quarenta anos atrás, esteve no mesmo lugar para o qual está retornando. Enquanto segue viagem, a personagem nos apresenta as veredas de uma região em que homens não chegam, só partem, ao mesmo tempo em que, se permanecem, são infectados pelos sintomas tecnológicos dos dias atuais. De maneira fluída, Maria Valéria insere-nos na atualidade do rural que permanece.

Também não podemos esquecer de outro nome de destaque nacional, e que de certa maneira dessacraliza a ideia que correlaciona a narrativa regionalista ao solo rural: Milton Hatoum. Diferentemente de Ronaldo Correia de Brito e Maria Valéria Resende, esse autor usa a cidade de Manaus e suas redondezas como espaço criativo, desenhando em *Relato de um certo oriente* (2008), a história de uma família burguesa com origens árabes, que partiu em busca de uma vida melhor no Brasil. Ao recriar, no espaço narrativo, microrregiões que passeiam pelos pequenos núcleos da cidade de Manaus, pelas terras do Líbano e pelos cômodos da casa da família nuclear, Hatoum é louvado por sua capacidade de diferir das narrativas repetitivas sobre a Amazônia, com seus seringueiros e índios, e propor uma costura de tecidos da memória que recriam espaços de maneira metafórica, fazendo com que estes, assim como nos autores acima discutidos, sejam influenciadores diretos na constituição humana das personagens.

Destarte, podemos afirmar não só que Dantas não caminha sozinho, quanto que, na atualidade, narrativas urbanas têm ganhado espaço também como regionais, no sentido de que seus espaços são elementos de suma importância para investigar a essência humana recriada. O problema, portanto, não está em existir ou não narrativas ambientadas em solo rural, mas sim em um cacoete acadêmico que tem se repetido na crítica brasileira e perpetuado os ditos “moldes” referidos por

Dalcastagnè (2012). Há, por assim dizer, um dualismo vicioso que põe em extremos o urbano x rural, e que tem como origem as reflexões de Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”.

Ao dividir o percurso da literatura regionalista em três fases, entrelaçadas ao percurso de formação econômica do Brasil, Antonio Candido elaborou um modelo de interpretação para o regionalismo que se propagou pela crítica literária. Ao pensar regionalismo o autor considerou que as obras elaboradas no período de um sentimento de nação nova, motivado pela independência em 1822, eram regionalistas no tocante a representar, descritivamente, tipos humanos e vida nas cidades e campos, como forma de afirmação nacional. A segunda fase inicia-se com o regionalismo de 30, pertencente ao movimento modernista, em que a consciência de uma nação subdesenvolvida motiva escritas com profunda crítica social, evidenciando a realidade econômica das regiões rurais em detrimento da acelerada urbanização. Como estopim da representação regional, Antonio Candido elege o termo *superregional* para nomear as produções de Guimarães Rosa, principalmente em seu **Grande sertão: veredas**, por este ultrapassar os limites das outras duas fases, universalizando a região.⁶

Essa classificação traz, como grande contribuição à crítica, a possibilidade de pensar o regionalismo por meio de uma *dimensão regional*, que mais tarde contribuiria para refletir esse modo de expressão enquanto tendência literária. Entretanto, essa mesma classificação foi o nascedouro de interpretações engessadas, que conferiram a elaboração dos ditos “moldes” referenciados por Dalcastagnè (2012). Além de motivar a ligação entre escrita regional como escrita rural, como se houvesse apenas essa possibilidade, para Santini (2011) Antonio Candido acabou por propor um movimento que separava local e universal, limitando o regionalismo a narrativas descritivas e/ou engajadas socialmente, enquanto que universal seriam as obras que extrapolassem esse limite para originar reflexões mais profundas da existência. Para a autora, Candido motivou, por fim, um paradigma de interpretação crítica sobre regionalismo literário que, até a década de 90, foi responsável por dividir as obras regionalistas em dois extremos:

⁶ O termo universal foi utilizado por Candido (2006) para nomear obras literárias que ultrapassassem a limitação pitoresca de determinadas regiões e possibilitassem uma reflexão humanista abrangente e, portanto, universalizante.

Essa discussão toma outro rumo a partir da década de 90, quando em torno da perspectiva regionalista- ou não- de autores contemporâneos impõe que seja revista (...) os diferentes paradigmas da interpretação crítica dessa produção. E é justamente nesses esforços que se verificam duas vertentes críticas (...) de um lado, coloca-se a ideia de que o regionalismo teria sido “superado” com a narrativa rosiana, como se o super-regionalismo de Cândido significasse a sentença de morte da representação local (...) de outro, a reinteração de que o regionalismo é uma forma literária tributária do subdesenvolvimento econômico e, por isso, sustenta-se na incorporação estética de regiões em que a globalização não se realizou de modo homogêneo. (SANTINI, 2011, p. 82)

A partir do que coloca Santini (2013), a iniciativa da crítica literária em revisitar o regionalismo acaba reinterando os resultados da interpretação de Antonio Candido. De modo extremista, ou existem obras localistas, representando um subdesenvolvimento ainda relacionado às regiões rurais, ou obras que ultrapassam esses limites, sendo, portanto, *superregionais*. A repetição de posicionamentos críticos de pesquisadores⁷, desde o surgimento das classificações regionais de Candido até aqui evidencia movimentos sincrônicos de um percurso histórico dessa discussão, mas que, apesar de terem uma importância, já que pensar o passado é uma forma de repensar o presente e prospectar o futuro, não avançam criticamente, investigando o que de novo essa tendência pode oferecer.

Debater então sobre regionalismos e regionalidades, e principalmente atribuir esse termo à escrita de um autor, parece uma atividade infrutífera, quiçá desnecessária, se não voltarmos a atenção para outros poucos pesquisadores que, acreditando na persistência da tendência regional, sugerem novas perspectivas. Retomando a reflexão de Santini (2013), há uma produção atual que solicita estudos e investigações, não mais reafirmarem posicionamentos como os propostos por Candido e já referidos no decorrer desse estudo, mas sim como forma de

⁷ Vale evidenciar pesquisas como as de Garbuglio (1979), no ano 1979, que, seguindo o ritmo de Antonio Candido, se detém a limitar o regionalismo brasileiro, renomeando as fases discutidas por Candido como atitudes regionalistas. Ao propor a sentença “*Fôlego de gato*” para intitular um artigo que indaga sobre as versões do regionalismo, o autor, de antemão, nos indica o que, para ele, é uma marca do regionalismo e de suas versões. Por meio de “atitudes regionalistas”, Garbuglio define: A atitude conservadora, que defende as tradições, o trabalho com a palavra; A denunciante, que delata as misérias socioeconômicas; A acomodada, produções exóticas e/ou pitorescas; e a globalizante, que tem em *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, a marca do uso da linguagem que ultrapassa os limites das outras duas. Outros estudiosos mais atuais como Galvão (2000) e Araújo (2008) parecem partir das mesmas propostas anteriormente dadas e delimitam os regionalismos no percurso da literatura brasileira e suas características específicas em cada período. Os autores discutem a “tendência genealógica” do regionalismo, ao propor a origem das produções literárias regionalistas nas manifestações localistas do romantismo (caracterizando uma fase mais próxima ao pitoresco) passando pelo segundo regionalismo modernista até chegar ao e 3º regionalismo, com Guimarães Rosa.

criticamente analisar obras regionalistas considerando que, possivelmente, elas refletem a região simbolicamente, e essa reflexão não apenas as direciona para os status de obra prima, ou, mais claramente, elas têm a possibilidade, por meio de um estudo crítico, de serem obras-primas ao mesmo tempo em são regionalistas, e por isso mesmo não necessitam de uma reclassificação que as tire das “margens” literárias.

Chiappinni (1995) é uma das pesquisadoras contemporâneas que aceitam o desafio de estudar o regionalismo. Em um de seus estudos mais recentes, a pesquisadora procura conceituar essa tendência não apenas como um conceito temático direcionado para as regiões rurais e, sobretudo, não hegemônicas do país, mas sim como um “modo de formar híbrido”, posto que utiliza formas de escrita urbana e se direciona também para tal. Além disso, Chiappinni (2013) defende a permanência da ficcionalização das localidades rurais como um meio de exprimir tanto os aspectos exteriores quanto interiores do homem rural. Em suma, a autora coloca o regionalismo como “Um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens, tradicionalmente alijados das Letras, e restritos à determinada região, mas sem de antemão a uma aceitação suprarregional” (CHIAPPINNI, 2013, p. 51), deixando de lado os dualismos e “moldes” que por muito tempo persistiram como classificadores da literatura regionalista.

Entretanto, consideramos que a grande contribuição de Chiappinni (2013) para o regionalismo é a correlação deste à chamada regionalidade, sendo essa o modo de expressão regionalista na contemporaneidade que nomeia o elo fundamental entre a realidade das regiões (suas descrições, ambientes, etc.) e as representações simbólicas que reconfiguram as reflexões sobre o homem, independentemente de sua ligação literal com determinado espaço. Quanto ao ser regional, Haesbaert (2010, p. 8) diz que “a região envolveria a criação concomitante da realidade e das representações regionais (...). O imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e a produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas”. Colaborando com essa assertiva, Chiappinni (2013) destaca que a regionalidade acontece em uma narrativa quando a ambientação ultrapassa os limites geográficos. Como um espaço

subjetivo, ao mesmo tempo em que vivido, ela é o teor simbólico das imagens histórico-sociais que resultam numa determinada região literária.

(...). Trata-se, portanto, de negar a visão ingênua da cópia ou reflexo fotográfico da região. Mas, ao mesmo tempo, de reconhecer que embora ficcional, o espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes. (CHIAPPINNI, 1995, p. 158)

Pensar em uma obra regionalista na contemporaneidade, portanto, é compreender que espaços representados nas tessituras narrativas são propostos pela regionalidade, se consideramos que esse termo designa um duplo movimento: a construção de um espaço físico ao tempo em que esse mesmo espaço físico é recriação e, portanto, ficcional e concomitantemente simbólico, metafórico. Nesse sentido, Ligia Chiappini (1995) quando discute em *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura* o termo “universal” não está, por consequência, concordando com o *superregionalismo* discutido por Candido e tão propagado pela crítica, mas sim fazendo uso do termo como um elemento existente em obras regionalistas, quando elas, assim como qualquer narrativa bem elaborada, conseguem, por meio da regionalidade, entrelaçar espaços históricos e geográficos a vivências, à profundidade humana das personagens recriadas.

Para tal, não é necessário que esse espaço narrativo seja obrigatoriamente rural. Candido, ainda em *Literatura e subdesenvolvimento*, segundo Santini (2011) já pensava, ainda que muito embrionariamente, que o nascedouro do romance regionalista estava na representação da caracterização de tipos humanos modos de vida em sociedade tanto nas cidades quanto nos campos, colocando o ambiente citadino em evidência. Apesar de no percurso histórico, pela influência do movimento modernista, o termo regionalista ter sido ligado, em grande parte, diretamente à narrativas rurais do país (vale lembrar nomes como Graciliano Ramos e, principalmente, José Lins), o regionalismo enquanto tendência que se renovava a cada novo fôlego, e como mais uma possibilidade literária de recriar o vivido, ultrapassa os limites do rural e correlaciona-se esses a microespaços citadinos, deixando claro que a influência do espaço no homem, e vice-versa, não depende necessariamente de determinada região: todo espaço, rural ou urbano e dentro de

determinado contexto social, exerce influência assim como também é modificado pelo homem.

É por meio do regionalismo perpetuado nas marcas da regionalidade que Dantas pede lugar na literatura brasileira contemporânea. O seu lugar, para nós, são lugares: de representação rural, na recriação de pequenos povoados e fazendas como em **Coivara da memória**; de representação citadina como em **Caderno de ruminções**; de denúncia social, como nos questionamentos sobre ações governamentais em **Sob o peso das sombras**; de representação de conflitos individuais e subjetivos de pessoas que se maculam pelos erros cometidos, pelo abandono, solidão, como em **Os desvalidos**. O lugar de Dantas é o lugar do autor que consegue entrelaçar os espaços e o tempo histórico para além da descrição enfadonha, propondo nas tessituras do texto um mergulho na memória coletiva a partir da ficção, reavivando conflitos sociais, ao passo que os articula a conflitos inerentes à própria condição humana.

O lugar de Dantas é, por fim, o lugar do autor que, assim como muitos outros da atualidade, fala de outridade, tentando reconhecer-se no outro, expressar o outro, seus conflitos, suas necessidades, toda a carga de vida que pode brotar nas extensões tanto citadinas quanto rurais (ainda muito existentes) do nosso país. Autor regionalista, das regiões e mais regiões que puderem surgir por meio da ficção, e que não precisam necessariamente da delimitação exata, da cópia fiel de espaços.

2.3 A OBRA COMO UM ÂMBITO DE POSSIBILIDADES HERMENÊUTICAS

Observa-se que, na crítica literária contemporânea⁸, não há um vasto número de pesquisas em torno das obras lançadas por Francisco José Dantas. Poucas são as publicações científicas decorrentes de pesquisas em programas de pós-graduação, o que evidencia, possivelmente, o desconhecimento por parte dos leitores, acadêmicos ou não, do conjunto de romances/novela desse autor. No entanto, apesar de poucos, alguns pesquisadores se dispuseram a tal tarefa. Aqui, inicialmente, evidenciamos Maria Lúcia Dal Farra, como admiradora tanto do Francisco Dantas pessoa, quanto do Francisco Dantas romancista. Enamorada de

⁸ Ver, por exemplo “História concisa da literatura brasileira” (2006) de Alfredo Bosi; Regionalismos e regionalidades num mundo supostamente global, de Chiappinni (2013) e “Trilhas do romance brasileiro da segunda metade do século XX”, de Antônio Donizeti Pires.

suas obras, ela propôs análises primeiramente publicadas em seu texto “Um olhar (enamorado) sobre a obra de Francisco José Dantas” (2010), em que traz um apanhado crítico com os posicionamentos e opiniões dos primeiros leitores do autor, teóricos, críticos que de alguma maneira deram uma contribuição para a construção da fortuna crítica de Dantas e a enxergaram como um poderoso material para abordar questões regionalistas até as macro questões sociais. Mas é em “As artes & ofícios nos romances de Francisco J.C. Dantas” (2012) que Dal Farra dá uma real contribuição crítica à fortuna do autor. Nesse trabalho, ela percorre as obras, investigando as características em comum entre os personagens dos quatro romances até então publicados. Dessa maneira, ela realça as artes e ofícios tidos como um meio de subsistência daqueles que vivem à margem da sociedade e ainda pontua aspectos da sociedade latifundiária.

O trabalho de Dal Farra é um convite para a elaboração de outras pesquisas, inclusive já existentes, oriundas de uns poucos pesquisadores das pós-graduações do país. Essas investigações transitam por temáticas como a binômio tradição-modernidade, memória, além de questões de representação de gêneros, no conjunto de obras do autor. Aqui, traçamos de maneira panorâmica o que tem se escrito sobre o nosso objeto de estudo, **Cartilha do Silêncio**, como um meio de aprofundar-nos nas possibilidades hermenêuticas do romance supradito, além de investigar novas possibilidades de pesquisa por meio dele.

Em “Patriarcalismo e Rupturas em Cartilha do Silêncio”, de Andrade (2009), a obra em questão é analisada sob o viés das marcas coloniais e patriarcais e suas consequentes relações de poder, que continuaram marcantes na sociedade e, em específico, de como se originaram pequenas rupturas de certos valores cristalizados no âmbito familiar, empregatício e social. Andrade (2009) mostra que esse percurso pode perfeitamente refletir o contexto social da época, visto que o romance é datado em ordem cronológica, o que nos ajuda a compreender os valores socioculturais.

A autora inicia sua análise a partir das considerações em torno do patriarcalismo, considerando que a presença do patriarca (Romeu Barroso), falecido no início da narrativa, é presença constante no decorrer desta, posto que os personagens sempre o resgatam através de suas memórias, de forma a relembrar a sua postura autoritária, suas regras e ações que podem ser analisadas em detrimento à constituição familiar secularmente tradicional. Como reflexo desse

autoritarismo, temos em Dona o exemplo da submissão ao patriarca, pois observamos que mesmo sendo considerada como “a frente do seu tempo” (em consideração ao fato de que se casa por paixão, o que passa a ser considerado como uma marca de ruptura em relação ao contexto social da época) essa personagem é um reflexo da submissão ao marido, como uma voz que não pode ser ouvida. Perde seu primeiro nome, o de Rosário, passa a ser a senhora do lar, vê seus sonhos de solteira podados e, sem ter como revogá-los, sofre em/por seus silêncios.

Esse paradoxo também é refletido por Andrade (2009) na personagem Arcanja, que destinada a não se casar, por razão de fazer justiça, dá-se em matrimônio a seu primo Cassiano, fruto do casamento de Romeu e Dona Senhora. Nesse caso, Arcanja se torna a dona de casa, que não queria ser, de maneira alguma, no passado. Seu sonho de ser professora dá-se por acabado, e ela passa agora a cuidar do filho e das “loucuras” do esposo.

Já em “A modernidade e o (neo) regionalismo em Cartilha do Silêncio”, de Medeiros & Santos (2013), o foco da pesquisa parte do princípio de que a obra se constitui num paradoxo entre o antigo e o moderno a partir de uma narrativa regionalista, porém sob uma nova perspectiva: o autor usa o plano regional como um fundo para tematizar discussões dos dramas humanos, como a morte e o medo, refletindo-os como sentimentos de profusa reflexão existencial sentidos e vividos nos diversos lugares, quer sejam urbanos ou rurais. Este paradoxo da modernidade é inicialmente exposto por Dona Senhora, primeira narradora da obra. Dona Senhora vive uma relação tripla entre as memórias do passado, ao se lembrar da sua vida de solteira e seus sonhos; o gosto pelo presente em sua adaptação à vida de casada, mesmo com todas as queixas intrinsecamente vividas; e a inquietação pelo futuro.

Ainda segundo Medeiros & Santos (2013), o paradoxo da modernidade também se faz presente na observação da personagem Arcanja ao comportamento do primo Cassiano, quando esse volta do Rio de Janeiro, anos depois da perda dos pais. Arcanja compreende que a suposta modernidade que passa a fazer parte da constituição do primo, como é o caso da introspecção (cuja a primeira impressão dá-nos a ideia a uma adaptação a modernidade) nada mais é do que uma forma de mascarar o seu passado, visto que, na verdade, essa suposta anulação pode ser

considerada como uma refração dos acontecimentos trágicos que o acompanharam desde a morte do pai. Neste caso, portanto, o que de moderno constitui Cassiano é apenas uma resultante do passado. Em **Cartilha do Silêncio**, para os pesquisadores, a modernidade é vista através de uma dupla tensão: “As personagens se mantêm resistentes de certa forma às experiências modernas erguidas ao longo das mudanças socioeconômicas as quais perpassam a história da família Barroso ao mesmo tempo em que apreendem aspectos dessa mesma modernidade.” (MEDEIROS & SANTOS, 2013, p.10)

Para Maria Helissa de Medeiros, em “Cartilha do Silêncio: O signo da Modernidade e da memória” (2014), o romance em questão realiza um duplo movimento articulado entre uma modernidade paradoxal vs. as experiências tradicionais enraizadas na memória, tanto individual quanto coletiva. A autora sustenta a ideia de que, em **Cartilha do Silêncio**, primeiramente, o paradoxo da modernidade é dado pela vida moderna instável e dinâmica na qual as personagens estão inseridas, refletindo, por consequência, na rememoração destes como uma maneira de permanecer na tradição. Segundo Medeiros (2014), os personagens são incutidos do desejo pela permanência dos valores do passado negados pela modernidade, posto que esta se nutre do futuro, anulando o que já foi. A memória, nesses termos, para a pesquisadora, passaria então a ser um processo de resistência, que re-significa o indivíduo para além da esfera moderna. Por fim, Medeiros (2014) analisa as representações sociais baseadas na tensão tradição-modernidade, salientando a inadequação dos personagens ao espaço familiar, principalmente nos períodos em que são realçadas marcas da transição da tradição patriarcal para a modernidade.

Quanto à representação de gêneros, trazemos aqui uma autora que toma como norte essa temática para abordar hermeneuticamente **Cartilha do Silêncio**. Joseane Souza Fonseca, em “A mulher subalterna na ficção de Francisco Dantas”, propõe compreender as consequências das relações de opressão que envolvem as mulheres representadas no romance em questão, com foco para as locadas à margem da sociedade, por recriarem a soma opressiva entre gênero-classe-sexualidade. A autora elege, dessa maneira, Arcanja e Avelina, por compreender que ambas representam essa tríade, diferentemente de D. Senhora, que na

narrativa, apesar de mulher, sofre uma opressão ambígua em detrimento da sua posição social, ou seja, por ser rica, oprime, por ser mulher, é oprimida.

Dessa maneira, para Fonseca (2009), diferentemente de D. Senhora, Arcanja representa a luta pelo rompimento entre os mundos sociais, visto que a mesma era de classe subalterna e, mesmo assim, opta por ser professora e não se casar. Oprimida desde pequena perante o homem, visto que foi violentada pelo próprio primo, essa personagem sofre tentativas de silenciamento desde a infância, tanto por sua condição de gênero, quanto por sua condição de classe, além da sua condição sexual, posto que a violência sexual que sofreu criou na mesma um medo social de ser excluída. Entretanto, a autora indica que a representação de Arcanja já evidencia uma espécie de transgressão, representativa da postura literária do autor, ao marcar a certeza de Arcanja de que o casamento foi sua última opção de vida.

Essa transgressão, em Avelina, toma traços mais leves e a violência por sua condição de mulher, degraus maiores. Isto porque ela é esposa de um subalterno, e por isso mesmo passou a ser foco de suas descargas emocionais. Oprimida pelos xingamentos, oriundos de um discurso verbal de dominação do homem sobre a mulher, ela tenta manifestar-se também discursivamente. Entretanto, depois de cega, prefere resignar-se. Ambas as personagens representam um contínuo de novas construções identitárias, que, em Dantas, indicam, por vezes em entrelinhas, as tentativas de ruptura da condição patriarcal que entrou em decadência no decorrer do século XX.

Fonseca (2010) dá continuidade à pesquisa quando propõe, em “Espaço literário e identidade em Cartilha do Silêncio, de Francisco José Dantas”, correlacionar as identidades femininas recriadas no processo criativo de **Cartilha do Silêncio** ao espaço literário. A autora reafirma a proposta de Dantas em dar evidência à representação do feminino, ao propor o início da narrativa com a reflexão de Dona Senhora, passando pela a de Arcanja, para só depois dar voz a narradores masculinos. No intento de marcar a fase transitória entre patriarcalismo e modernidade a autora, desta vez, opta por relacionar o espaço às constituições de Arcanja e Dona Senhora, como representantes de indivíduos que não conseguem se adaptar aos espaços que lhes são reservados.

Sobre Arcanja, a pesquisadora considera sua condição de enferma aprisionada a um quarto, que metaforicamente representa sua opressão; para Dona

Senhora, o dualismo entre tradição, quando muda de identidade por imposição do marido (de Rosário para Dona Senhora), quando muda de cidade, etc.; e modernidade, quando diferentemente da mulher romântica, tem uma forte ligação ao marido por seus desejos sexuais, quando, solteira, ansiava ser atriz. Ambos os trabalhos, viesados por essa temática de gênero, renderam a Fonseca um trabalho de dissertação, no qual comparou, por meio de uma abordagem sociocultural, a representação de personagens femininas em **Cartilha do Silêncio** e em **A doce Canção Caetana** (1987), de Nélida Pinõn.

Por fim, temos em “A dupla poética do silêncio: Uma análise de Fogo Morto e Cartilha do Silêncio” a investigação de como os silêncios que envolvem os personagens podem ser uma representação trágica da condição humana. A primeira personagem a ser analisada é Dona Senhora, que, para Oliveira (2010), faz parte de um casamento monótono, com alto teor de trágico por ser uma relação silenciosa, na qual suas vontades e anseios são podados, restando-lhe apenas a rememoração dos acontecimentos de sua juventude. Essa relação estática e a falta de possibilidade aos desabafos, visto que D. Senhora não tinha amigas em Rio-das-paridas por ser considerada pelas mulheres do local como pessoa à frente do seu tempo, faz com que essa personagem se encontre numa aflição profunda, que gira em torno do silêncio do marido, da solidão e do medo de ser abandonada por outra mulher. Esse desequilíbrio matrimonial é a chave para o trágico da personagem, pois a torna uma infeliz.

A segunda personagem é Arcanja. O drama que a acompanha durante toda sua existência inicia-se com o peso da culpa por ter perdido a virgindade precocemente, vítima de violência sexual, com o seu primo Porfírio. No decorrer da narrativa, a personagem passa por diversas situações que refletem a dimensão trágica de sua vida, como, por exemplo, ter um casamento arranjado com seu primo. O que a difere de D. Senhora, nesse contexto, é sua capacidade de usar a racionalidade para lidar com as situações, as emoções. A terceira personagem a fazer parte da teia de relações em **Cartilha do Silêncio** é Avelina. Casada com Mané Piaba, típico homem de características rudes, essa personagem, que já sofre devido ao seu teor marginal em virtude de sua classe social menos privilegiada, vive uma vida de lamentos por não poder ter gerado um filho, ser desprovida do amor matrimonial e de bens materiais. O teor ainda mais trágico da personagem se dá ao

percebermos que esta, diferentemente das outras, não possui nem boas memórias para se refugiar, a vida para ela foi triste do princípio ao fim.

A importância dessa revisão bibliográfica em torno da crítica se justifica, principalmente, pelo intento de investigar a relevância desse estudo para a crítica literária. Primeiramente, por ser mais um olhar sobre as obras de Francisco José Dantas, que, como já dito, possui poucas pesquisas no ramo acadêmico e, apesar de referenciado nos ensaios de críticos de renome da literatura nacional, e pouco encontrado nos corredores das livrarias. Vale salientar que nosso objeto de estudo, **Cartilha do Silêncio**, não tem reedição e, atualmente, está muito difícil encontrar a obra tanto nas lojas físicas quanto nos principais sites de compras e sebos online. Falar sobre esse livro, nesse sentido, colabora com a disseminação do mesmo e, possivelmente, com a possibilidade de uma reedição, que dê continuidade à sua difusão.

Outra importância, inerente à investigação da fortuna crítica, consiste em encontrar o lugar deste trabalho de dissertação, no sentido de evidenciar sua relevância como uma nova perspectiva hermenêutica de **Cartilha do Silêncio**. Podemos observar, no decorrer deste subcapítulo, que os estudos em torno do romance supradito circulam, principalmente, nas questões de tradição e modernidade e os conflitos imanentes desse momento histórico-cultural. Medeiros & Santos (2013), por exemplo, colocam o plano regional como uma possibilidade de tematizar os dramas existenciais das personagens femininas. Fonseca (2010) inclusive, liga esse mesmo espaço histórico à identidade das personagens femininas, no sentido de que essas sofrem com uma inadaptação aos lugares a elas destinados. Oliveira (2010) vai além e relaciona esses espaços sociais ao silêncio trágico, também das personagens femininas.

Nesse contexto, nossa intenção inicial de colocar o silêncio como uma expressão do trágico parece ser uma atividade repetitiva, se não déssemos a ele o intento de um novo olhar, que surge principalmente das conclusões já tidas pelos autores acima discutidos. Pretendemos, a partir das considerações sobre a binômio tradição-modernidade, sobre o silêncio e o trágico já discutidos, investigar a possibilidade de o silêncio das personagens, tanto femininas quanto masculinas, não só partirem da inadequação ao tempo e mudanças históricas, como também da condição própria dos que se encontram entre as antigas estruturas patriarcais e as

novas formas de estruturação social relacionadas à modernidade. Propusemos refletir um “entre-lugar”, por assim dizer, que induz o silêncio, como um mecanismo trágico no presente, já que impede que as personagens estabeleçam comunicação, ao passo também que é trágico por suscitar aos mesmos a necessidade de retomada do passado e, por meio disso, a rememoração cruel de vidas solitárias, esvaziadas. Concluímos, portanto, que as pesquisas já elaboradas contribuem para motivar essa nova reflexão, uma tentativa de aprofundamento hermenêutico que ganha corpo no decorrer deste trabalho.

2.4 REGIONALIDADE, SILÊNCIO E O TRÁGICO

Como percebemos no decorrer da investigação da fortuna crítica, não podemos nos esquivar do contexto histórico no qual **Cartilha do Silêncio** (1997) se formaliza. O enredo do romance em questão propõe a incursão na história de três gerações de uma família alagoana e, dessa maneira, elabora um percurso cronológico de 59 anos pertencentes ao século XX. Por marcar, na abertura de cada capítulo, o ano, mês, dia e turno em que a narrativa inicia, o romance acaba por pedir uma atenção especial para o tempo real, ao passo que ficcionalizado, indicando, por meio desse detalhamento, que o momento histórico, assim como a fase do dia, são, no mínimo, chaves interpretativas para o tecido textual.

Em outras palavras, o tempo, minuciado dessa maneira, é um elemento que terá importância na narrativa, e assim o vemos já nas primeiras páginas do livro, quando, no primeiro capítulo intitulado de *Dona Senhora*, por exemplo, temos a demarcação temporal de “Madrugada de 25 de agosto de 1915” (DANTAS, 1997, p.13), que serve como esclarecimento para os questionamentos iniciais e silenciosos de uma mulher pertencente aos modos patriarcais de relacionamento e por isso mesmo resignada ao marido; além de possibilitar pensar a madrugada, fase soturna e solitária do dia, como uma metáfora da solidão que inunda sua existência.

Concomitantemente, o espaço narrativo é outro elemento fundamental. Ainda no exemplo de *Dona Senhora*, vemo-la divagar sob o aprisionamento de sua casa, em uma cidade, Aracaju que, longe da modernidade, parece não se adequar ao

modo como ela reflete que devam ser as relações sociais. Esses dois elementos narrativos, tempo e espaço, portanto, demonstram que a fase histórica na qual essa e outras personagens se encontram funciona como um meio para poder compreendê-los, ou mesmo, justificar suas posturas, enquanto ruminam seus silêncios. Nesse contexto, a concepção de regionalidade discutida no tópico 1.2 desse estudo é fundamental. Isso porque ela trata o espaço físico ficcionalizado como um meio de reflexão subjetiva do homem, como influente no sentido de propor simbolicamente meios de vida, situações e suas decorrentes consequências. A regionalidade, em **Cartilha do Silêncio**, é matéria pulsante no que concerne a transformar, de maneira constante no decorrer da narrativa, o tempo histórico e os espaços narrativos em mecanismos de reflexão sobre os conflitos recriados.

A regionalidade, no romance, tem ligação direta também com o silêncio, posto que é por meio das queixas que os personagens fazem a despeito de suas vidas, por meio da reflexão silenciosa, que vemos espaços do passado se redesenharem, no constante jogo memorialístico que traz como consequência a remontagem de uma vida trágica, por trazer à tona uma existência completamente permeada pela dor, abandono, perdas e solidão. Nesse sentido, a regionalidade emanada dos espaços e tempo, tanto demarcados no romance quanto reconstruídos pelos silêncios das personagens, não só expressa o trágico dos que se calam por não suportar o presente infeliz, como também leva, por consequência, essas personagens para a remontagem do passado, reconstruindo conflitos trágicos que foram também condicionantes para seus estados no presente.

A já referida Dona Senhora é a primeira a refletir silenciosamente sobre o percurso de sua vida, por vezes, a partir do narrador, por vezes por meio de sua própria voz. Dividida entre dois mundos, o da liberdade que poderia ter tido (e por isso vive presa a sonhos do passado) e o do casamento tradicional, ela é o retrato da submissão feminina e reflete a condição da mulher em ter de se adaptar às condições da sociedade e, por isso mesmo, ter de abdicar seus sonhos e projetos pessoais.

O lugar de Dona Senhora, dividida entre anseios pessoais e compromissos matrimoniais, é peça fundamental para refletir uma vida que se quer trágica: por meio do seu retorno constante ao passado para questionar suas escolhas; enquanto mulher silenciada pela opressão masculina no presente; e, por fim, pelo trágico fim

de sua existência. Ao chamar atenção pela primeira vez para a morte, o narrador relata o resultado da viagem realizada pela família e a tragédia decorrente da morte de seu esposo, Romeu Barroso. Acusada pelos familiares como a motivadora desse acontecimento, apontada como mulher que não cumpria com seus deveres e, por isso mesmo, deixou que a morte atingisse o seu marido, Dona Senhora acaba por assumir a culpa pela tragédia, deprimindo-se: “Secundando a má notícia, tia Senhora reapareceu aqui em má figura, irreconhecível- criatura devastada. Aquela pompa de mulher que mais parecia uma imperatriz se desmanchara num arangaço pelancudo.” (DANTAS, 1997, p. 128).

Somou-se a esse quadro a depressão oriunda das acusações, o fato de, por ser mulher nessa fase histórica, não possuir habilidades, possivelmente pela falta de oportunidade, para o manejo dos negócios da família levando-os à falência e, tendo por consequência, a loucura e sua morte, em um hospício recifense, destituída de toda a vaidade que a constituía em vida: “Houve quem avistasse tia Senhora de cabeça rapada cheia de lêndeadas, malcheirosa, metida num chambre imundo, vagando no pátio do manicômio com ares de fantasma. Foi a derradeira imagem que deixou” (DANTAS, 1997, p. 150)

Arcanja é outra mulher que em **Cartilha do Silêncio** nos oferece o panorama trágico de sua existência a partir de seus silêncios e de seus conflitos entre a liberdade, oferecida por sua independência financeira, e o casamento. Desde menina destinada a não se casar, essa personagem acaba por contrair matrimônio levada pela subjetividade, fruto de um pedido de ajuda que sua tia a fez antes de morrer. Ao unir-se ao seu primo Cassiano, Arcanja não só se questiona sobre essa convenção social, como também, doente, investiga no passado trágico de sua família as razões que levaram Cassiano a ser tão despreparado para as relações humanas.

Enquanto se isola em seu quarto, essa personagem se martiriza pelas escolhas feitas, que trouxeram o aprisionamento em uma vida que ela há muito não desejava para si. Aguardando a morte, ela luta por mais um sopro de vida para encontrar no passado a solução para os problemas de Cassiano, preocupada com a criação de seu filho, Remígio, quando sua ausência se fizer presente: “Será que tem quem possa morrer em paz, deixando um filho inocente largado num mundo torto e

na mão de um pai que já foi assim desatinado, sem firmeza em cima de algum propósito?” (DANTAS, 1997, p.161)

Uma outra personagem que traz consigo uma carga trágica de existência é o já citado Cassiano. Fruto do casal nuclear da família, ele carrega o fardo da perda trágica dos pais, o abandono enquanto órfão isolado em um internato. A solidão imposta e aceita. Primeiramente, apresentado por meio da rememoração de Arcanja, ela nos apresenta Cassiano como uma “cubuca vazia”: um sujeito todo modernizado e apresentável, no entanto, persistente na “encabulagem”. Resultado da tensão entre o velho, as tradições que outrora permeavam seu imaginário, e o novo, todo o contato com a modernidade na atual capital do país, Cassiano encontrava-se entre lugares, sem conseguir adequar-se por completo a nenhum deles.

Esse ser paradoxal era o mesmo que não conseguia estabelecer nenhum contato proficiente com seus familiares, inclusive com sua esposa. Sua incomunicabilidade provinha de um desprezo do mundo, da própria vida. O casamento infeliz e a rejeição do filho Remígio só contribuíram para que a solidão, sua companheira desde os mais tenros anos, se tornasse cada vez mais profunda, encaminhando a personagem, na velhice, para o total recolhimento ao silêncio rememorativo: “No tanjo desta idade derradeira, os olhos só se refrescam quando se viram pra dentro ou caminham para trás.” (IDEM, 1997, p. 287). O retorno silencioso ao passado, no entanto, acaba por tornar-se algoz, visto que só o possibilita refletir uma vez mais sua vida completamente trágica, o presente insuportável, e sua falta de perspectiva no futuro.

É interessante notar como as personagens acima discutidas são indivíduos que carregam o peso de estarem aprisionados em um contexto social que interfere em suas vivências. Dona Senhora, Arcanja e Cassiano encontram-se em uma fase histórico-social de transição entre os valores marcantes do patriarcalismo e suas rupturas, entre o tradicional e o moderno. Nesse contexto, estar entre é não pertencer, apesar da influência, a nenhum dos lugares, o que impede que esses não estabeleçam comunicação proficiente com os seus, levando-os ao silêncio.

Se a vida, no presente, não possibilita uma relação de igualdade, no reconhecimento das mesmas perspectivas de vida entre sujeitos, o

ensimesmamento daqueles que se sentem diferentes torna-se profundo, e nenhum contato externo acontecerá com eficiência. Recolhidos a si, portanto, esses personagens, refletem uma inadequação e, por fim, se isolam. Nesse sentido, estando locadas entre dois lugares sociohistóricos, Dona Senhora e Arcanja silenciam-se, refugiando-se na lembrança. Entre dois lugares, a única possibilidade de Cassiano reaver sua existência, por meio de uma nova vida proposta pela formação de sua família nas pessoas de Arcanja e Remígio, torna-se impossível, induzindo-o a encontrar, também no silêncio, refúgio e a possibilidade de justificar-se por seus desvios.

O silêncio, nessa perspectiva, torna-se uma expressão do trágico por dois motivos que se entrelaçam. Primeiro, por ser uma condição daqueles que, por estarem em uma fase de transição e não conseguirem se adequar a ambos os espaços propostos, se tornam incomunicáveis, recorrendo à reflexão intrasubjetiva como único modo de vida. Em decorrência desse recolhimento solitário, eles encontram no ato rememorativo, ruminado silenciosamente, mais evidências para considerar suas vidas uma falácia, pois acabam remontando acontecimentos trágicos como a perda e a violência. O passado, carregado de tragicidade, une-se então com um presente solitário e com um futuro sem perspectivas para mostrar o quão trágica a vida das personagens de **Cartilha do Silêncio** são.

Relacionar ao silêncio uma perspectiva trágica, portanto, pede uma investigação mais profunda de como o trágico tem se manifestado na atualidade. Sabemos que, para além da tragédia enquanto forma, essa condição existencial permeia muitas narrativas e de maneira muito particular se manifesta multifacetada enquanto condição existencial. Portanto, a seguir, propomos um estudo sobre o trágico e sua representatividade com base em teóricos e críticos da modernidade/contemporaneidade, na intenção de obter um auxílio na hermenêutica de **Cartilha do Silêncio** e, dessa maneira, poder investigar com mais afinco a possibilidade de o silêncio ser interpretado como uma expressão do trágico.

3 CARTILHA DO TRÁGICO: ENTRE A VIDA E A NARRATIVA

Pensar a tragédia, no âmbito das produções artísticas, é pensar em uma forma, um meio de representação vinculado a um gênero, geralmente o dramático. Uma outra maneira é pensar o termo a partir do senso comum, ou seja, considerando a tragédia como sinônimo de catástrofe: um acontecimento violento, que atinge um ou mais indivíduos e que caracteriza, principalmente, sofrimento, dor e morte. No entanto, se passarmos a considerar os estudos desenvolvidos em torno do termo, percebemos que há, entre esses dois extremos, um caminho pelo qual a reflexão sobre a tragédia, considerando-a como uma representação do trágico, toma maiores proporções.

Sabemos que Aristóteles contribuiu significativamente para essa discussão. Considerado por muitos como precursor do estudo da representação trágica, sua *Poética* foi a responsável por fomentar uma reflexão sobre os mecanismos que a tornam uma forma única, realizando, portanto, uma investigação de sua composição. Articulando os elementos que a compõem, esse pensador inaugurou uma análise de importância basililar para originar as mais diversas reflexões para essa formalização. Ao colocar o medo e a compaixão como “efeitos catárticos de uma tragédia por excelência”, Aristóteles buscava os elementos técnicos, mas não deixou de plantar a semente para uma posterior reflexão moderna: a de que o trágico, para além da forma, age como uma expressão de mundo, uma forma de sabedoria.

A contribuição de Aristóteles é tamanha que pesquisadores, como Peter Szondi, consideram a *Poética* uma “poderosa zona de influência” da qual surge, tal qual uma ilha, o que na modernidade é chamado de *Filosofia do trágico*. O que Szondi (2004) faz é partir da poética da tragédia, inicialmente instituída por Aristóteles, para investigar, principalmente à luz dos estudos propostos pelos idealistas alemães, como para além da forma esse termo representa uma ideia, uma reflexão sobre o mundo, nominalmente trágica. Entre a forma e o conhecimento comum, portanto, caminham nesse entremeio, a partir do movimento idealista que tomou força na Alemanha do século XVIII, um aprofundamento de cunho filosófico, que revolucionaria o pensamento das representações artísticas como um todo.

A partir desse momento, as investigações sobre o trágico foram muitas e, em igual medida, a tentativa de definição para essa expressão. Tanto que encontramos, em Albin Lesky, a inquietação por uma falta de concepção mais geral e/ou definitiva: “É de natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (LESKY, 1996, p. 21). Ao problematizar a dificuldade de conceituação do trágico, o autor indica, de antemão, que cada estudioso que se debruça sobre o estudo do trágico proporá uma maneira de enxergá-lo, dependente, em grande parte, do ponto de partida tomado para iniciar suas investigações.

Ao delimitar dois pontos de vista, a poética da tragédia e a filosofia do trágico, Peter Szondi contribuiu para a sistematização de todo um percurso de reflexão filosófica. Esse sistema foi de importância fundamental para que n’*O Nascimento do Trágico* Roberto Machado tivesse um ponto de partida para discutir, em primeira instância, os limites entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico com mais profundidade. Concebendo a Poética da Tragédia como uma concepção trágica que se originou na *Poética* Aristotélica e que perdurou até o classicismo, Machado (2006) elucida a nova concepção trágica moderna, em que o trágico passa a não ser apenas forma, mas sim efeito, oriundo de uma visão de mundo ou mesmo um tipo de sabedoria que o torna filosófico.

Na modernidade, para Machado (2006), a reflexão feita por Schelling impulsionou os pensadores a buscar uma essência do trágico, o sentido do trágico e, acima de tudo, a busca pela reflexão do homem no mundo. Em outras palavras, para o autor, procuramos, na atualidade, uma interpretação ontológica do trágico.

(...) é apenas com Schelling que nasce uma filosofia do trágico: uma reflexão sobre o fenômeno trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência. (MACHADO, 2006, p. 42-43)

Imbuído em investigar como o trágico foi ganhando espaço enquanto ideia, concepção de mundo, Machado (2006) propõe um percurso cronológico que pretende investigar como os principais filósofos, do fim do século XVII até os estudos propostos por Nietzsche, propuseram uma filosofia do trágico. De maneira resumida, observamos como mesmo por diferentes olhares, o trágico enquanto reflexão ontológica foi ganhando espaço: Schelling propõe que há, no trágico, um conflito subjetivo entre o homem e a objetividade, o mundo; Já Hegel, por meio da ética, propõe refletir o conflito trágico como baseado entre o homem e os costumes, convenções e instituições sociais; Para Schopenhauer o conflito é individual, entre o homem e sua dor e sofrimento, fomentando sua resignação; e por fim Nietzsche retoma o coletivo, e coloca no dionisíaco a possibilidade da quebra de individualidade.

As proposituras da filosofia do trágico, embora não sejam o foco teórico desse estudo, são de fundamental importância para percebermos como o trágico, destituído de sua direta correspondência com a forma clássica, passou a ser uma maneira de refletir sobre o homem no mundo, na correlação entre a subjetividade e elementos exteriores como sociedade, instituições, ética, etc. Em outras palavras, se na antiguidade a questão era normativa, na modernidade a forma, a partir da filosofia do trágico, passou a ser um meio para uma hermenêutica de uma condição trágica, que se direciona para o homem e suas relações tanto individuais quanto sociais; concepções basilares para compreender como o trágico tem sido compreendido na contemporaneidade, como veremos a seguir.

3.1 O TRÁGICO NA CONTEMPORANEIDADE

Sabemos que o processo de reflexão sobre o trágico passa por um processo evolutivo. Terry Eagleton, em *Doce Violência: uma ideia do trágico* (2013), esquematiza esse processo em três etapas, partindo da descrição de uma peça ou um texto propondo determinada adversidade até o desígnio de tornar-se propriamente uma adversidade na vida. Mesmo que o termo tragédia, no comum, possa partir de uma inspiração de suas origens em palcos ou fábulas, o autor afirma que estes podem ser abandonados a qualquer momento, configurando um avanço em que “o termo evolui da arte, passando em seguida para a vida como um eco da

arte, e daí para a vida” (EAGLETON, 2013, p.40). Atualmente, Eagleton (2013) defende que o termo tragédia significa uma ocorrência real e não propriamente uma obra de arte, mas essa é uma atitude que intrigou e tem incomodado muitos dos teóricos e críticos⁹ da tragédia. Para esses é constrangedor confundir a arte trágica com a tragédia na vida real. Eles consideram que o termo é técnico e não uma possibilidade de nomear calamidades banais.

O que esses críticos esperam da arte trágica, segundo Eagleton (2013), é que seu significado continue sendo “universal”, com seu herói que sofre pelos seus defeitos e a causa desses, e que, ao purgar pelos mesmos, demonstra, ao final, o poder dos deuses ou do destino, padronizando o sofrimento humano. Mas o que vemos na contemporaneidade? Acontecimentos trágicos, em sua significância real, como o holocausto, por exemplo, mas que não mantêm o ritmo formal da resistência ao destino normalmente esperada por uma tragédia e que, por isso mesmo, não podem ser nomeados como tal. Se não é possível que a vida real seja representada assim como é, se os dilemas humanos já ultrapassam os padrões muito antes universalizados e tidos como formas a seguir, então é preferível, na atualidade, que decretemos a “morte da tragédia” a ter que adaptá-la aos contextos que seguem o fluxo da história. Afinal, uma “arte nobre” não pode ser igualada a conflitos meramente humanos.

Nesse quesito, Eagleton (2013) propõe que para os críticos da “Morte da tragédia”, a contribuição dos filósofos que especularam sobre o trágico- Schelling, Hegel, Schopenhauer, dentre outros - apenas demonstram como a forma está exaurida, restando apenas a reflexão filosófica que reafirma a morte da forma grega. É por meio dessa problemática que nos deparamos com Raymond Williams e sua defesa à permanência do trágico na contemporaneidade.

A experiência de Williams (2002) com o trágico não surgiu apenas de uma perspectiva acadêmica, mas sim de sua própria experiência enquanto ser humano, em um século (século XX) de profundas crises sociais e existenciais. Para o autor, a

⁹Dentre eles podemos citar George Steiner como um pensador que concluiu que não há, na modernidade, meios possíveis para a representação trágica fundada na Grécia antiga, e por isso mesmo dedica todo um estudo em seu livro, inicialmente uma tese de doutoramento, *A morte da tragédia*, para propor na modernidade o uso do termo “trágico” se tornou banal e utilizado para situações que não comportavam a potência de seu significado, que fora manifestado com perfeição apenas pelos antigos.

dimensão da tragédia só pôde ser notada por ele quando o mesmo se deparou com a vida banal de um homem reduzido ao silêncio, um silêncio motivado pela perda de conexões entre um homem e seu filho morto em guerra. Essa situação o fez perceber, a partir de então, a desconexão de muitos e muitos indivíduos que, oprimidos por questões socioeconômicas e culturais, perdiam os seus: “Foi-me dado ver, também, assim como toda uma civilização, uma ação trágica emoldurando esses mundos e, no entanto também, paradoxal e tragicamente, irrompendo com violência em meio a eles.” (WILLIAMS, 2002, p.30). Perceber esse conflito, assim como outras atrocidades humanas, fez com que Williams se deparasse com a potência trágica da própria vida, e assim nomeou-a de tragédia, como um termo que define bem essa experiência.

O professor mostra que só por preconceito aristocrático teríamos que recusar (...) o processo histórico cifrado na assimilação do conceito de catástrofe pelo de tragédia. (...) Se hoje o sentido universalmente atribuído ao conceito é o do uso comum, a recusa em usá-lo, ou pior a censura ao seu uso corresponde a mais uma tentativa de desqualificar a experiência de gente comum: desastres de automóvel e trem (...) quedas de vigas, explosões em plataformas marítimas são trágicos para suas vítimas. Com base nesse fato, se tivermos o cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito ao longo de sua história, nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica. (WILLIAMS, 2002, p. 15)

Williams (2002) defende que o estreitamento da dimensão é explicado historicamente. Para o pesquisador, diferentemente até agora do proposto pelos estudiosos que discutem a ideia do trágico, este se dá historicamente e acompanha o ritmo das mudanças tanto nas constituições individuais quanto sociais, tornando-se, nesses termos, presente, viva e adequada aos contextos. Por isso, a importância dada por Williams (2012) à leitura de um texto, tanto teatral quanto de outros modos de expressão literária, por meio da contextualização, ignorando assim visões engessadas e unilaterais. O autor propõe não só pensar a permanência da forma como também a consideração de que o trágico, ao superar esses limites, caracteriza sua existência no teatro, na narrativa e, sobretudo, na vida.¹⁰

¹⁰Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, propõe analisar o trágico tanto em textos teatrais quanto em romances, defendendo a existência desse para além do palco. Além disso, ao propor analisar historicamente a ideia do trágico, Williams possibilita pensa-lo no âmbito da vida real.

Nesse sentido, Eagleton (2013), contrariando visões engessadas da tragédia, coloca o sofrimento, a violência, fatos naturais mais “materiais da natureza humana” correlacionados, também, mas não só, a conjunturas históricas. Por meio das ideias propostas pelo filósofo Sebastiano Timpanaro, Eagleton (2013, p. 16) propõe que: “Fenômenos tais como amor, o envelhecimento, doenças, o medo da própria morte e o sofrimento pela morte dos outros (...) são traços recorrentes das culturas humanas, não importa de quantas maneiras diferentes eles possam ser representados”, e a partir disso sugere olhar o trágico de maneira íntima, no constructo do ser humano, na possibilidade de relacionar esses dilemas, ou a existência deles, também a estruturas socioculturais. O que nos faz perceber que muito da nossa própria dor e da dor de outrem é gerada, por vezes, por meio de relações que extrapolam os limites do eu, sendo ocasionadas por fatores externos, como quando o próprio Williams (2002) se refere à guerra como um exemplo de como seu olhar modificou-se.

Independentemente da multiplicidade de olhares sobre o trágico pelos quais passamos até então, desde as proposituras da filosofia do trágico, podemos reunir dois aspectos que permanecem em cada uma: a violência –do eu consigo próprio, do eu com a coletividade cultural e/ou socialmente, ou mesmo da violência ontológica, do cosmos para com o homem- e do sofrimento. Esses elementos persistem tanto quanto detemos o olhar às experiências humanas, quanto quando nos detemos, como críticos e teóricos, a estudar um termo que por mais de vinte séculos determinou um ramo da arte dramática considerado como o mais grandioso. Unir ao termo Tragédia mais significações do que ela já possui, ou seja, possibilitar sua existência na atualidade como expressão do homem na sua dor e violência que segue o fluxo das mudanças históricas é, para Williams (2002), fazer valer uma coexistência de sentidos.

Tragédia, tanto para Williams (2002) quanto para Eagleton (2013), expressa, para além da forma, a representação da vida, um acontecimento ou mesmo um conjunto de acontecimentos que espelham vivências, do homem para si mesmo, do homem para com o social. Baseados nisso, podemos nos questionar: quais seriam então, no nosso tempo, os modos de representação trágica? Quais fatores influenciam na existência da violência e do sofrimento humanos em nossa época?

Tais questionamentos poderão, em uma tentativa de seleção, serem respondidos a partir dos pontos a seguir.

3.1.1 O individual e coletivo no trágico do homem comum

Para se ter noção sobre o trágico do *homem comum* há de se considerar algumas premissas. Sabemos da importância do momento de ruptura entre a *poética da tragédia* em busca de uma *filosofia do trágico*, que motivou a reflexão sobre a ideia desse na atualidade. No entanto, pensadores como George Steiner (2006) propuseram, a seu modo, a impossibilidade da existência da forma e de uma reflexão sobre a mesma na modernidade, numa supervalorização do passado, como bem coloca Williams (2002, p. 70):

Mas é também significativo que as contribuições originais mais importantes à teoria (...) tenham desde então sido sistematizadas por homens profundamente condicionados, em sua formação acadêmica, a valorizar o passado em detrimento do presente e a separar teoria crítica e prática criativa.

Dessa maneira, houve uma persistência, no século XX, de que para ser necessariamente trágica a experiência deveria ser fixada em uma natureza humana permanente, imutável e universal, e sua explicação deveria caber perfeitamente nesses moldes. Se não há possibilidade de encaixe, não há tragédia, não há trágico e, por conseguinte, não há herói. Na contemporaneidade, Williams (2002) sugere uma rejeição a essas proposituras. Valorizando historicamente o processo da arte em relação ao tempo e concomitantemente sua manifestação, o autor sugere repensar o trágico como uma série de experiências, instituições e convenções, interpretando-as na relação com convenções e instituições que estejam em processo de transformação.

Nesse quesito, o caráter universalista, anteriormente discutido, é insuficiente (mesmo sendo uma fase importante de produção teórica sobre o trágico), posto que mais vale encontrar uma estrutura dominante para cada cultura e suas variações interiores do que investigar, em molduras de perfeito encaixe, a manifestação de

uma ideia tão volúvel. Dessa maneira, se apenas o homem “universalizado” pode ser herói, para cumprir a exigência das tragédias assim esperadas pelos teóricos da “morte da tragédia”, não temos, na atualidade, sua expressão, enquanto manifestação de uma tragédia conforme normatizada nas teorias, ainda, aristotélicas. Mas isso não significa dizer que não tenhamos a manifestação do homem trágico.

Qual seria, então, a condição do homem representado pelo trágico na contemporaneidade? Jean-Pierre Sarrazac¹¹ propõe sistematicamente como este é dado. Ao sugerir “Um trágico sem herói”, esse autor, obviamente, está contrapondo, assim como Williams (2002), ao herói grego- o grandioso-, o homem comum e é exatamente a “figura do homem comum, do homem cotidiano, que vai sustentar o trágico” (SARRAZAC, 2007, p. 7). Sarrazac (2007), acompanhando os contextos de produção trágica em correlação aos contextos históricos, evidencia o simplismo da personagem, que chega a tornar-se, para nós, transpessoal. Esse “impersonagem”, nos termos de Sarrazac (2007), é o homem com características tão triviais que pode facilmente misturar-se, em termos de semelhança, a outros indivíduos que o cercam. A perda da identidade localiza esse homem representado em nível ínfimo da humanidade e, ambientado nesse lugar, configura

Nem herói e nem mesmo “personagem agindo” (*prattontes*), a figura trágica moderna não combate, não age, não decide. Ela se submete. Quanto mais ela se esforça em ser, mais se torna mártir, *testemunha* (a etimologia é a mesma). Testemunha de si mesma, de seu próprio sofrimento. (SARRAZAC, 2013, p. 8)

A esse homem comum centra-se, naturalmente, a análise de suas crises existenciais vinculadas ao social e ao individual. Williams (2002), inclusive, reflete que se há uma crise na literatura moderna, ela está pautada na divisão radical entre as categorias do social e pessoal, e que essa bipolaridade é radical ao ponto de tornar-se, para crítica, uma condição hermenêutica que condiciona a escolha entre uma dessas realidades. Para o autor, a tragédia foi moldada por essa divisão: Se há uma civilização destruída ou homens em estado de decadência pela fome ou pelo poder, há tragédia social; Se há destruição das relações íntimas, um homem

¹¹Apesar de seu estudo propor uma análise mais focada ao âmbito teatral, acreditamos que Sarrazac (2007) contribui para a hermenêutica da manifestação do trágico como um todo.

aprisionado pelo destino em que a morte e o isolamento representam sofrimento e heroísmo, temos, então, uma tragédia pessoal. Por essa divisão somos encaminhados a ignorar possíveis conexões entre ambas e buscar uma “realidade dominante”.

Se, por um lado, a realidade é fundamentalmente pessoal, então as crises da civilização são análogas a um desajuste ou desastre psíquico ou espiritual. Se a realidade, por outro lado, é essencialmente social, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são sintomas ou reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente. (WILLIAMS, 2002, p. 162)

Mas será que, de fato, na tessitura literária, a hermenêutica funciona completamente na opção por dois lados? Há de se considerar que, inevitavelmente, um dos dois tornar-se-á secundário perante o outro. Uma realidade pessoal, por exemplo, pode ser tão substancial a ponto de tornar-se o centro ficcional, no entanto, essa mesma realidade pode partir, segundo Williams, de um contexto, que toma, em torno da experiência trágica, um pano de fundo social. Para que a experiência pessoal funcione, as engrenagens de modos de vida, relações de trabalho, etc., precisam estar em constante movimento. Dado isso, Williams (2002) questiona: “Não poderíamos atingir, mesmo que momentaneamente, um tipo de experiência na qual o pessoal e o social fossem mais do que alternativas, sendo vistas como atitudes que nascem de uma mesma vida? (WILLIAMS, 2002, p. 163)

Ao propor a existência de conflitos interiores e sua correlação ao social, Eagleton (2013) corrobora brilhantemente para a união destes dois aspectos. Para o autor, o “homem trágico” está preso a um mundo empírico sem valor, e esse aprisionamento faz com que o mesmo se recolha ao seu mundo interior, rejeitando o exterior. Mas, segundo Eagleton (2013), recolher-se a si torna-se paradoxal, posto que só restará, a este homem, o mundo exterior para lançar sua rejeição para este mesmo mundo, propondo, ao mesmo tempo “reconhecer e recusar esse mundo, em um simultâneo sim e não.” (EAGLETON, 2013, p. 288). Inserir os conflitos individuais no mundo é, para o autor, evidenciar a necessidade do homem pelo outro, posto que é este quem lhe assegura sua liberdade de negar esse mesmo mundo. É por meio desse conflito dialético que a crise do homem trágico se estabelece:

Ele precisa dos outros para ser ele próprio, mas constantemente acha que essa dependência infringe sua autonomia (...) Quanto mais o sujeito sente que sua liberdade é necessária, mais desencorajadora e contingente se torna sua existência (EAGLETON, 2013, p. 298-299)

A coexistência de ambos os sentidos para o funcionamento da tessitura textual, reflete a possibilidade de pensar que a vida pessoal pode ser reconhecida como parte de um todo modo de vida, não apenas “social”, mas sim pertencente a um complexo conjunto de pessoas, em seus traumas de relações. Se pensarmos, segundo Williams (2002), que o homem enquanto indivíduo pode se desenvolver para além das instituições, a sociedade passará a não ser a principal determinante, mas manterá seu papel de influenciadora no que concerne partir dela o descaso, a exploração social, fortes caracterizadores de dramas experienciados pessoalmente.

Sob esse aspecto, para Williams (2002) excluir a dimensão social é afastar-se, sumariamente, em relação aos indivíduos. É tentar desvincular o homem de qualquer relacionamento, tanto familiar quanto mais propriamente íntimo. É na intimidade da relação do indivíduo consigo próprio e de dele para com a sociedade que encontramos o conflito trágico do homem comum, daquele que sofre intimamente por questões culturais, sociais, mas que para isso não precisa necessariamente de uma postura épica. No seu simplismo da personagem, encontramos, também, em que tempo e lugar são dada suas ações.

Obviamente, se a representação do homem é a do homem comum, seu lugar de pertença não poderia ser outro a não ser o cotidiano. Sarrazac (2007) discute bem esse aspecto ao propor “Um trágico cotidiano”. Esse aspecto evidencia o caráter comum das personagens, para o autor, contemporâneas, perante o herói clássico de outras épocas. Oportunizando uma história “banal”, pelo nível simplista do cotidiano, o autor expõe que, para muitos, esse teor trágico é pouco válido, e para evidenciar essa banalidade faz uso de uma expressão proposta por Lukács, que nomeia personagens trágicos ambientados no cotidiano de personagens “ridículos”.

É na análise de uma totalidade de vida, em que experiências individuais e coletivas são interdependentes; é no homem comum, sem grandes posturas épicas, mas completamente carregado de conflitos existenciais, que encontramos uma das características mais evidentes da tragédia do século XX, e que se localiza no nosso

tempo. Essa nova forma de expressão caminha para um novo olhar também para um dos aspectos mais esperados quando tratamos de trágico: a morte e a solidão, que serão discutidos a seguir.

3.1.2 Solidão e Morte: uma vida trágica

Na atualidade, um outro aspecto que entra em declínio, perante o classicamente esperado do trágico, é a premissa de que o herói tem que, por necessidade, ser destruído, de algum modo, como um meio de coroação da ação trágica. Williams (2002) coloca, inclusive, que esse fator não detém muito o olhar dos pesquisadores, posto que ele é tomado como uma ação esperada, talvez, inclusive, a mais esperada, mas que um olhar acurado pode facilmente contestar, principalmente em representações trágicas na contemporaneidade.

Para o autor, na atualidade, é comum que as tragédias não terminem com a destruição do herói. Na verdade, o fim do herói não é o fim da ação, mas o impulso de novas forças físicas e espirituais que superarão a morte. Williams (2002) coloca: “Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto, estamos tomando uma parte pelo todo, o herói pela ação. (WILLIAMS, 2002, p. 80). Na verdade, o que há de se considerar, no estabelecimento do trágico, não é necessariamente o que acontece ao herói, mas sim o que acontece por meio dele.

A morte, nesses termos, continua a ser irreparável, mas não como um fim em si mesmo. A morte do herói retoma, no seu entorno, a vida, uma vida restabelecida e que encerra a ação trágica. Porém, essa vida que “persiste” é, para Williams (2002), resultante da morte e, por isso mesmo, formadora de um novo infortúnio. A morte, nesses termos, não é apenas o ápice da ação do trágico, mas sim um acontecimento irreparável.

O que Williams (2002) defende, na verdade, é que há um vínculo entre tragédia e morte, mas que ele segue um fluxo inconstante, assim como a reação a esta dependerá, em grande parte, de como ela é absorvida tanto pessoalmente como culturalmente. Para o autor, o que houve no século XX, no pós-concepções

filosóficas do trágico, foi uma interpretação da morte como um sentido absoluto, assim como absoluta em todas as tragédias, carregada de uma profunda solidão, mas que ambos os aspectos, morte e solidão, podem ser questionados. Dessa maneira, Williams (2002) discute essas duas “ações irreparáveis”, que são, contemporaneamente, críticas, apesar de sua permanência. Em outras palavras, Williams (2002) expõe como dois grandes aspectos do trágico, com seus respectivos modos de funcionamento fechados, tornam-se maleáveis na atualidade. Nesse sentido, o autor realça como a morte, apesar de sua universalidade, recebe outras interpretações que dependem, em grande parte, de contextos tanto individuais quanto culturais.

Partindo desse pressuposto, o autor expõe que, no nosso tempo, a estrutura de sentimento¹² reinante coloca a morte de maneira generalizada, acompanhada do grande tema da solidão: “O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico. (WILLIAMS, 2002, p. 82). Williams (2002), como questionador de sentidos únicos, coloca que a afirmação de que o homem morre só é uma interpretação, não um fato, posto que se pode morrer de várias maneiras, e nisso ele vai além, ao considerar que independentemente do modo como se morre, o real trágico está no fato de que a morte é, para além da dissolução física, uma mudança de relação e da própria vida dos que ficam.

Uma morte, cada vez mais representada por meio do cotidiano, torna-se, portanto, uma linguagem comum, numa experiência comum. Tendo a morte como uma ruptura de conexões entre o que vai e toda a vida em seu entorno que fica, a solidão, dessa maneira, não acompanha apenas o homem que está para morrer, ela é a própria significação, individual, do que é uma verdade coletiva: ela é singular e irrompe também no *post mortem*.

O que me parece mais significativo em relação ao atual isolamento da morte não é o que ele pode dizer sobre a tragédia ou sobre o momento da morte, mas o que está dizendo, por meio disto, sobre a solidão e a perda de conexões humanas e sobre a conseqüente cegueira do fado humano. Ele é, por assim dizer, uma formulação

¹²Estrutura de sentimento é um termo formulado por Raymond Williams para nomear a forma como as práticas e hábitos sociais funcionam tanto internamente quanto externamente na formalização de uma obra de arte com o seu contexto social.

teórica da tragédia liberal, mais do que qualquer tipo de princípio universal. (WILLIAMS, 2002, p.84)

Assim, Williams (2002) conclui que o trágico diz respeito à morte, mas que não necessita que seu término seja em morte. Ela pode ser um ato necessário, mas não essencialmente uma ação necessária. Dessa maneira, se a morte, na contemporaneidade, deixa de ser o ápice do trágico, a tragédia enquanto uma grande catástrofe que coroa a ação pode não ser mais o principal aspecto deste. O que queremos sugerir, a partir de Williams (2012), é que pensada de outra maneira, a morte de um personagem pode ser apenas a ação desencadeadora das reais significações trágicas da vida. Apesar de ter uma importância fundamental, visto que esta pode ser ressignificada de várias maneiras quer não a dissolução física, a morte torna-se uma expressão de vida, evidentemente desencadeadora de outras desconexões. Dito de outro modo, ao refletirmos a morte sob essa perspectiva, podemos considerar que, muito provavelmente, a tragédia enquanto catástrofe apenas motiva as reais ações trágicas possíveis.

Sarrazac (2013), ainda propondo seus sete aspectos para o trágico moderno, dá uma contribuição sistêmica para essa nova impressão da tragédia e do trágico. O autor elege o termo “drama-da-vida” exatamente para nomear a ação trágica que é formulada por uma progressão dramática, chegando ao ápice com a tragédia formulada por uma catástrofe, que concomitantemente aniquila o herói. Em contra partida, na contemporaneidade, Sarrazac (2013) pontua que estamos mais propensos a nos depararmos com ações pautadas no “drama-na-vida”, considerando que na expressão trágica atual a vida em sua completude torna-se trágica, principalmente por meio da retrospectão, como vemos:

Entretanto, se há um trágico moderno e contemporâneo, ele não poderia associar-se, como em Aristóteles e como na tragédia antiga, a um grande “restabelecimento da fortuna” e à inelutável catástrofe final. Seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo. Desse trágico, a abordagem de Schopenhauer dá conta em parte, o que o associa à “representação do aspecto terrível da vida [...], o sofrimento indizível, a miséria da humanidade, o triunfo do mal, o reino absoluto do desdém do acaso e da queda irremediável dos justos e dos inocentes”. (SARRAZAC, 2013, p. 13)

Se o fato de nascer já inaugura uma existência trágica, para Sarrazac (2013), as posteriores expressões do trágico são dadas de maneira a revelar-se enquanto a vida caminha, como um “pavio que queima lentamente”. Pensando em conflitos cada vez mais intrasubjetivos, o autor propõe pensar o drama de uma vida trágica como sendo um revelar de divergências que vão sendo desveladas de maneira progressiva, nas expressões subjetivas das personagens. Estaticamente, o trágico vai manifestando-se por meio do ensimesmamento, do autoflagelo, da dor. Para o autor, não existe essência mais trágica na modernidade do que a reflexão da vida como o real teor trágico. É a própria vida, como coloca Sarrazac (2013), que investida de sentimentos humanos, vinga-se do homem o qual, falido em existência, transforma-a em morte. O trágico moderno é, para o autor, um *trágico da revelação*, que acompanha o ritmo da vida.

Esse percurso aponta, de maneira geral, para um novo olhar, que contribui para uma visão atualizada da ideia do trágico que é refletida na produção contemporânea, tanto em textos dramáticos quanto em outros gêneros pertencentes à literatura mundial. Resta-nos, então, encontrar por quais territórios, em quais contextos individuais e sociais esse trágico como expressão do homem comum, que tem na vida sua real essência trágica, manifesta-se. Para tanto, proporemos, a partir de agora, a perspectiva de ordem e desordem, como uma possível resposta a esses questionamentos.

3.1.3 Entre ordem e desordem

O sentido da relação entre os termos *ordem e desordem*, provavelmente, é uma das contribuições mais inovadoras do estudo de Williams (2002) para os postulados sobre o trágico. É perceptível ver como ele vincula aos quesitos de representação do homem comum, do lugar comum, solidão e morte ao contexto histórico, de maneira latente. Porém, é quando esse autor investiga os seus critérios de *ordem e desordem* que percebemos, de maneira evidente, como sua proposta de vincular o trágico, antes tão visto e/ou pensado de maneira sincrônica ao movimento das mudanças socioculturais constantes, visa propor uma ideia de defesa da persistência da representação trágica na contemporaneidade.

Nesse âmbito, o que quer dizer Williams (2002) com os termos *ordem e desordem*? O autor parte da consideração de que as tragédias eram formuladas sob o pano de fundo de uma determinada ordem social e cultural. Dessa maneira, a ação trágica era apresentada à ordem para a contribuição a esta ou sua coibição. Nesses termos, o autor explica que, por exemplo: “As crenças abstratas de Atenas no século V são oferecidas como um ‘pano de fundo’ para o seu drama trágico; e as crenças abstratas do ‘mundo elisabetano’ são interpretadas como um ‘pano de fundo’ para Marlowe, Shakespeare e Webster.” (WILLIAMS, 2002, p.76), atitude que torna o processo do trágico estático e absoluto e que é, para Williams (2002), uma maneira incoerente de interpretar as tragédias contemporâneas.

Na verdade, mais do que reafirmada, por meio do trágico, uma ordem pode ser recriada. Segundo Williams (2002), em específico na tragédia, a ordem, na verdade, possui um grande vínculo com a desordem. É na desordem que uma ação pode se mover. Se a ordem é uma estrutura sociocultural em pleno funcionamento, a desordem é a crise desta, e é nas crises, quer sejam transpessoais, do homem para com a natureza das coisas, quer sejam coletivas, no fluxo de uma desordem de maior proporção na qual o homem luta para superar, que de fato o trágico pode se apresentar.

Se, nesses termos, o trágico acompanha o ritmo das mudanças históricas e acontece entre o movimento de ordem e desordem tanto social quanto cultural, não há como existir uma causa trágica engessada. Ou seja, pautados na consideração de que ordem e desordem sofrem variações, não podemos nos basear em apenas algumas causas trágicas definidas.

O Sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado, mas o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido e importante. Buscou-se a essência da tragédia nas crenças preexistentes e na decorrente ordem, mas são precisamente esses os elementos mais estreitamente limitados, culturalmente. Qualquer tentativa para abstrair essas ordens como definições de tragédia ou nos conduz a uma conclusão equivocada, ou nos condena a uma atitude meramente estéril com relação à experiência trágica da nossa própria cultura. (WILLIAMS, 2002, p.77)

Com isso, Williams (2002) propõe um novo olhar: o de que não existe um sentido, mas sim os sentidos trágicos, que possuem sua generalidade apenas no

interior de culturas específicas reportando, na ação, o sentido do particular, a recriação de uma desordem específica e por vezes sua resolução. Para o autor, o cenário histórico mais propício para a real tragédia não são os tempos de estabilidade, muito menos períodos de conflitos decisivos; Sua existência pauta-se, verdadeiramente, na “tensão entre o velho e o novo”: “Entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva.” (WILLIAMS, 2002, p. 79)

3.1.3.1 Revolução e tragédia: desordem como significação trágica

Uma atitude que Williams (2002) questiona, quando procuramos identificar a desordem locada em nossa experiência trágica, é o fato de a investigação sempre encaminhar-se para os sistemas trágicos anteriores. Procuramos, dessa maneira, crises pessoais baseadas no questionamento de crenças, em termos de mortalidade e imortalidade, ou na crença no destino, na ligação com Deus, com a morte ou com a vontade individual, separando então os sistemas passados da(s) realidade(s) atual(is), como se pudéssemos ignorar as profundas crises sociais, as guerras e revoluções nas quais estamos inseridos.

Para o autor, a crítica considera a tragédia uma “outra coisa”, algo que não representa o social, algo que se reduz à mera “falha na alma”. Nesse âmbito, guerra, pobreza, revolução, fome, perseguição, etc., por mais trágicos que possam ser, não constituem uma tragédia. Mas para Williams (2002) isso não quer dizer que não possamos, ou que sejamos impedidos de considerar esses caracteres como trágicos. Ele defende, inclusive, que desde a Revolução Francesa a tragédia pode ser vista como resposta às mudanças culturais, tornando-se não apenas uma ação trágica, mas também uma “ação da história”. Nesses termos, o autor fomenta a questão: Seria, então, a tragédia de nosso tempo uma resposta à desordem social? Williams (2002) afirma que se consideramos como sim, teremos pela frente um desafio de nos deparar com muitas e diferentes formas de desordem. Para além disso, articular o pensamento trágico ao pensamento social deixa esse desafio ainda mais difícil, como diz:

A ideia de tragédia, dito de outro modo, foi explicitamente contraposta à ideia de revolução: houve tanta ênfase de um lado como do outro. E, assim, descrever a tragédia como uma resposta às desordens sociais, e valorizá-las enquanto tal, implica romper, aparentemente, com essas duas grandes tradições. (WILLIAMS, 2002, p. 91)

O que acontece, para o autor, é uma falta de concordância no reconhecimento. Se antes não considerávamos a tragédia como crise social, hoje não consideramos a crise social como trágica. Ideologicamente, a desordem é eufemizada por nomes de períodos ou fases que são encaminhados para o passado, e o presente no qual o sofrimento é uma desordem radical se propõe a também, nos âmbitos sociais, tornar-se camuflado por outras nomeações. Independentemente disso, Williams (2002) defende que, na nossa época, são as conexões entre revolução e tragédia, as vividas, porém, não reconhecidas como tal, que são significativas e evidentes. E, claro, por que pensar revolução e seus decorrentes significados, dor, violência, sofrimento “estendido”, deslocamento, é pensar em um sentido trágico, mesmo que, comumente, comum.

Por isso mesmo, para Williams (2012), a revolução é trágica no presente. O que foi trágico, no presente, será, indubitavelmente, um movimento que foi necessário para a restauração da vida. Uma revolução bem sucedida no presente será vista no futuro como épica, um momento de glória, no qual o sofrimento foi necessário e irrisório perante o estabelecimento de um novo modo de vida, de um novo povo. Contudo, em uma revolução contemporânea “a particularidade do sofrimento é persistente, seja por meio da violência, seja pela reformulação do modo de vida por intermédio de um novo poder no Estado. Além disso, (...) inevitavelmente tomamos partido, ainda que com diferentes graus de engajamento.” (WILLIAMS, 2002, p. 92)

Nesse sentido, o fator social torna-se, para o trágico, uma estrutura de sentimento, em que a revolução é significativamente trágica, em consideração ao caos e sofrimento dela oriundos. Mas a revolução não é apenas violência e desordem. Ela é o engajamento tanto individual quanto coletivo de vidas. Para além do restabelecimento da ordem nos engajamos na revolução por meio da percepção de que uma desordem tem negado a humanidade de alguns e que nega a própria humanidade como um todo. Nascida do sofrimento real de homens e mulheres expostos às mazelas tanto físicas quanto subjetivas, a revolução é um mal evitável,

mas que é comumente escolhido pelo homem,- e aqui, na contemporaneidade, Williams (2002) afasta a culpa dos deuses e seres inanimados - na luta contra outros homens, e que tem sido olhada de maneira grotesca desde o início dos tempos, desenrolando-se em fluxo contínuo até os atuais dias.

Nesse quesito, Terry Eagleton (2013) corrobora ao considerar que a tragédia pode ser uma conciliação simbólica com a finitude e/ou fragilidade humanas, ou seja, a representação do individual, mas que essa mesma fragilidade pode tornar-se social quando a pensamos como fonte de poder, visto que está na fragilidade a busca pela solução das necessidades, que, por vezes, são supridas por meio do coletivo. O querer, como forma de poder, para enfrentar forças opressivas e mortificantes, então, toma proporções maiores do que meramente individuais, e transforma a revolução em uma expressão de liberdade perante a mesma opressão, independentemente de qual cultura esteja estruturada essa vontade.

A luta entre homens, no anseio pela liberdade, é uma luta de sobrevivência. E por meio dessa luta constante, as mudanças de lugar entre ordem e desordem são repetitivas. Williams (2002) defende que, na atualidade, algumas sociedades ocidentais têm lutado em revoluções sem o uso da violência, mas que, em sua maioria, as revoluções permanecem fundadas em violência organizada, com a justificativa de que essa violência é dedicada à liberdade do homem, o que para o autor além de constituir uma “ilusão trágica”, torna a revolução a própria tragédia. Nisso, Williams (2002) retorna a desordem para considerar que esta não é confirmada pela ação trágica, mas sim, que a ação trágica é a experiência, compreensão e resolução da desordem, e que, no nosso tempo, isso tem o nome de revolução.

Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos de reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, e não encobri-lo por meio de uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer. (WILLIAMS, 2002, p. 114)

Ou seja, para o autor, é no reconhecimento do sofrimento como uma experiência trágica, que nos deparamos com a revolução, enquanto movimento de

luta que será constante na vida humana. É vendo a revolução pela perspectiva do trágico, da dor, da violência, da desumanidade, que o homem poderá, ou não, buscar energias para lutar contra essas forças, forçando-o a persistir. Por fim, é por meio da desordem, por vezes movida pela revolução, que a experiência trágica do nosso tempo pode manifestar-se, considerando que cada núcleo cultural e também socioeconômico é um fator fundamental para que os dilemas do homem trágico possam surgir, tanto em sua individualidade quanto em sua coletividade.

3.2 O ESPAÇO SOCIAL ENQUANTO ESPAÇO NARRATIVO: DA DESORDEM TRÁGICA NO ROMANCE

Ao longo dessa incursão teórica, destacamos a importância que Raymond Williams dá ao espaço social e a seu tempo histórico para refletir a manifestação do trágico, direcionando essa atividade para o interior das culturas, particularizando o sentido do mesmo. Dentro desse percurso, a desordem surge como uma maneira de nomear os movimentos de revolução, fases históricas que, dentre outras coisas, imputam aos indivíduos a ela relacionados, quer seja nas altas classes dominantes, quer seja nas classes marginalizadas, violência, caos, perdas. O sofrimento oriundo dessas desordens é uma experiência trágica, que traz consigo um rizoma de outras experiências que os indivíduos vivenciam tanto individual quanto coletivamente.

Estar em uma fase de desordem é pensar em como os conflitos subjetivos, na realidade pessoal, têm nascedouro também em conflitos inerentes a espaços sociais, nos modos de vida correspondentes a determinada cultura. Em outras palavras, os momentos decisivos de transição sociocultural podem motivar não só um desequilíbrio emocional individualmente, como também uma reação desse mesmo indivíduo ao meio social, a partir do isolamento, da incomunicabilidade. Nesse sentido, é importante notar como Sarrazac (2013) contribui para a compreensão do trágico ao colocar na vida cotidiana o espaço para essa manifestação no nosso tempo. São homens comuns, atingidos pela sobrecarga de disputas e mudanças sociais, em um lugar em que social e individual se misturam: é a sociedade interferindo na subjetividade, e essa mesma subjetividade reagindo à opressão proposta pelo social, mas nem sempre de maneira positiva.

Nesse ínterim, o romance, como uma possibilidade de recriação de espaços sociais, tem sido lugar frutífero para recriar essas revoluções que atingem não só as altas classes sociais, material para as tragédias clássicas, mas, sobretudo, o trágico das vidas simples, dos meios de sobrevivência e os decorrentes mecanismos de opressão. Em uma perspectiva mais realista, para Eagleton (2013), o romance que se quer trágico acompanha o ritmo de uma verossimilhança cada vez maior com a realidade dos contextos sociais, refletindo “ideologias mais racionais, esperançosas, realistas e pragmáticas da classe média” (EAGLETON, 2013, p. 248).

O espaço, assim, é peça fundamental para ambientação dos diversos lugares que refletem condições humanas. Para Osman Lins (1976), inclusive, esse é matéria ainda mais importante em narrativas realistas, como diz:

Se as obras fantásticas ou míticas beneficiam-se do espaço, utilizando-o como elemento dominante, pode-se prever sua importância em narrativas de cunho declaradamente realista. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, sendo romance social, é também um romance do espaço; seu tema dominante é um certo espaço antes habitável, e cuja transformação expulsa as personagens, triturando-as. Não só o sertão e a seca expulsa o homem, também a cidade magnificente pode se tornar ameaçadora, como em *A morte de Veneza*, de Thomas Mann. (LINS, 1976, p. 67)

Assim, para Lins (1976), o espaço ficcional, como possibilidade recriadora de mergulhos nos contextos sociais, não só ambienta hábitos e costumes de determinada época, como também pode tornar-se mais um personagem, como em *Vidas Secas*, no qual o solo, humanizado, expulsa, os indivíduos que o permeiam. Espaço social enquanto espaço narrativo, nesse contexto, recria, para o autor, tanto graus de civilização de determinada área geográfica, quanto épocas de opressão, ultrapassando, dessa maneira, o fator unicamente espacial. Dessa maneira, o mesmo espaço narrativo que possibilita recriar um aprofundamento nos contextos sociais, expondo convenções fundadas nos modos de vida da relação humana, é o mesmo espaço para recriar desordens, mudanças histórico-culturais em sua correlação com o tempo também histórico, épocas de revolução, períodos de mudança que motivam conflitos existenciais daqueles que ocupam esses espaços.

Cartilha do Silêncio, longe de ser um romance regionalista no sentido da mera descrição de determinados traços da região, concebe o espaço por meio da

regionalidade¹³. Chiappinni (2014), inclusive, ao dissertar sobre regionalidade, considera que essa: “se revela fecunda como categoria de análise político-estrutural. Nesse sentido, ela pertence (...) ao domínio de uma poética do espaço” (CHIAPPINNI, 2014, p. 52), deixando a compreensão de que a regionalidade está para a reflexão dos espaços propostos enquanto reflexo social e, por conseguinte, influente na existência dos indivíduos. Nessa perspectiva, o romance supradito trabalha em um movimento de entrelaçamento entre recriação espacial, contextos sociais e a reflexão do homem que está locado nesses contextos. Em outras palavras, os espaços de **Cartilha do Silêncio** não só localizam as personagens em determinada região como são um grande fator para refletir sua condição enquanto sujeito social.

Podemos concluir esses pensamentos por meio de algumas premissas. No romance, nosso olhar volta-se ao passado. Os conflitos propostos pelo enredo estão locados no século XX, século de profundas mudanças socioculturais, de rupturas entre os antigos moldes da sociedade patriarcal, e as novas formas de vida, entre o que era até então tradição e o que começou a surgir enquanto modernidade. Como elementos que se enredam, espaço e tempos narrativos convergem para nos inserir no contexto histórico, e para se ter ideia de como isso funciona vale-nos lembrar que a estrutura narrativa evidencia o detalhamento do tempo, dia, mês, ano, turno e, de maneira cronológica, esses caracteres não deixam de apontar para um tempo real que, ficcionalizado, insere-nos tanto nos grandes espaços citadinos como Aracaju e Maceió, quanto nos micro espaços como vilarejos e fazendas.

Esses lugares refletem mudanças socioculturais, que se dão, a longo prazo, e acontecem de maneira desigual entre regiões pertencentes a uma mesma cultura. Nesse sentido, mesmo que o tempo caminhe, e regiões com sua referente estrutura social se modifiquem, a adaptação humana ao processo não se dá por igual. Para isso, é necessário um processo que depende diretamente do nível de envolvimento humano com os costumes e hábitos por muito tempo praticados e incutidos no imaginário e na subjetividade dos indivíduos. Esse processo torna-se hostil quando os que persistem em permanecer no lugar sociocultural de outrora, mas principalmente os sujeitos que pretendem se adequar a essas mesmas mudanças, e

¹³Vale lembrar que Regionalidade, para Chiappinni (2014), é uma forma de nomear expressões simbólicas de uma determinada região. Um elo entre as descrições espaciais e a possibilidade de refletir a partir delas, a condição humana.

que, entretanto, estão em lugares que ainda são retrógados em relação a essas, passam por conflitos que interferem diretamente em suas vivências.

Dona Senhora, matriarca da família Barroso, por exemplo, demarca essa variação quando compara seu modo de vida em Maceió ao de Aracaju. Maceió já principiava movimentos de liberdade feminina, que brotavam em dona Senhora desde a mais tenra idade. Essa cidade, em partes, possibilitava a ela um novo modo de vida, no qual poderia ser atriz, ter independência. Mesmo assim, as velhas convenções ainda eram algo que permeava seu imaginário:

Nunca enxergou tão bem como esse sentimento doméstico da mais entranhada devoção, da mais pacata matrona, veio se instalando nela, caladamente, nas costas dos anos, a ponto de quase lhe desbancar da memória os ímpetos que tinha na mocidade, o anseio mais de uma vez revelado de ser artista de palco, correndo o mundo-destino. Outrora, se munira de planos alheios, a esse ranço caseiro, e agora, ainda no meio da vida, veio redundar cativa das mais tolas convenções. (DANTAS, 1997, p.13)

O casamento, uma convenção que mesmo aceita era para ela uma tolice, levou-a a morar em Aracaju, cidade que, em meados do século XX, passava por um processo modernização ainda mais lento que em Maceió. Lugar ainda muito arraigado às tradições, tornou-se, para Dona Senhora, um símbolo de opressão, pois exigia dela uma adequação que era para a mesma impossível: “A gente daqui (...) tem pouco arejo de leitura e civilidade (...) Ela não participa das insossas reuniões familiares. E na missa de domingo (...) frequentada pelas pessoas mais finas e ricas- é aquela ostentação de costumes anacrônicos” (DANTAS, 1997, p.42) Experienciar essas duas possibilidades de vida e não adequar-se plenamente a nenhuma delas motivaram nessa personagem conflitos existenciais que tiveram como resultado, no decorrer no tecido narrativo, a sua loucura.

Em igual medida, o espaço narrativo unido ao tempo histórico são para Arcanja, sobrinha de Romeu Barroso e Dona Senhora, motivadores de seus conflitos. Desde menina decidida a não se casar, passou uma longa fase de independência: “Por muitos anos Arcanja foi dona de seus atos (...) Haveria de triunfar rasgando a sua estrada com as próprias mãos (...). Casar, ser cativa de um homem? Isso não” (DANTAS, 1997, p.91) A modernidade, que traria consigo a

possibilidade de autonomia feminina, já é algo marcado na personagem, mas que não se realiza por completo. Estando também em meio a uma cidade ainda muito tradicional, a cobrança pelo matrimônio, vinda de seus pais, unida a seus anseios pertencentes a um imaginário ainda muito forte, levam-na a se dar a essa convenção, não sem que essa empreitada tenha trazido a essa personagem o questionamento e o profundo sofrimento pela decisão que tomara.

Já para Cassiano, a motivação de seus conflitos em correlação com o espaço e tempo narrativos é ainda mais marcante. Isso porque, órfão de pai e mãe, esse personagem se viu obrigado a abandonar a Aracaju de sua infância para se deparar com um Rio de Janeiro em acelerado processo de modernização. O contato com o novo, influenciou diretamente na constituição externa de Cassiano, tanto que seu retorno causou espanto:

Quem era aquele sujeito grã-fino, em bisonho requinte paramentado? Ninguém esperava mais o filho de tio Romeu. Enfrajolado nuns trinquês, todo chique, calçado de luvas, roupa vincada, aparecera bem trajado do verniz do sapato Clark ao claro Ramenzoni em tom palha. Tanto tempo fora, e não encontrou vivas, nem razoável recepção [...]. Cassiano figurava alma viva, desorientado, com ares de encabulagem. (DANTAS, 1997, p.158)

No entanto, a modernidade só lhe adornava, pouco fez em relação a mudanças interiores. Mesmo buscando na modernidade um refúgio, uma maneira de disfarçar suas tristezas, fruto de suas perdas quando criança, a inibição ainda era visível. Assim, mesmo tendo retornado ao seu lugar de outrora, a tradição já não lhe satisfazia. Nem moderno, nem familiarizado com suas antigas convenções, essa personagem mergulha ainda mais fundo no seu ensimesmamento.

Essas personagens se encontram em uma fase de mudanças socioculturais. A tradição, o patriarcalismo, são aspectos que começam a ser questionados e isso leva os indivíduos integrantes dessa fase sofrerem pela inadequação a ambas as possibilidades de vida. No espaço narrativo recriado em **Cartilha do Silêncio**, o momento histórico de transição, pode, assim, ser considerado uma fase de desordem trágica, visto que as antigas ordens estão passando por momentos de rupturas, ao passo que uma nova ordem começa a ser desenhada, mas não de maneira padronizada, interferindo de maneira desigual nas regiões pertencentes a

uma mesma cultura e, desse modo, motivando conflitos trágicos nos indivíduos que pertencem a essa época de transição. Para Dona Senhora o resultado, dentre outros conflitos, é a perda de sua sanidade mental; Para Arcanja, por exemplo, o arrependimento e culpa em um martírio silencioso; Para Cassiano, a solidão profunda.

Em outras palavras, estar em um contexto social, em uma época de desordem, recriado em **Cartilha do Silêncio** pela tessitura de fases locadas entre os dualismos patriarcalismo- rupturas, tradição-modernidade, evidencia um espaço narrativo que se quer trágico, por condicionar seus viventes ao silêncio, às desconexões, ao refúgio paradoxal da memória. Essas condições serão melhor abordadas a partir de um mergulho no enredo do romance supradito, a partir do capítulo a seguir.

4 CARTILHA DO SILÊNCIO E A EXPRESSÃO DO TRÁGICO

O percurso dos estudos sobre o trágico expõe, dentre outros aspectos, o dinamismo de interpretações sobre o mesmo. Desse modo, não há, para nós, uma teoria do trágico pela qual se pautar, mas sim muitas teorizações e problematizações sobre o mesmo, o que nos permite elaborar articulações entre elas na busca por uma visão ampla sobre essa condição humana. No entanto, a proposta de interpretação proposta por Williams é relevante e, para esse estudo, contributiva, por relacionar as manifestações trágicas à condição sociocultural. Afirmamos isso, já que é por meio dessa ciência que podemos adequá-lo às mais diversas expressões, tanto na vida quanto na arte.

Ao direcionar para os contextos sociais e culturais a possibilidade das mais diversas manifestações do trágico, estamos querendo dizer que sua forma engessada, antes arraigada à forma trágica clássica, ganha movimento e, dessa maneira, modifica certas características tradicionais, como a figura do grande herói; a composição de uma tragédia enquanto catástrofe que culmina em morte, por exemplo, para manifestar outras possibilidades do trágico que partem de determinado espaço e tempo, propondo assim a representação do homem, em seus dilemas e conflitos, como expressão de assente modo de vida.

Cartilha do Silêncio, mesmo não sendo considerado pela crítica um romance trágico, revela em sua tessitura textual uma carga desse teor, no sentido de nos depararmos, desde as primeiras linhas, com situações e conflitos, comumente, nomeados trágicos. A morte catastrófica do patriarca, oriunda do contágio de peste bubônica, no início da narrativa, além de expor a tragédia familiar inerente a esse acontecimento, marca não só fim trágico da personagem como também o episódio fundamental para que todo o seu núcleo familiar, mesmo em vida, fosse perseguido pela sombra dessa tragédia inicial:

Semanas depois, com o povo já se desamedrontando, pegando a circular, tio Romeu, desmentindo a boa nova, aparece lá com suas manchas espalhadas pelo corpo, íngua no pé do gogó, bubão na cova do braço. Com pouco mais, delirava a sorver golpes de água, vermelhão estuporado. Isso quando o flagelo assolador, na aparência, já tinha se retirado. Para os de lá, foi apenas mais um

óbito. Mas para a família, domiciliada por aqui, foi o começo do fim. E o sino recomeçou, entra dia e sai noite, repicando lamentoso, punindo pelos finados. (DANTAS, 1997, p. 118) (Grifo nosso)

A sentença “início do fim” sinaliza um período de desordem de familiar. Toda uma estrutura tradicional desmorona, deixando expostas as feridas que se tornarão visíveis por meio dos acontecimentos e/ou conflitos trágicos confessos no decorrer da narrativa. Essa mesma desordem familiar ganha contornos ainda mais trágicos por sofrer influência de uma desordem ainda maior: a social, que afeta diretamente a constituição humana das personagens. Nesse quesito, as relações de ordem e desordem, propostas por Williams (2002), ajuda-nos a compreender, no romance em questão, os momentos de transição que afetam diretamente na composição dos conflitos trágicos das personagens. Em outras palavras, as personagens de **Cartilha do Silêncio** encontram-se em uma fase de desordem trágica, uma espécie de “entre-lugar”¹⁴ que, mais do que uma locação em um espaço físico determinado, nomeia um espaço social que se quer entre a tradição e o moderno, o sistema patriarcal e suas decorrentes rupturas. Estar nesse contexto impede que as personagens recriadas se estabeleçam subjetivamente, visto que passam por uma inadequação proveniente da impossibilidade de inserir-se por completo em ambas as opções.

É a compreensão desse “entre-lugar” que nos leva para o que de verdadeiramente trágico encontramos na obra. De todos os acontecimentos os quais adjetivamos com esse termo no decorrer do enredo- a doença, a morte, a loucura- o que melhor caracteriza o trágico é, na verdade, uma condição: a do silêncio, principalmente por ser, através dele, revelados todos os acontecimentos catastróficos da família, unidos aos questionamentos existenciais das personagens. No desabafo silencioso, considerando que ele é feito a si mesmo, por meio dos mecanismos da memória, os personagens locados em um lugar de opressão e/ou inadequação social, trazem à tona toda a carga de suas vidas. É por meio do

¹⁴ A opção pelo termo tem como origem os estudos propostos pelo ensaísta Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (2000). Para Santiago (2000), que se debruça não só pelos estudos literários como também, de maneira ampla, por sobre os estudos culturais, o “entre-lugar” seria um lugar entre outros lugares, um lugar de miscigenação cultural em que a cultura do outro (o europeu, o colonizador, a metrópole, etc.) não é superior, mas sim assimilada em contato com um outro (a colônia, o colonizado, etc.), originando um lugar diferente, novo, que não está locado completamente em nenhum dos dois extremos culturais. Partindo desse pressuposto, pensamos no “entre-lugar” para esse trabalho não apenas como um local de mescla cultural, como também a possibilidade de pensar a fase de transição entre épocas histórico-culturais de uma mesma cultura.

silêncio que as personagens falam, mas não como um ato libertário, como propõe Buzzy apud Nóbrega (2016), ao colocar na fala a conquista da liberdade, mas sim como um veículo paradoxal de refúgio, ainda que algoz, por evidenciar no presente um passado sobremodo violento, infeliz.

As personagens, no tempo presente da narrativa, portanto, praticam uma espécie de “inação”¹⁵, assim como proposto por Sarrazac (2013). O passado foi permeado por conflitos interpessoais, mas a consequência deles, no presente, unido à inadequação social, encaminham uma reflexão profundamente intrasubjetiva: Isoladas, de alguma maneira paralisadas, essas personagens refletem sua solidão, ruminam passados. É por meio do silêncio, como atividade intrasubjetiva, que encontramos a porta de entrada para **Cartilha do Silêncio**, afinal, o silêncio recriado nesse romance é, antes de tudo, uma expressão do trágico.

Portanto, por meio de uma atividade hermenêutica, a terceira parte desse estudo se propõe a, por meio das desordens individuais e sociais, como “entre-lugares”, refletir o silêncio enquanto expressão do trágico que traz outras expressões de igual teor. Em outras palavras, a partir de um mergulho no enredo da obra, principalmente nas figuras de Dona Senhora, Arcanja e Cassiano, personagens que tem em sua constituição a expressão dos “entre-lugares”, investigamos como o refúgio no silêncio condiciona as suas existências aos mais profundos conflitos trágicos.

4.1 DONA SENHORA

O século XX, século de intensa movimentação em busca de mudanças socioculturais, foi uma fase de grande importância também para o percurso de empoderamento feminino que propõe uma ruptura nos modos de vida da mulher contra os moldes do sistema patriarcal, em busca da liberdade de expressão e igualdade de direitos. Esse processo não se dá de maneira homogênea, muito menos, em um período curto de tempo. As mudanças passaram, e ainda passam, por um processo de adequação e, principalmente, aceitação social. Nesse sentido,

¹⁵ Termo proposto por Sarrazac (2013) para definir a ausência de ações das personagens, que mergulham em seus conflitos interiores, ignorando as ações e relações de cunho social.

as mulheres pertencentes a esse século, viveram tanto conflitos sociais, quanto conflitos individuais, baseados no paradoxo entre escolher usar de sua liberdade, ou ficar, ainda, submetida apenas ao espaço do seu lar. Dona Senhora, a matriarca da família Barroso, é uma personagem que retrata a fase conflituosa dessa transição, uma desordem trágica, por assim dizer, pois marca, para ela, duas possibilidades de vida, nas quais ambas poderiam suprir seus anseios, ao passo que trariam também consequências lesivas para sua existência.

Pertencente a um casamento tradicional, reflexo da ainda reinante cultura falocêntrica, Dona Senhora é uma dona de casa que valoriza o ambiente a ela destinado. No entanto, como mulher “a frente do seu tempo”, assim como propõe o narrador, ela constitui uma contradição entre o querer permanecer na relação matrimonial e os questionamentos sobre o que poderia ter sido se tivesse seguido seus anseios de ser livre, de viver uma vida independente do retorno do casamento. Os conflitos dessa personagem partem de um entrelaçamento entre suas crises consigo e a relação dessas crises com a sua condição de sujeito social. Williams (2002) já dizia que a relação entre o individual e o coletivo direciona o conflito trágico. Para Dona Senhora, os conflitos provenientes dessa relação entre o individual e o coletivo, além de direcionar seus conflitos, pautados na conturbada dúvida entre seus anseios pessoais e normas socioculturais, motivava também suas aflições, tristezas e questionamentos, que não fluem apenas da relação matrimonial, mas sim de sua postura enquanto mulher antes mesmo do enlace.

Dona Senhora, ainda quando jovem, indicava anseios que fugiam das posturas esperadas para mulheres de seu tempo e de sua condição social. Ansiava tornar-se atriz de teatro, adiantava as ordens da mãe, ao mesmo tempo em que as questionava. Ela era múltipla, enérgica e sonhadora e, assim como as pequenas contas que formam um Rosário, que era também seu nome de solteira, essa personagem aparentava muito mais do que uma reprodutora de posturas engessadas socialmente; ela era a variedade, a multiplicidade de peças e de possibilidades de vida, que formavam o cíclico rosário de sua vida.

Contudo, apesar de não sofrer forte repressão no ambiente do seu lar, sua condição social, tacitamente, tornava-a oprimida, quebrando suas possibilidades e fazendo-a encaminhar-se pelas veredas do casamento. Ela considerava que, sem

possibilidade de galgar seus sonhos, a saída seria o enlace, como um “mal necessário” para pessoas em sua condição:

Ah, a ansiedade que a tritura em solteira, o tormento que sentia de não lhe chegar nunca o homem esperado. Ficar para moça velha encalhada? (...) Não sair de vitalina? Morrer virgem encanecida? Sem ter comércio com homem? Sem transitar com ninguém, condenada ao inferno? É do ditado: mulher sozinha é andorinha. Ah, Virgem de Guadalupe! De jeito nenhum, que nem tia de verdade pode ser: pois só um sobrinho de sangue ela não tinha. Já que não pudera lhe advir o mundo do teatro, com sua roda de admiradores, o mais certo era casar. (DANTAS, 1997, p. 33)

Além de afirmar a condição de Rosário, o trecho acima evidencia a opressão proveniente da ausência do casamento. Não casar é tomar para si um fardo de ausências, tanto de necessidades físicas quanto propriamente financeiras. Direcionada pelo meio, Rosário se permite silenciar e, então, casar-se, ocultando seus anseios de outrora e sucumbindo à convenção social ainda reinante. É na figura de Romeu Barroso que seus sonhos tomam um novo rumo. Negociante de Aracaju, esse personagem entra em contato com seu pai, e nesse mesmo contato conhece Rosário e não demora muito para que o noivado se estabeleça. Porém, taciturno e profundamente ensimesmado, Romeu já adiantava para Rosário como seria sua relação matrimonial.

É aí que nos encontramos com Dona Senhora, numa madrugada do ano de 1915, já há muito casada e oferecendo aos silêncios noturnos os desabafos de um indivíduo oprimido, impedido de manifestar-se. Ao lar, ela adaptou-se. A casa, o espaço físico, são, para ela, o retrato de uma vida à qual ela se dedicou: “Este chão esfregado com as minhas pisadas, estas paredes que abafam os meus suspiros, estão impregnados dos meus prazeres e ais, desde que me passei ao regime de dona de casa”. (DANTAS, 1997, p. 14). Porém, essa adaptação não é o suficiente para calar, ao menos para si mesma, a reflexão sobre seus anseios da juventude. Pelo contrário, é a opressão provinda do casamento, lugar onde ela depositou suas esperanças, que motiva o retorno memorialístico aos seus antigos desejos.

Ciente de que foi, com o tempo, se enredando nas convenções às quais propriamente chama de “tolas”, ela se pergunta como pôde resignar-se dessa

maneira, abrindo margem para nos desenhar a figura de seu esposo, um dos grandes arrebatamentos de sua vida, mas que, paradoxalmente, é um de seus maiores fardos. Ele é o provedor do pouco prazer que considera valorável na vida. É por meio dele que a Rosário do passado, de “sangue amouriscado” pode ressurgir. Ciente de que esse é o ponto fraco de sua esposa, Romeu usa dos artifícios da negação do prazer para vingar-se de qualquer decisão que essa possa tomar. Atitude que toma para oprimi-la pela decisão de ir visitar, com a família, seu pai em Alagoas.

Ele, apenas ele, na qualidade de marido, tem cabal do maior segredo dela (...) E por isso mesmo, cumprindo judiação, acomete seu ponto vulnerável (...) se põe a lhe cobrar à força essa privação desgraçada, esse regime do cão, e que ela não está pronta para aturar. E não mesmo, ouviu? (...) Nesse outro capítulo -aí não! E terminantemente! Não lhe peçam moderação. Vai pra lá, ô temperança! (DANTAS, 1997, p. 29)

Impedida de ter liberdade fora de seu domicílio familiar, Dona Senhora deposita no desejo sexual a realização de suas vontades, no entanto, essas mesmas vontades são respondidas, em contrapartida, pela negação do parceiro como uma forma opressão. Octávio Paz (1991), ao investigar as possibilidades de convergência entre arte e literatura, propõe pensar a recriação do erotismo em nossa época como uma crítica social e política. Na narrativa em questão, o abuso de poder por parte de Romeu, impedindo a concretização dos anseios de sua esposa, denuncia aspecto do machismo, o domínio do homem por sobre os desejos da mulher. Esse bloqueio sexual, fonte dos únicos momentos felizes da personagem, influi diretamente em sua desolação, principalmente porque não há diálogo entre o casal. Sua voz silenciada leva-a os questionamentos solitários, de uma solidão ainda mais profunda considerando que eles acontecem, mesmo que divida a alcova com o marido e os momentos diários com filho e empregados.

Os laços matrimoniais foram, desde o início, divididos pelo “biombo do mais espesso silêncio” e, a existência dessa barreira, traduzida pelas relações desiguais entre homem e mulher, eram questionadas por Dona Senhora, mesmo que à primeira vista ela se assumisse conformada com o casamento. O inconformismo a fez, no passado, tomar atitudes de mulher “de fibra”, como ela mesma se auto intitulou, levando-a avançar sobre o marido, atitude essa que foi respondida pela

violência física e verbal: “Pois foi caída pra lá e tamancada para cá. Ele apertou a mão em cima do machucado e partiu para a agressão. Achava aquilo um abuso (...) – Tome assento, descarada! ”. (DANTAS, 1997, p. 28)

Soma-se a violência moral, oriunda do impedimento sexual, a violência física, que trouxeram como resultantes seu isolamento, o silenciamento de sua voz, nas suas relações interpessoais. No entanto, essa atitude não calou seus questionamentos, o que marca a não aceitação completa de sua condição: “Será que fora irrefletida? Estaria adiantada demais para o seu tempo? Mas quem disse que mulher só é direita se tiver acanhamento? ” (DANTAS, 1997, p. 28) (grifo nosso). A personagem não apenas questiona a resignação cobrada pelo marido, como coloca em xeque a relação entre o retraimento como uma postura característica do feminino, expondo um olhar já moderno, mas que, silenciado, a mantém presa ao tradicional.

O silêncio de Dona Senhora não se manifesta apenas no ambiente do lar. Ter uma postura “adiantada” para o seu tempo também resvala em suas relações sociais, ou, mais especificamente, na falta delas. Morando em uma Aracaju ainda, fortemente, ligada à tradição, sua vestimenta, o ato de maquiar-se e a maneira altiva como age são posturas fortemente criticadas pelas mulheres da família de Romeu, fazendo com que Dona Senhora seja acusada dos mais perversos adjetivos. Mulher na casa dos quarenta, a personagem reflete o auxílio que a relação amigável com outras mulheres poderia dar à monotonia de seu casamento, ao mesmo tempo em que constata que essa é outra coisa que a ela não será permitida:

Idade perigosa em que, como leu num certo livro, a monotonia do casamento devolve a mulher à sociedade. Mas, no caso dela, que sociedade, se no meio dessa gente mais insulsa do mundo não trava relações com ninguém? Não é pessoa avelhantada, nem de minguado atrativo (...) A anca cheia, os seios bojudos (...) Por ser dona de casa, não tem nisso unha suja, cabelo despenteado (...) Nesse ponto, é como se Dona Senhora ainda fosse Rosário (...) E nesse cuidado com a aparência de si mesma, dentro dessa Aracajú, não encontra par. (DANTAS, 1997, p. 43)

Dona Senhora tem ciência de seu avanço, mesmo ainda dentro de um sistema patriarcal, em relação às outras mulheres. Eis que o “entre-lugar” influencia sobremaneira em como, ao menos, a personagem consegue questionar as posturas

engessadas das mulheres que a cercam. Suas parentas, nesse quesito, são, para ela, pessoas “anacrônicas”, das quais ela evita proximidade. Na verdade, são as mesmas mulheres que optam por julgá-la e afastar-se dela, evidenciando sua condição de solitária na luta, mesmo que velada, a uma possível igualdade de gêneros, acompanhando os avanços modernos. O aspecto evidente aqui é a incomunicabilidade, fruto de um conflito interpessoal. Dona Senhora não consegue estabelecer comunicação exatamente por considerar que seus novos familiares residem “no século passado”, ao passo em que eles a consideram muito à frente de seu tempo.

A personagem, já parcialmente modernizada, vê na expressão da alegria e dos prazeres uma forma de vida, da qual as pessoas que a cercam não têm acesso exatamente por estarem apegadas às antigas convenções: “Sem instrução suficiente, alheias a qualquer aspiração, se retorcem em evasivas e não se achegam a ninguém (...) e como escondem as alegrias! Parece que encaram os prazeres como coisa vergonhosa. ” (DANTAS, 1997, p. 70). Entretanto, mesmo refletindo sobre essa condição, Dona Senhora, apesar de ideais libertários, não conseguiu fugir à convenção. Pondera a tragicidade de sua vida, originada da infelicidade e solidão provenientes do casamento.

O “entre-lugar” sociocultural, nesse sentido, interfere em demasiado em sua concepção de vida. Essa desordem é trágica, principalmente, por gerar um conflito intrapessoal, assim como coloca Sarrazac (2017), resultante da locação entre dois lugares: o casamento e a rotina inerente ao mesmo nos aspectos da estrutura patriarcal; ao mesmo tempo em que não silencia, ao menos para si, a importância da liberdade feminina apregoada pela modernidade. Na verdade, ela não consegue plenamente viver nem um nem o outro aspecto, direcionando-a ao silêncio, como uma expressão do trágico de sua vida, já que ele não possibilita meios de fazê-la sair do paradoxo do qual está pautada a sua vida.

O silêncio, como uma expressão do trágico por refletir uma inadequação social, motiva outra atitude trágica: a remontagem do passado por meio da memória. No profundo de sua resignação, Dona Senhora vê no passado um meio de nutrir sua existência: remontando para si mesma o passado, essa personagem o utilizava como um meio de alimentar o presente dos bons momentos vividos. É nesse ritmo que nos encontramos com Dona Senhora às vésperas da viagem com a família,

insone em uma madrugada que se avizinha do dia, investigando na outrora os motivos que a afastaram do marido:

Decerto que um pedaço da insônia de mulher decorre da fadiga, do penoso preparo, do arruma-arruma infernal de quem se apronta pra uma longa temporada fora de casa; mas o bocado pior - Dona Senhora remói -, aquele que mais a consome e dismantela, lhe chega mesmo é do tirano do marido, da falta de consolo para o corpo, que também lhe desregula o equilíbrio. (DANTAS, 1997, p. 13)

O desprezo de Romeu é a porta de entrada para a remontagem de seu passado, iniciada com a sua condição de jovem esperta, sagaz, mas que sonhadora deposita no casamento todas as possibilidades de uma vida agradável. O que de fato aconteceu, em certo limite de tempo, reavivando memórias felizes de um período em que ambos, marido e mulher, davam-se mutuamente nas relações sexuais, ainda que as trocas discursivas, os diálogos, fossem escassos desde sempre.

No entanto, o paralelo entre passado e presente, que coloca Dona Senhora em vias de comparação por momentos hostis/prazerosos, em detrimento da atual situação em que se encontra, a violenta. O olhar para o passado de maneira panorâmica indica sua vivência permeada por sonhos não consumados e por veredas inocentemente escolhidas, que trazem como consequência o martírio do presente, evidenciando a condição trágica de sua vida, baseada principalmente na sua incompletude, resultante da influência aceita de ambos os contextos culturais com os quais lidou durante a vida. O retorno memorialístico pela via do silêncio é trágico, para Dona Senhora, por retomar suas ilusões matrimoniais outrora nutridas, e como essas impossibilitaram-na de ter uma voz ativa, de poder emitir sua opinião e possuir um conhecimento para além dos muros de sua casa. Enquanto recolhe-se aos silêncios externos, uns turbilhões de vozes infestam seus pensamentos, lhe obrigando a estar presa às memórias, já que o presente não corresponde as suas expectativas e o futuro indica caminhar do mesmo modo.

O silêncio condicionado de Dona Senhora perdura até a viagem que a família faz à Maceió, por insistência e a duras custas da mesma. Os resultados do silêncio, como um refúgio que a mantém resignada, trazem, a partir de agora, não só o auto-martírio pelas vias memorialísticas, como também uma sequência de desconexões

ainda maiores para essa personagem, principalmente após a perda do marido. É em Dona Senhora que, primeiramente, a tragédia se revela, de maneira devastadora: “Dois meses depois, secundando a má notícia, tia Senhora reapareceu aqui em má figura, irreconhecível- criatura devastada.” (DANTAS, 1997, p.128)

Queixosa das convenções que a impediram de adentrar com o filho no cemitério no dia do sepultamento do marido, Dona Senhora reaparece na narrativa agora desfeita de toda “pompa” que nutria antes da viagem. Extremamente magra, abatida, ela retorna a Aracaju para poder tomar conta dos negócios do esposo, ação que, sombreada pelo fato de que ela não dominava o conhecimento comercial, resultante de sua resignação aos mandos convencionais da tradição patriarcal, resulta em uma soma negativa ao seu descontrole emocional:

Como é que ia dar conta do recado, ainda mais tendo sido tio Romeu um dono-de-tudo bastante concentrador, viajando sem parar para não dividir o mando com ninguém? Como ia arcar com essas frentes espalhadas, se nem estava conseguindo carregar a dor da morte? (DANTAS, 1997, p. 129)

Complemente desnordeada e despreparada para as intempéries, essa personagem recorre aos parentes de Romeu, representados na figura de Belisário, para que esse auxiliasse no controle dos bens herdados, mesmo ciente, conjuntamente com Arcanja, de que ele não era uma boa opção para tal. Esse personagem, além de nutrir por Dona Senhora um sentimento nefasto em relação às suas posturas de mulher “à frente do tempo”, era ambicioso. Belisário viu, no pedido de socorro da cunhada, uma chance para satisfazer seus anseios pessoais e desumanos: “Belisário se desforrava. Gozava ali o infortúnio onde afocinhara aquela formosa dama sobranceira que, do alto de suas leituras e fantasias (...) nunca se curvara ao convívio tacanho de suas parentas.” (DANTAS, 1997, p. 133)

Nos pedidos de ajuda Belisário não só oportunizou a possibilidade de tomar posse dos bens do irmão, como também encontrou uma oportunidade de acusar diretamente Dona Senhora como responsável pela morte de Romeu, atitude que não só aliviaria seus desejos sádicos como seria uma grande responsável por piorar ainda mais o estado emocional da personagem. O que Belisário almejava era “deixa-la endoidada e remordida, de consciência culpada, atacada dos nervos.” (DANTAS,

1997, p. 134), como espécie de cartada final para que ela não tivesse mais controle sobre si e, conseqüentemente, sobre seus próprios bens. A acusação resgata suas últimas forças para rebater o cunhado:

No mesmo instante, a ira de tia Senhora que, saindo da mudez de estupor, do transe alucinatório, vai ficando inchada de desespero, ainda com os olhos dilatados de possessa, e tange a bolsa nas fuças do desalmado, já arrodando a mesa pra esganá-lo. Esta Arcanja até hoje se arrepende de haver impedido o atraca-atraca. Bateu a porta do gabinete com força, encheu o corredor com a sua fúria, e foi ganhar alento na rua, conduzindo tia Senhora pelo braço, tresloucada a soluçar. Ah, aquele desaforado! (DANTAS, 1997, p. 135)

No entanto, esse último ato de coragem esvazia o pouco de vitalidade que Dona Senhora nutria. Os golpes recebidos pela morte do esposo e pela própria vida, representada na postura cruel do cunhado, atingem diretamente os elos que a ligavam à humanidade, encaminhando-a para a loucura. A loucura, como resultante de todas as intempéries sofridas por esta mulher passa então a representar sua desconexão com a existência, ainda que em vida.

A partir desse momento, ela se desliga do contato com qualquer pessoa ou com qualquer manifestação de vida. Ao velar os espelhos com um tecido negro, vemos metaforizado o próprio encobrimento de sua vida-revestida na figura de sua vaidade - ou seja, o próprio encobrimento de sua existência. Como uma “alma penada”, nas palavras do narrador, a personagem passou a viver uma morte em vida, tomando como únicas as atitudes de por vezes clamar pelo retorno de seu amado e por vezes se auto-acusar da morte deste.

Desconectada do filho, da sobrinha, do mundo que a cercava, Dona Senhora se deixou levar pela devastação de sua mente, enlouquecendo cada dia mais e dando margem, assim como previsto pelo cunhado, para que o mesmo tomasse posse da tão desejada fortuna do irmão. As desgraças dessa personagem tomariam agora o seu desfecho, ao ser encaminhada para um hospício em Recife a mando de Belisário. Contrário a tudo que a constituiu em vida - o vigor, a beleza, a energia- Dona Senhora termina seus dias maltratada, mergulhada na loucura, fisicamente decadente.

Para Williams (2002) a morte, no trágico contemporâneo, restabelece a vida, ou seja, a partir da morte uma nova forma de vida, oriunda dessa tragédia, começa a se desenhar, apesar de, a partir desse restabelecimento, outros conflitos trágicos ganharem espaço. No caso de Dona Senhora, a morte de seu esposo não lhe permite o restabelecimento da vida. Tão logo foi levada pelas desconexões motivadas pela perda de seu esposo para o mesmo caminho final. No entanto, a morte de Senhora, decorrente de todas as cargas trágicas de silêncio e resignação, assim como a morte de seu esposo, são acontecimentos fundamentais para o desenrolar dos conflitos trágicos das outras personagens, como vemos no decorrer deste estudo. Por fim, sobre Dona Senhora, vale considerar que o silêncio, como uma expressão do trágico, é um mecanismo crucial para que todos os outros conflitos trágicos dessa personagem venham à tona, quer seja na remontagem do passado, quer seja nas desconexões do presente.

4.2 ARCANJA

Arcanja é outra personagem que vive o dilema de estar em um “entre-lugar”, desse modo, contributivo para os conflitos trágicos de sua existência. Sobrinha de Romeu, ela é a única dos familiares dele que consegue estipular um contato com Dona Senhora, exatamente pelo fato de apontar, com mais evidência, até mais do que a própria Dona Senhora, as características tão admiradas por esta personagem em relação à postura feminina: “Delas todas, desbanalizada mesmo, dona de impressionáveis traços finos (...) só mesmo Arcanja. (...) Temporã e instruída desde cedo, rebelada contra o internato (...) e afoita, desembaraçada, é uma jacobina e destoa da raça dos Barroso.” (DANTAS, 1997, p. 71). Arcanja carrega desde cedo a “rebeldia” do não encaixe aos padrões normalmente estabelecidos, por meio de sua postura transgressora, sagaz, que chama atenção tanto de admiradores, como Dona Senhora, como também motiva a preocupação de seus pais.

O comportamento libertário de Arcanja é motivado, antes de tudo, pela admiração por um homem, seu avô. Apegada a ele desde criança, essa personagem o tinha como exemplo de coragem e, acima de tudo, como um modelo de vida em relação ao trato com as dores: “Vespasiano foi sobretudo- e muito bem destacado-

homem em prol e primevo no rude trato com as dores! Criatura inoculada contra as rasgadas sofridas”. (DANTAS, 1997, p. 124)

A rudeza de Vespasiano somava-se a um cuidado pela neta que apontava para sua humanidade, apenas reprimida pelas intempéries da existência. No entanto, essa postura adotada pelo avô foi determinante para que Arcanja soubesse lidar com seus próprios problemas, inclusive em um dos momentos de sua vida, fundamental, para que ela tomasse posturas no sentido de ruptura com os moldes tradicionais do perfil feminino para o seu tempo. Violentada quando adolescente pelo primo, tem com esse acontecimento a origem do drama de sua existência:

Daí nascera o nojo segregado pelos homens. Fora tomada por Porfírio durante o curso de uma brincadeira de esconde-esconde: o mesmo par quieto agarradinho para os outros meninos encontrarem. Ela e o demônio. (...) Foi a picada de um ardor; atônita, ela sentiu a espinhada lhe abrindo. (...) Essa desgraça lhe deixou marca indelével, lhe escravelou a cabeça que nem anca de boi queimada a ferro incandescente. Evocá-la ainda é sofrer. (DANTAS, 1997, p. 175)

A dor da violência a fez sentir “nojo segregado” dos homens e, por estar locada em um tempo que imputava ainda um silenciamento feminino, decidiu reagir ao acontecimento empoderando-se. Saiu de casa para morar com a professora, estudou para ter seu próprio título. Transformou a dor em reação aos moldes da tradição, lutando solitariamente para conseguir sobreviver em sociedade e, claro, negando-se a casar, como maior resistência à opressão masculina. No entanto, muito embora Arcanja tenha conseguido se estabelecer socialmente, dona de suas vontades e anseios, a influência de todo um ambiente simbólico a faria permanecer no “entre-lugar”, fruto da transição tradição-modernidade, assim como sua tia, Dona Senhora. É evidente que seus avanços em detrimento dos de Dona Senhora são significativos, porém não são o suficiente para romper em definitivo com as normas sociais pré-definidas. Estar, também, situada em uma época de transição, uma época de desordem trágica- assemelhando-se ao proposto por coloca Williams (2002) -, imputa a Arcanja soterrar seus anseios e enveredar pelo casamento, mesmo que isso seja o mote para os conflitos trágicos de sua vida.

Nesse sentido, apesar da decisão de não se dar à convenção do casamento tradicional, já que dizia nutrir asco pelos homens, além de, por ser professora,

possuir uma independência financeira, essa personagem dá-se ao matrimônio, como se uma espécie de “força maior”, a tivesse destinado a tal decisão. Soma-se a essa decisão o apreço pelo primo e o pedido que Dona Senhora fez antes de falecer, implorando-lhe que não abandonasse o seu filho. Mesmo deixando claro para o seu meio social que tinha asco por essa convenção, no intrínseco de Arcanja movimentava-se, ainda, uma necessidade de resposta à tradição, mesmo que revestida por uma postura de empoderamento feminino: “Na verdade, sua melhor missão veio a se cumprir justamente naquilo em que o pai também lhe recomendava, e que jamais entrara em suas cogitações de mocinha: na ordem familiar” (DANTAS, 1997, p. 91). Isso porque, a personagem, quando casada, se mostrou uma ótima dona de casa, o que não quer dizer que o questionamento e o arrependimento não pudessem atingi-la.

Estar entre mudanças socioculturais, entre o velho e o novo, em um momento de incandescência de rupturas, constitui para Arcanja um paradoxo, pautado em suas posturas bipolarizadas que se encontram entre atitudes modernas e escolhas ainda tradicionais. Ela se propõe a casar e faz, seguindo o ritmo contrário da tradição, o pedido de casamento ao noivo; ao mesmo tempo em que ama a profissão escolhida e atua, ela decide abandoná-la pelo enlace, ao invés de conciliar ambas as coisas. Arcanja vive um momento de desordem, em que convenções tradicionais e novos modos de vida coexistem, interferindo diretamente em seus conflitos interiores, posto que motiva, primeiramente, as dúvidas que a corroem entre uma e outra opção de vida.

Soma-se à dúvida o contexto de um casamento infeliz. A existência de Arcanja já sinalizava uma áurea trágica desde a violência sexual sofrida na infância, uma marca que carregaria para toda a vida. O homem era para ela um signo de opressão, e como que destinada a sofrer por meio deles, encontrou no enlace matrimonial mais motivos para justificar a tragicidade de sua existência. A união com Cassiano, pessoa esvaziada, solitária, que se casou com ela apenas como um meio de solucionar seus problemas financeiros, torna a relação matrimonial um lugar de profundo silêncio compartilhado, posto que obriga a Arcanja o mesmo silenciamento. Solitária, incompreendida, condicionada pelo “entre-lugar” que nutria seus arrependimentos, essa personagem recorre ao mais profundo silêncio, um silêncio que se torna expressão do trágico considerando que, além de ser o único lugar a

recorrer, é também o lugar de onde surgiria a reconstrução de toda uma existência permeada por intempéries.

Como resultado desse recolhimento a si, o silêncio traz consigo as desconexões entre Arcanja e os poucos entes que lhe restam. No entanto, esses desliamentos já não são fruto de uma morte por ela assistida, como foi o caso de sua tia, Dona Senhora, mas sim da sua própria morte que está para chegar, figurada pela tuberculose. As desconexões de Arcanja com os indivíduos à sua volta, já evidenciada pela impossibilidade de convivência entre ela e o marido, ganha potência ainda maior quando sua condição de enferma contagiosa faz com que ela seja isolada em um quarto, perdendo por completo o contato direto com os seus:

Sua irmandade com o mundo começou a se romper com os hábitos decantados pelos anos, subitamente mudados. Vejam só: passar a dormir e a comer separada; ter a louça fervida em lentas cozeduras e mil vezes esfregada; privar-se do marido e do filho; suportar a intrujice das visitas que só vêm bisbilhotar, espreitando com o focinho de coveiros; sentir o pavor nos olhos robustos de Verdiana. (DANTAS, 1997, p. 113)

Os hábitos antigos, abruptamente substituídos pelos novos, refletem a forma como também repentinamente a personagem foi abatida pela doença. Com ela veio a desconstrução das vivências que nutriam a existência dessa personagem, fazendo com que os seus laços com a vida comessem a se desfazer mesmo antes do dia final. O que acontece são desconexões, não apenas em relação aos hábitos e vínculos sociais, como também com a própria essência de sua vida. Nesse ínterim, muitos conflitos surgem como uma forma de que a doença não apenas atinja sua forma física, como também sua subjetividade, aprofundando cada vez mais sua solidão.

Ao discutir sobre a possibilidade de vida solitária, Raymond Williams (2002) pontua que uma das marcas substanciais dessa condição existencial de vida dos indivíduos trágicos está em exatamente considerar que, independentemente das inquietações em relação ao estar só, essa condição é inexorável. Morremos sós. Na morte paulatina de Arcanja, a solidão se faz presente desde que esta percebe os olhares de desprezo direcionados a ela pelos visitantes, e a faz refletir: “Quem é que lhe compartilha o sofrimento? Antes não: Lhe custaram muito caras as descobertas

que relampagueavam na surdina, as constatações a que chegava.” (DANTAS, 1997, p. 109) Nessa conjuntura, refletir a crueza das visitas que, como “urubus”, assistem de longe a sua desgraça, mostra para a mesma a rasura dos seres humanos que, mesmo presentes fisicamente, não compartilham das dores e conflitos de outrem, são individualistas e solitários.

No entanto, a desconexão forçada que mais lhe machucava estava relacionada à perda de comunicação com o filho. Do marido, Cassiano, Arcanja já esperava uma reação pouco afetuosa, mas assistir de longe ao filho afastar-se cada vez mais, e principalmente imaginar que o deixará aos cuidados do pai, macula seus últimos dias, trazendo um peso ainda maior para sua condição: “Por isso que, nesta viagem pro outro mundo, o que mais a punge, roendo-lhe as febras da consciência, é ser obrigada despartar de Remígio, sem ter meios de deixá-lo de futuro mais seguro, rapazinho emancipado.” (DANTAS, 1997, p.102)

Saber-se conhecedora da desumanidade dos homens por meio das experiências tanto assistidas quanto vividas, fez de Arcanja uma silenciada por completo. Ela acreditava que não adiantava manifestar-se perante as injustiças, que seu único fôlego não era suficiente para ir de contra convenções tão sólidas. Junto a isso, as desconexões promovidas pela doença só fizeram com que essa personagem se resignasse cada vez mais, ciente de que não haveria meios para que a vida encontrasse outro rumo, possibilitando-a reaver sua própria existência. O silêncio de Arcanja, ao menos para os que lhe cercam, marcava sua condição de resignação, assustando aos mais chegados que encontravam nela uma mulher “diligente”, “senhora de seu nariz”.

Tem de aguentar sua carga. Se perder o recato de vez, vai ser pior. No derradeiro suspiro, não poderá encarar o filho, terá repulsa de si mesma. A tarde inteira nessa escuta, nesse nhennhenném... nessa fadiga perturbadora, nesse rojão desgraçado. Será o sopro da infeliz: Arcanja, se apresse! É bem provável. (DANTAS, 1997, p.191)

No entanto, apesar de, por fora, Arcanja aparentar resignação, o que de fato acontecia no seu íntimo era o turbilhão de silêncios sufocados, oprimidos pela sua postura em não revelar suas fraquezas nem nos momentos de profunda crise existencial. Um silêncio trágico afastou-a da humanidade. A reserva em um quarto

deveras excludente, que se unia ao seu desgaste físico, separando-a de seus queridos e que trazia uma desconexão de seu íntimo assim como da própria existência, permitiu que os dias que antecederam sua partida fossem ainda mais trágicos do que propriamente sua morte, encaminhando-a, por último, para o refúgio paradoxal da memória.

É por meio do ato rememorativo que Arcanja, enferma e encarcerada em um quarto, desconectada de todas as coisas que alimentavam sua existência, tenta encontrar motivos para manter-se viva. Nesse sentido, ela se propõe a remontar não só o seu passado como também o de sua família, principalmente nas figuras de D. Senhora e Cassiano. Isso porque ambos têm ligação direta com sua vida e as condicionantes de sua existência, por serem pessoas que propuseram ações que interferiram na sua própria construção subjetiva. A memória nesse caso é, antes, um refrigério para sua condição por “suprimir” suas dores físicas: “E para se animar, distrair, se vale de apelos desesperados às lembranças que refluem das melhores horas do passado (...)” (DANTAS, 1997, p. 138)

Para Williams (2002), o mundo empírico dos indivíduos que possuem uma carga existencial trágica é sem valor, induzindo-os ao seu mundo interior, em um movimento paradoxal, posto que é no mundo rejeitado que eles lançam a rejeição a esse próprio mundo. No caso de Arcanja, o mundo empírico não perde o valor, mas sim passa a ser um lugar onde ela está impossibilitada de encaixar-se novamente. Assim, a personagem recorre a atividade mnemônica como única operação possível para uma pessoa decadente fisicamente e já tão oprimida e silenciada socialmente e no âmbito do seu lar. Nesse contexto, ela mergulha na reflexão intrasubjetiva, recolhe-se à ilusão de reconforto possível por meio das memórias do passado. No entanto, essa atividade passa a ser seu algoz, a partir do momento em as remontagens do passado começam a reconfirmar os conflitos pelos quais passou durante toda a sua vida:

O avô da memória perseguida pela saúde minada - Arcanja pondera murmurante- quebranta as minhas forças. Vai de empreitada com o queimor ralando nas costas, e a tormenta da cabeça varejada a naufrágios, açoites, ventanias, já caidinha por ter de deixar o filho, e pelo ansiar antecipado, refém ao ajuste com a tal indesejada. (...) Tomara que não desabe abilolada, molambo na mão dos outros. Oh, Deus dos moribundos, pelo menos isso não! (...) Ai, que cruzada, esta

peleja contra as dores da morte, esta porfia para manter a firmeza!
(DANTAS, 1997, p. 119)

As memórias, para essa personagem, passam a ser martírios. Relembrar, por exemplo, a tia, sua força vital bem como a maneira trágica como foi arrastada para a morte é, para Arcanja, um condicionante para pensar sua própria condição de mulher que suprime suas vontades e anseios. Além disso, ao remontar o casamento com Cassiano, única e fatal ação tomada por essa por vias da subjetividade, ela acaba por dar ainda mais ênfase a impossibilidade que esse tem para o cuidado com o filho, posterior a sua morte. O termo “cubuca vazia”, como ela se propõe a chamar o marido, não surge do nada senão de sua investigação, pelas veredas da memória, por sobre a formação de Cassiano enquanto indivíduo: sua personalidade frágil, seu esvaziamento. Já angustiada pela incerteza de deixar o filho aos cuidados do pai, Arcanja se vê em um conflito baseado na impossibilidade de impedir que suas predestinações em relação ao rumo de sua família se concretizem.

A memória, nesses termos, é deleite e violência. Paradoxalmente, ela permite que Arcanja se regozije dos poucos, porém bons momentos, ao passo que esses a induzem refletir sobre grande parte dos tempos funestos. Tragicamente a atividade mnemônica, como única possibilidade de vida, é também a antecipação da morte, quando passa a ser uma opressão que a acompanha dia e noite. Em outras palavras, a rememoração é uma necessidade física ao mesmo tempo em que trágica, fruto de um silenciamento e da posterior desconexão entre ela e a humanidade circundante: “É que não pode mais continuar e, no entanto, essa tem sido sua arenga. Precisa descansar, sair dessa gangorra. A mente não oferece sossego”. (DANTAS, 1997, p. 141).

4.3 CASSIANO BARROSO

Cassiano é um dos personagens mais significativos de **Cartilha do Silêncio**. Isso porque, diferentemente das outras personagens, temos ciência de toda a trajetória de sua vida, desde a infância até a velhice. Um percurso, sobretudo, trágico, já que é revestido de catástrofes familiares e da decorrente perda de sua

essência de vida. Conhecer o Cassiano enquanto Barrosinho, criança superprotegida pelos pais, e depois ver como a perda de ambos o atingiu, é um fator importante para compreender todo seu esvaziamento e mergulho em si mesmo. Ao voltar do Rio de Janeiro, após longa temporada solitária, vemos, reconhecidamente, a sua falta de viço pela existência, a palidez de quem não encontra nas relações humanas refrigério: “O seu emboicamento (...) se nutria dos motivos fundamente enraizados: do caiporismo (...) da primeira orfandade começada lá em Palmeira dos Índios, dos clamores de Tia Senhora nesta casa, e de muitos outros insucessos que o abalaram na floração afetiva.” (DANTAS, 1997, p.159)

O Cassiano da juventude era a soma das tragédias do passado: Abalado pela perda do pai, sobrecarregado pela loucura da mãe e o consequente afastamento da mesma, o desfecho trágico de seu núcleo familiar foi fundamental para que ele desenvolvesse um afastamento da convivência, nutrindo sua sobrevivência por apetrechos e decorações de si, e de sua casa, como uma espécie de afirmação de sua modernização frente as, ainda, tradicionais pessoas que o conheciam desde criança. O menino de antes, Para Arcanja, confiante e feliz, tornou-se, na soma entre suas perdas e o posterior contato com modernidade, uma pessoa desambientada e esquisita:

Quem era aquele sujeito grã-fino, em bisonho requinte paramentado? Ninguém esperava mais o filho de tio Romeu. Enfajolado nuns trinquês, todo chique, calçado de luvas, roupa vincada, aparecera bem trajado de sapato Clark ao claro Ramenzoni em tom palha. Tanto tempo fora, e não encontrou vivas, nem razoável recepção. Não tinha ninguém a quem abraçar de coração. Uma tristeza. Apenas cumprimentos cerimoniosos com meia dúzia de abraços achochados. Cassiano figurava uma alma viva, desorientado, com ares de encabulagem. (DANTAS, 1997, p. 158)

Resultado da tensão entre o velho e o novo, carregado por passado trágico, Cassiano agora se tornara, para Arcanja, uma “cubuca vazia”, e esse esvaziamento pode ser traduzido como uma consequência do passado trágico, que impediu com que esse, no presente, possuísse anseio pela vida, mantendo apenas as aparências. O “entre-lugar” de Cassiano, sobretudo, é dado pela inapropriação, resultante de conflitos profundamente locados na constituição de sua existência, que o colocava, exteriormente, na postura cômica de querer a todo custo seu domínio

aos requintes modernos, ao passo em que a tentativa se tornava falha, pela falta de conhecimento profundo em suas colocações. Por fora, um sujeito com ares de requinte, vestido à última moda. Por dentro, uma personagem que mesmo tendo estudado nas melhores escolas não tinha conseguido desenvolver sua inteligência, e se utilizava de escritores literários e filósofos apenas como um meio de decorar deles algumas frases de efeito.

Todo um adorno fora preparado para camuflar o que Arcanja percebeu desde o início: o vazio que tomava conta do primo. O Cassiano do presente era desambientado não somente pela inadequação ao lugar de agora em detrimento do de outrora - o retorno de uma cidade já modernizada a uma cidade ainda tradicional - mas também pela sua impossibilidade de estabelecer contato com as pessoas que estavam ao seu redor. Essa impossibilidade era marcada, acima de tudo, pelo seu recolhimento ao silêncio. Apenas o aparato externo de Cassiano falava, de resto, era um recolhimento total, um silêncio reinante entre ele e os seus. É por meio desse silêncio, um silêncio trágico, já que condicionado pelo esvaziamento decorrente das tragédias de sua família e sua conseqüente inadequação no presente, que a tragicidade que aparenta tomar conta de sua vida ganha ainda mais força.

A sua inquietação pela existência não se dava pela voz, mas sim pelas suas “manias de finuras”. Todo o excesso de luxo que ele trouxe da sua vivência na, até então, capital do Brasil era apenas um escape para ocultar sua impossibilidade de avanço em qualquer atividade que exigisse esforço e/ou dedicação. Trancafiado, sem amigos e/ou entes familiares, no sobrado, um dos poucos bens que restaram, ele se afogava na lida em transformar a morada em um arcabouço de peças finas e inúteis, que unidas à sua figura montada serviam como uma armadura para quem ousasse contestar os seus silêncios.

A dedicação única e exclusiva a decorações tanto físicas quanto de seu patrimônio marcava para Arcanja o esvaziamento de Cassiano: “O que ele chamava de simples retoques eram, na verdade, floreios, ramagens, atavios. Voltara homem de castelos e miragens vagando na cabeça”. (DANTAS, 1997, p.85). O vagar solitário pelos seus próprios pensamentos camuflava a necessidade de se relacionar socialmente. Essa personagem era um ser desconectado, que não conseguia ou mesmo não desejava manter relações com nenhum ser humano. A sociedade,

nesse caso, era apenas mais um artifício - principalmente na necessidade de acompanhar a modernização, ao menos externa - para a fuga do contato humano.

Quem não o conhece, ao bater com esse Cassiano pensabundo, com esse ar filosófico, deduz logo que é homem de maciço entendimento, nutrido a fundas cogitações. Mas, qual nada. Tirante essa inculca com os vinhos, a tudo o mais, só conhece pela rama; não passa de mero colecionador de frases de espírito, que não lhe servem de nada, visto que, quando vai repeti-las, a língua troca os termos, se embaraça e todo mundo pega a rir. É homem de memória fraca, de tutano raso. (DANTAS, 1997, p.166)

Sua superficialidade, bem exposta na citação acima, somada a sua postura inacessível, não só impediu Cassiano de socializar-se como também de estabelecer qualquer tipo de negociação: “não possuía envergadura de criatura saudável, desimpedida da mente, que pudesse competir, ombrear com outros sujeitos de sua igualha, em algum negócio de vantagem e sair vitorioso.” (DANTAS, 1997, p. 169) A cada atitude tomada, ou a falta delas, esse personagem evidenciava sua falácia para a existência nos diversos trâmites sociais, como os negócios e, ainda, o casamento. Essa convenção, realizada por meio de uma tentativa de Arcanja de reaver a energia de vida do primo, evidenciou a impossibilidade de Cassiano para relacionamentos que exigissem dele um desprendimento sentimental.

Cassiano não apenas potencializou essa impossibilidade com o casamento como chegou ao extremo do ensimesmamento ao ignorar a gravidez da esposa. O desprezo de Cassiano, somado à falta de instinto materno, em um primeiro momento, de Arcanja, afastou ainda mais o casal e fez com que o filho, ainda antes de nascido, fosse considerado um refugio. Porém, a chegada de Remígio foi um refrigerio. Junto a ele um pouco de humanidade finalmente pôde ser vista em Cassiano, que enamorou-se do menino à primeira vista. Com o filho vieram a consciência dos gastos, a moderação com as decorações, a dedicação, ainda que falha, à fazenda. Remígio renovou a vida do pai, ao menos enquanto criança e adolescente: “O filho que renegara em seu corpo, que nunca quisera ter, (...) terminou vindo a ser a única motivação de sua vida, o ponto comum que fez o casal se reajuntar em moderado afeto.” (DANTAS, 1997, p. 186)

Contudo, a impossibilidade de comunicação inerente a Cassiano impede que essa relação de proximidade entre ele e o filho seja plena por muito tempo. Remígio, quando moço, ainda sente um apreço enorme pelo pai: “Refluídos. Falam com feições, permutam comentários, dão-se reciprocamente (...) um clima de familiar diversão, revindos dessa linguagem que só pai e filho entendem.” (DANTAS, 1997, p. 197). A parceria na lida com a fazenda, o tom de brincadeira com que se relacionam expõem um sentimento profundo, antes não expressado por Cassiano. No entanto, essa expressão tem seus limites na tentativa de exteriorização, impedindo o filho de conhecê-lo mais intimamente:

Esses dois, calados na corrente do ordinário, só sabem travar conversa divertida, caçoando entre si em lealdosa e brincalhona camaradagem. No resto, é o silêncio que impera de raízes esgalhadas nas funduras, é cada qual metido no seu canto. Preocupado um com o outro, sim senhor, mas trancafiados na dura natureza (...), mas apesar de, entre eles dois, se estender algum equívoco de permeio, Remígio, que ainda conhece o pai, releva a pouca importância que ele lhe aparenta conferir. (DANTAS, 1997, p.199)

É exatamente por essa desconexão - o pai sente, mas não expressa por completo; o filho sente, mas não com intensidade - permeada pelos silêncios, que os laços entre pai e filho vão se desfazendo. Além disso, junta-se ao pouco interesse de Remígio por Cassiano a sua interpretação pelas atitudes impensadas e risíveis do pai. “Tem suas reservas com o pai, suas mágoas e suas queixas (...), mas não tolera que lhe façam pouco caso, detesta que trisquem no nome dele” (DANTAS, 1997, p. 213). Embora queira defendê-lo, vê-lo posto como inferior evidencia suas reservas com o Cassiano, sua impossibilidade de apreendê-lo. A inacessibilidade de Cassiano é vista, pelo filho, como mais uma evidência de sua rasura, como mais um elemento que inviabiliza a sementeira de um sentimento entre ambos mais forte e duradouro.

As desconexões, revestidas da impossibilidade de estabelecimento comunicativo entre Cassiano e os seus evidencia o trágico de sua existência, oriundo de um grande mergulho em si mesmo, no silêncio que passou a ser uma opção para camuflar as intempéries de sua vida. Mas esse silêncio trágico não só condiciona a esse personagem a incomunicabilidade. A memória, mais precisamente o ato rememorativo, coadjuvante da existência da maioria das

personagens de **Cartilha do Silêncio** é, para Cassiano, sua última tentativa de vida na velhice. É na velhice que os silêncios de Cassiano ganham voz, na mescla entre seus desabafos e o narrador onisciente, na tentativa de encontrar uma justificativa para sua vida fracassada.

Cassiano, nessa parte da narrativa, assemelha-se ao herói trágico discutido por Sarrazac (2013). Para o estudioso, o homem trágico mimetizado na contemporaneidade: “Não combate, não age, não decide. Ela se submete. Quanto mais ela se esforça em ser, mais se torna mártir (...) Testemunha de si mesma, de seu próprio sofrimento” (SARRAZAC, 2013, p.7). Ao lembrar, esse personagem passa a ser a própria testemunha de seu fracasso. Um homem decadente, sem qualquer tipo de engrandecimento humano, abandonado em uma fase de profundo recolhimento provindo da condição física, que o obriga ao martírio diário de reconstruir uma vida completamente trágica.

Em outras palavras, é estar velho, quase cego e, profundamente abandonado que Cassiano, às margens dos seus setenta e três anos de vida, recorre à memória, como uma forma de testemunhar para si mesmo todo o seu passado de tormento. Essa circunstância é uma imposição, visto que a condição física e suas vicissitudes o impedem de praticar outra atividade que exija a prática física. Contudo, diferentemente de Dona Senhora e Arcanja, a atividade mnemônica de Cassiano, para além da intrasubjetividade, está direcionada à escrita, como um meio de finalmente exteriorizar sua voz, voz essa despercebida durante toda a vida:

Cassiano contraiu o costume de se abandonar ao papel, aplicado em anotar os desacordos da vida e da idade, suas dúvidas e falhas, amiúde quebrando a cabeça para trazer à baila os lanços que o esquecimento teima em esconder- como se parasse no último refúgio suportável. (...)devagarinho, num gesto maquinal, Seu Cassiano vai desatarraxando, da caneta derreada na chave da mão direita, o bocal que acabara de fechar, rolando entre os dedos (...). (DANTAS, 1997, p. 280-281)

Escrever, para Cassiano, é praticar a resignação em esperar pela morte. É o único meio que ainda evidencia sua existência, mas que, também, paradoxalmente, traz à tona todas as dores, as intempéries e as tragédias que compuseram sua vida. Por isso mesmo, nessa fase narrativa, a voz predominante que sobressai ao do narrador onisciente é desse personagem, que oportuniza apenas na velhice -

envolto de profunda solidão - a priori a oportunidade de acertar as contas com os que o maldisseram como alguém raso, sem coragem para discussões, inclusive “meio confessa” por esse: “Irão dizer que se arrependeu do passado ocioso (...) ou então vão apontar que isso é mania de pessoa preguiçosa que nunca aprendeu a dar duro (...) pode ser meia verdade.” (DANTAS, 1997, p. 281)

A solidão vivida por Cassiano não é apenas uma opção como também um indício de que não é benquisto pelos seus, o que marca sua atual situação de abandono. Nesse ínterim, é na figura do filho que essa assertiva fica clara, por esse ser o único ente de laço sanguíneo que Cassiano possui, mas que o ignora por completo. Soma-se então ao passado de acusações o sentimento de injustiça também pela ausência do filho, enveredando a escrita de Cassiano para uma espécie de “defesa” direcionada à Arcanja e Remígio, os “Advogados de sua ruína”:

Queria mesmo era vaziar o que tem a dizer numa argumentação retrançada, mas homem sem prática nesses arranjos de caneta, tonteando pela pressão das injustiças sedimentadas no bojo de tantos, reconhece as suas limitações. Vai se dar por satisfeito, sair do sufoco, se conseguir completo desabafo. (...) O que pensa de si mesmo, e que ficou a vida inteira grudado no fundo do seu juízo feito de rapa de panela, não condiz com a imagem pública que lhe teceram Arcanja e Remígio. (DANTAS, 1997, p. 282)

Para Cassiano, o que Arcanja esperava dele era um reavivamento a partir das motivações por ela impostas. Arcanja via no casamento a possibilidade da mudança de posturas e atitudes dessa personagem, porém, para ele, suas atitudes não eram omissas, mas sim baseadas em um “amargume” já aceito e vivenciado por ele. Para Cassiano, a vida era aquilo que estava diante de seus olhos: um vazio preenchido pela busca de escapes. Desse modo, ele justifica que a imposição do casamento de nada adiantaria, já que ele fora predestinado a viver só.

Cassiano aproveita o desabafo para remontar a personalidade de Arcanja e, ao fazer isso, sinaliza a diferença entre ambos, responsável por impossibilitar um relacionamento mais profundo. Como atitude que contribui para a incompatibilidade entre marido e mulher, essa personagem relembra os termos pejorativos com os quais era tratado: “Seu pinóia des-man-te-la-do! Você depôs as armas antes mesmo da batalha começar. Ouviu? Não me passa de um misantropo pateta, tristonho e conformado (...)” (DANTAS, 1997, 300).

Ao lembrar Arcanja e suas vicissitudes, Cassiano defende-se reafirmando sua natureza ensimesmada completamente destoante da esposa, depositando nisso a impossibilidade de plenitude no casamento como também em outro motivo: o desprezo de Arcanja pela vida regada à ostentação de prazeres burgueses. Cassiano entra mais uma vez em sua defesa para justificar sua altivez como um meio de júbilo pela vida. Porém, nas entrelinhas de seu discurso, o vemos desfazendo de suas próprias justificativas para marcar, possivelmente, os reais motivos dos escapismos, enraizados no seu passado de perdas que o persegue em pensamentos: “Se emborcava aí uns copinhos era pra matar o desânimo e a raiva, ou ganhar ânimo e lucidez para enfrentar o presente e se reverter ao passado, sem lá ficar, prisioneiro.” (DANTAS, 1997, p. 305). O louvor à suas atitudes altivas marca, possivelmente, o surgimento das razões para o retorno ao passado: justificar suas falhas e manias por meio da confissão do medo em ficar enredado em um passado ainda mais antigo, o que foi responsável por todas as suas desgraças posteriores.

Arcanja, nesse contexto, é um pretexto, uma maneira de desabafar as dores das quais ela, na verdade, tem uma parcela mínima. Diferentemente de Arcanja, que não conseguiu penetrar nas entranhas do primo/esposo e dessa maneira reavivar suas forças, Remígio, seu único filho, tornou-se o responsável por renovar ou mesmo ressignificar a sua existência já fadada ao fracasso. Cassiano enxergava no filho a possibilidade de reaver os momentos felizes de sua vida com o pai, e depositou neste o restante de esperanças que tinha para suportar a existência.

Com a vinda de Remígio nascido de supetão, fora do prazo de espera, este Cassiano se reviu menino pequenininho, encostado na querença de pai de um filho só. Foi como se tivesse deixado para trás uma temporada de insulso repouso vão, sem condições de correr atrás de nada. E se empolgou animado, aceitando o convite de alguma coisa melhor que abrolhava. (DANTAS, 1997, p.313)

Porém, a união entre pai e filho durou apenas uma pequena parcela de anos. Depois, apenas o silêncio imperando entre ambos e cavando profundamente a distância entre eles, lançando Cassiano ao seu estado anterior. Queixoso do abandono do único ser, fora o pai, que conseguiu amar, mesmo que a intensidade não fosse exteriorizada, essa personagem se dispõe a também acertar as contas

com o filho, imbuído em justificar que seu “emboicamento” camuflava, porém não extinguiu o afeto e cuidado.

A demora em enxergar com clareza as falhas decorrentes da sua incomunicabilidade fez com que apenas na velhice todos esses silêncios pudessem ser expostos. No entanto, a sede por desvendar os motivos do afastamento de Remígio o levam a lembrar os tempos idos do filho, investigando a fase do luto deste após morte de Arcanja, a juventude silenciosa e o relacionamento “malquisto” com os empregados. Cassiano remonta o passado ao mesmo tempo em que se martiriza mais uma vez pelos desligamentos entre ele e o Remígio reavivados pela memória. No decorrer da investigação, esse personagem constata o peso de suas faltas, mesmo não conseguindo desvendar a fundo o enigma do filho.

Na busca por motivos que tivessem promovido a distância entre ambos, Cassiano constata que a formação de Remígio foi uma grande motivadora de tal postura. De Arcanja, ele aprendeu o desprezo pelos luxos e as queixas pela conduta paterna; do pai, o silêncio. A resultante dessa soma de cargas existenciais justifica para Cassiano a forma ríspida com que o filho lhe dirige palavras e atitudes. Soma-se a esse motivo o desprezo do próprio Cassiano para com o estilo de vida que o filho adotou, evidenciando ainda mais a incompatibilidade de ambos: “Um matuto até no modo de falar; se botando a perder, se rebaixando de seu devido lugar” (DANTAS, 1997, p.318). A constatação proposta pela lembrança desses e outros quesitos leva Cassiano a refletir, penalizado, que sua inexperiência de vida e suas atitudes altivas, revestidas de sua “coerência” comportamental, foram as responsáveis por distanciar o filho de si:

Já se sentindo, sem atinar com a pista que lhe explicasse direitinho a causa certa do afastamento do filho, Cassiano foi declinando das forças e concluiu, não sem remorsos, que o desandamento de Remígio começou com a sua própria conduta desperdiçada, que tinha todas as culpas, não soubera encaminhá-lo. Está aí o resultado de sua triste vida, consumida em tanta inquietação (DANTAS, 1997, p. 331)

Ao mergulharmos no desabafo de Cassiano, atentando para as entrelinhas que compõem seu discurso, um questionamento surge: será mesmo que o acerto de contas é com a esposa e o filho? Isso porque a prática parece vã, já que Arcanja há

muito faleceu, e Remígio, pelos indícios narrativos, remotamente se disporá a se aprofundar nas “heranças” deixadas pelo pai. Dessa maneira, resta-nos compreender motivos que possam justificar essa propositura de vida escolhida por Cassiano.

Quanto ao ato rememorativo Ecléa Bosi (1994, p. 60) diz que “Bem outra seria a situação do velho (...) Ao lembrar do passado, ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando do próprio passado, da substância mesma de sua vida. ” É importante evidenciar esse quesito para enxergarmos a condição desse personagem: velho, decadente, só, ele figura o mais profundo abandono, correlacionado à uma fase de vida que configura para esse o fardo da terrível espera pela morte. Fadado à rememoração, sem acesso a luxos ou bens que possam sublimar suas tristezas, Cassiano propõe investigar a própria substância de sua vida, por meio um acerto de contas consigo mesmo, em que ao mesmo tempo que busca justificativas para suas perdas, reafirma sua culpa e se martiriza por ela no presente.

O acerto de contas consigo mesmo é a maior violência que esse personagem pode causar a si. Isso porque ele é, para além das remontagens da vida por meio da memória, o autoflagelo em redescobrir uma existência de tragédias, abandono e desconexões. A condição de Cassiano expressa o trágico porque desse regresso ele não pode fugir, posto que o presente é insuportável e o futuro é a proximidade com a morte e a impossibilidade de reacertar a vida.

Mas o que fazer então, alocado no vazio, a pervargar nesta maré vazante que se encolhe sem retorno, roído por esse sentimento de vida longa demais, espichada pela indiferença que vai se objetivando até o esgotamento de não ter mais ilusão? Não lhe restou sequer o sono. (DANTAS, 1997, p.345)

Com essa reflexão Cassiano nos adianta: seu esvaziamento lento, gotejado durante toda uma vida chega ao fim, porém a existência, não. O último ato trágico para ele está em suportar, numa condição de silêncio trágica posto que imposta e aceita, a solidão proveniente dos entes familiares e solidão de si mesmo, em uma

sobrevida, posto que sua vida, a essência que a nutria, morreu quando a morte o visitou pela primeira vez, ainda quando criança.

4.4 SILÊNCIOS, TRAGICIDADES E MEMÓRIAS

Quando Dona Senhora, dentro de um contexto social e cultural de profunda mudança, vive em conflito pela influência de ambos os modos de vida coexistentes no espaço social em que habita, temos como possibilidade de fuga o silêncio. Da mesma maneira com Arcanja, que mesmo de tal modo influenciada pela modernidade, sofre pelo imaginário que a circunda, a necessidade de adequar-se ao que já não mais lhe pertence, direcionando-a para uma inadaptação e, por consequência, para o silêncio. Silêncio, inclusive, que acompanha Cassiano desde a perda trágica de seus pais, direcionando-lhe para toda uma existência à solidão. Em **Cartilha do Silêncio**, mais do que o retrato de pessoas que refletem intrasubjetivamente suas vidas, vemos o funcionamento do silêncio enquanto condição, mas, sobretudo, enquanto expressão do trágico, daqueles que, em meio a uma fase de desordem, tanto social quanto individual, têm nesse mecanismo uma forma de refúgio.

O espaço de refúgio é, também, o espaço do autoflagelo. É por meio dele que outras possibilidades de vida são podadas, obrigando tragicamente seus praticantes a desconexões e, principalmente, para a rememoração de uma vida ao qual podemos chamar de trágica, um “drama-na-vida”, por assim dizer, nas considerações de Sarrazac (2013), já que a memória reconstrói conflitos, perdas, incomunicabilidades, que foram dramas vividos por ambos os personagens estudados no decorrer de suas existências.

Nesse sentido, a morte, tema tão presente nas narrativas consideradas trágicas, veste, em **Cartilha do Silêncio**, uma nova roupagem. Sua manifestação dá-se, principalmente, em vida. Apesar de haver mortes concretizadas no decorrer do enredo, como as de Romeu Barroso, o patriarca da família, ela, para além do clímax da narrativa, funciona como geradora dos conflitos trágicos que estão por vir.

E, além disso, tem sua manifestação ainda mais profunda naqueles que, recolhidos ao silêncio, perdem comunicação com o mundo exterior, nutrindo apenas uma subvida, mas concretizando, nesse mesmo mundo ao qual ignoram, sua rejeição.

A morte, no romance, é revelada pelo esvaziamento humano, mesmo que este- o homem- ainda continue presente na vida física. O que encontramos é uma morte dada de maneira paulatina, a cada solidão recriada, a cada perda vivida, em cada momento em que, por algum motivo, a humanidade é afastada, nos é negada. Arcanja, por exemplo, trancada em um quarto, excluída da existência mesmo ainda presente e tentando a cada novo sopro negar o fim, mergulha nele a cada despedida feita, à distância, com os seus. Há, aqui, um desligamento gradual da existência e um contato cada vez maior com a morte, mesmo em vida.

Da mesma maneira que o silêncio conduz à desconexões com a existência, a memória, que poderia ser uma distração momentânea, torna-se martírio. Por meio do ato rememorativo, na reflexão do passado pelas vias da intrasubjetividade, as personagens desse romance retratam seus silêncios por meio de desabafos solitários de acontecimentos, por vezes felizes, por vezes adversos, mas que de alguma maneira retratam sua condição trágica do passado e do presente. Em outras palavras, as personagens de **Cartilha do Silêncio** mimetizam indivíduos sem perspectivas de futuro, fadados a viver o presente baseados no passado como substância essencial para suportar suas existências, mesmo que para isso eles precisem reconstruir os mais diversos conflitos de sua vida.

A memória reveste-se de uma “atitude” que Sarrazac (2013) considera inerente às personagens trágicos na contemporaneidade, a “inação”:

No trágico moderno, a ação dramática não é senão um fantasma de ação, uma ação de segundo grau, uma ação de algum modo reflexiva. (...) Bem distante da “grande colisão” e do entrelaço de vontades e paixões individuais associados à concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, o trágico moderno se origina de uma ação rarefeita, despedaçada, mínima – anêmica, quase. (SARRAZAC, 2013, p.3)

Dessa maneira, a ação “rarefeita” e “despedaçada” é o que permite que os movimentos rememorativos funcionem para reelaborar as ações passadas, que inclusive, propõem os conflitos trágicos que regeram suas existências. Semelhante

ao herói proposto por Sarrazac (2013), quando, por exemplo, Cassiano se dispõe a escrever memórias, é exatamente em uma fase de vida em que esse está completamente paralisado: pela velhice, pela cegueira, pelas dores do passado. Aqui, ele está em uma fase de profunda reflexão, longe dos conflitos físicos ou dos grandes acontecimentos catastróficos.

Assim, a cartilha - proposta pelo título - é construída de/por memórias e, quanto mais conhecemos a vida das personagens nela representadas, mais identificamos que essa possibilidade de vivência é trágica, posto que é a única oportunidade de refúgio, ainda que paradoxal, para aqueles que por questões tanto intrínsecas, quanto pela união dessas a caracteres sociais, não têm perspectiva: estão saturados na impossibilidade de reaver a essência de suas vidas.

O silêncio acaba por ser expressão do trágico porque a vida, tanto de Cassiano quanto de Arcanja e Dona Senhora é trágica, no passado, no presente e, possivelmente, no futuro. Enquanto o passado de Dona Senhora é rejeição por parte de seu marido, aprisionamento em um casamento tradicional no qual sua voz é, por completo, silenciada, o presente é um total recolhimento a si, e seu futuro, resultado de todos os seus conflitos em vida, é a perda da sanidade, é a quebra com todo o aparato de mulher consciente e dona, ao menos, de seus pensamentos. Enquanto que, para Dona Senhora, o desfecho foi a loucura, para Arcanja, o passado revestido de violência física, o presente de desconexões com o que lhe nutria em vida é coroado pela certeza de que irá morrer. Mesmo que a narrativa não nos coloque na ação em que essa desfalece, a morte já se dava de maneira progressiva, predestinando seu futuro.

Em Cassiano esse movimento ganha ainda mais força. Não só pela tragicidade fazer parte de sua vida desde a infância, mas, principalmente, por lhe acompanhar até a velhice, fato esse que não aconteceu com os outros personagens. A solidão, isolamento fundamental do homem trágico, para Williams (2012), toma, para Cassiano, a proporção de uma vida inteira, e arrasta esse personagem pelas veredas da perda dos pais, das desconexões decorrentes de seu esvaziamento, do abandono no presente, e de um futuro completamente incerto e sem nenhuma possibilidade de reestabelecimento de vida.

O silêncio torna-se expressão do trágico, por fim, quando proporciona outros conflitos trágicos a existências já tão desgastadas. Em um movimento de silêncio, desconexões e memória, Dona Senhora, Arcanja e Cassiano estão aprisionados a uma vida de completo martírio, inseridos em lugares que a muito já não os pertencem, solitários e rememorativos. Silêncio, porta de entrada para **Cartilha do Silêncio** toma significação máxima ao ser o centro de toda a narrativa, ao propor uma cartilha das muitas possibilidades de como esse pode manifestar-se.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso estruturado por meio deste estudo dissertativo permite fazer algumas considerações. Para tanto, é preciso repensar em como **Cartilha do Silêncio**, a partir de aspectos da regionalidade nordestina, ficcionaliza espaço e tempo históricos para recriar vivências que brotam desses lugares e, por meio disso, para elaborar uma reflexão humana que ultrapassa os limites espaciais. O contexto histórico de transição cultural, em que novas perspectivas de vida com bases na modernidade iminente entram em embate com as velhas formas de estruturação social, como os moldes da sociedade patriarcal, por exemplo, são panos de fundo essenciais e, por isso mesmo, não podem ser ignorados, para compreender a potência que essas fases têm para influir na constituição humana, nos conflitos existenciais de indivíduos que sofrem, individualmente e coletivamente a partir dessas mudanças.

É na compreensão da regionalidade como possibilidade de compreender a origem das crises humanas, das desconexões provenientes da inadequação a contextos sociais, da incompreensão advinda da absorção, por parte de alguns, de novos modos de vida, que o regionalismo propagado por Francisco Dantas ganha força, e, assim como outros autores na atualidade que fazem jus a essa possibilidade de escrita, vale lembrar Maria Valéria Resende e Ronaldo Correia de Brito, ganha espaço como um *modo de fazer* literário que coexiste com a multiplicidade que é característica da literatura brasileira contemporânea. É um regionalismo que, universalizante, permite recriar a essência humana, que independe de uma região exatamente locada em determinado espaço, rural o citadino, das grandes metrópoles ou da periferia, dos bairros ou das casas, quartos, ou qualquer locação em que a vida possa existir.

Cartilha do Silêncio (1997) nos foi leitura oportuna, nesse sentido, por possibilitar enxergar como uma fase de profunda transição, em um século de rupturas, influenciou de maneira subjetiva nos indivíduos a ela pertencentes, trazendo à tona uma das possibilidades de vida, ou mais precisamente, de sobrevivência, recriada por meio da profunda exposição dos modos de silêncio. Silêncio que convida, desde o título, o leitor, e que o acompanha durante todas as páginas do romance, reproduzido, ambientado e vivido pelos personagens que compõem o

romance supradito. É percebendo a inadequação de Dona Senhora ao lugar a ela destinado, em um eterno dilema entre o tradicional e a modernidade que acompanhava a liberdade por ela tão sonhada; É na dúvida de Arcanja entre o casamento e a independência e na escolha pelo primeiro como motivador de seus sofrimentos; É no esvaziamento de uma vida desde cedo trágica, e na decorrente inadequação de Cassiano aos modos de vida a ele disponíveis, que essas personagens acabam por encontrar no silêncio uma forma de refúgio, por vezes imposta, por vezes aceita. É nesse “entre-lugar” sociocultural que um único lugar pode coexistir: o Silêncio, como uma condição daqueles que não possuem outra forma de vida.

Por ser também única opção, e por isso mesmo reforçar as desconexões já existentes entre as personagens, além de levá-los a rememoração incessante dos fatores do passado que fizeram das suas vidas um acontecimento desastroso, essa condição acaba por se tornar uma expressão do trágico, já que condiciona as personagens a permanecerem em uma sobrevivência, na reafirmação da tragicidade de suas existências ao passo em que suas relações sociais, há muito, já perderam a possibilidade de efetividade.

Essa reflexão foi oportunizada, também, com o auxílio dos estudos sobre o trágico propostos na atualidade. Longe de servir como moldes interpretativos, a compreensão dos conflitos trágicos como eminentes das fases de desordem social, dando possibilidade de enxergar o trágico para além de um sentido universal e viabilizando pensar sua manifestação no interior das culturas, realizada por Williams (2002), por exemplo, nos ajudou a compreender como a o espaço social de **Cartilha do Silêncio** (1997) tinha grande influência na constituição dos personagens. Em igual medida, pensar que o trágico pode ser dado no cotidiano, nos espaços comuns, como bem proposto por Sarrazac (2013) colaborou para a compressão de como esse mecanismo pode acontecer em narrativas de cunho realista, longe dos grandes acontecimentos grandiosos e catastróficos. Assim, pudemos compreender como a existência de Cassiano Barroso, desenhada por meio do grande recolhimento a si mesmo, da profunda solidão, desde sua infância a velhice, pode ser trágica.

Pensar em uma desordem social enquanto desordem trágica, na qual nomeamos nesse estudo de “entre-lugar”, possibilitou um olhar mais profundo sobre

os conflitos decorrentes da locação nesse espaço social, ao passo que também ficcionalizado. Assim, a investigação tomou forma ao encontrar no silêncio uma expressão do trágico, na qual encontramos a recriação de outras expressões trágicas, como as desconexões e da memória. Nesse sentido, como resultantes da incompatibilidade com a vida na qual foram destinados, essas personagens responderam a essa impossibilidade mergulhando no mais profundo de suas existências, tentando, inutilmente, reaver os erros cometidos como uma espécie de redenção, mas que traz, conseqüentemente, o autoflagelo e a reafirmação da impossibilidade.

Por fim, podemos dizer que em **Cartilha do Silêncio** (1997), por meio das personagens Dona Senhora, Arcanja e Cassiano, o silêncio pôde ser compreendido enquanto expressão do trágico. No mais, vale salientar que esse estudo, ao concluir essa perspectiva, gera outras, provenientes, ainda, do enredo da obra. Há, para uma nova possibilidade de estudo, a viabilidade de analisar como o silêncio expressa o trágico também nas outros personagens que fazem parte do tecido narrativo. Isso porque, como está claro no título, a cartilha é do silêncio e, portanto, direciona essa condição a todos os personagens recriados, mesmo que esses já não estejam locados no “entre-lugar”, compreensão utilizada nesse estudo para iniciar a hermenêutica de **Cartilha do Silêncio**.

No mais, vale reafirmar a importância de Dantas para a literatura brasileira, por sua capacidade de compreensão e recriação de uma memória coletiva que se quer atual, presente, além de motivar reflexões humanas sobre o nosso lugar em meio à multiplicidade de vida que pode, ou não, brotar também do social. **Cartilha do Silêncio** (1997), por fim, mostrou-se um romance que, para além da locação em mais um lugar nordestino, recria relações humanas, mimetiza conflitos da existência que nos são familiares, nos inserem em uma reflexão sobre a existência que inquieta e humaniza.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M.L.O. Patriarcalismo e rupturas em Cartilha do silêncio. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.2, p. 47-58. 2008.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira: do Pitoresco à realização inventiva. **Revista Letras**. Curitiba, n. 74, p. 119-132. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. 7 ed. São Paulo: Huitec: 2014.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de Velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITO, Ronaldo Correia. **Galiléia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In:_____. (Org.). **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 170-196.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas Geografias narrativas. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, p. 7-17. 2007.

CHIAPPINNI, L. Regionalismos e regionalidades num mundo supostamente global. In: MACIEL, D. A. V (Org.). **Memórias da Borborema**. Campina Grande: Abralic, 2013, p. 21-64

_____. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, p. 153-159, 1995.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: Um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DAL FARRA, M. L. Um olhar enamorado sobre a obra de Francisco J.C. Dantas. **Revista de Estudos de Língua e Literatura**, Aracaju, v. 8, p. 15-21, 2010.

DANTAS, Francisco José Costa.**Cartilha do Silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Sob o peso das sombras**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

_____. **Cabo Josino Veloso**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

_____. **Caderno de rumações**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Os desvalidos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Coivara da memória**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FONSÊCA, J. S. A mulher subalterna na ficção de Francisco Dantas. In.: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, 1, 2009, São Cristovão. *Anais do Seminário Nacional de literatura e Cultura*. São Cristovão, 2009. p. 1-14.

_____. Espaço literário e identidade em *Cartilha do Silêncio*, de Francisco Dantas. **Interdisciplinar**. Aracajú, v.10, p. 317-331, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e sociedade**. São Paulo, v.5, p. 44-55, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos. Fôlego de Gato (O regionalismo e as suas versões). **Aeta Semiótica et Linguística**. João Pessoa, PPGL/UFPB-SBFL, v. 3, p. 41-46, 1979.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. **Antares: Letras e Humanidades**. Caxias do Sul, v.2, p. 02-24, 2010.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

IZABEL CRISTINA DA COSTA BEZERRA DE OLIVEIRA. **A dupla poética do silêncio: uma análise de fogo morto e cartilha do silêncio**. Disponível em: http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/bitstream/1/8496/1/IzabelCCBO_TESE.pdf. Acesso em: 01 de jun. 2014.

JOSEANA SOUZA DE FONSÊCA. A personagem subalterna na ficção de Nélida Piñon e Francisco Dantas. Disponível em: https://bdtd.ufs.br/bitstream/tede/2299/1/JOSEANA_SOUZA_FONSECA.pdf. Acesso em: 18 de abr. 2016.

LESKY, A. O problema do trágico. In: _____. (Org.). **A tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

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

MARIA HELISSA DE MEDEIROS & DERIVALDO DOS SANTOS. A modernidade e o (neo)regionalismo em *Cartilha do Silêncio*. Disponível em: http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1333_3_b19a6f5648e9051a944ffc23e9e9aef.pdf. Acesso em: 15 de mar. 2014.

MARIA HELISSA DE MEDEIROS. *Cartilha do Silêncio: o signo da modernidade e da memória*. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19926>. Acesso em: 18 de abr. 2016.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller à Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MARIA LÚCIA DAL FARRA. **As artes & ofícios nos romances de Francisco J.C. Dantas**. Disponível em:

<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/1179>. Acesso em: 03 de mar. 2014.

NOBRÉGA, Geralda Medeiros. **Hermílo Borba Filho: memórias de resistência e resistência da história**. Campina Grande: Eduepb, 2015.

PAZ, Octávio. **Convergências**: ensaio sobre arte e literatura Tra. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAES, J. P. **No rescaldo do fogo morto**. *Cultura* (Suplemento de *O Estado de São Paulo*), São Paulo, p.2, 07 jul. 1991.

PIRES, Antônio Donizeti. Trilhas do Romance brasileiro da segunda metade do século XX. **Itinerários**. Araraquara, v.7, p. 47-64. 2008.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTINI, Juliana. A formação da Literatura Brasileira e o *regionalismo*. **O eixo e a roda**. Minas Gerais, v. 20, p. 69-85, 2011.

SARRAZAC, J-P. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) cotidiano. **Pitágoras 500**. Campinas, v.4, p. 3-15, 2013.

STEINER, Geroge. **A morte da tragédia**. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.